

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

Franciane Salgado de Paula

**EVOCAÇÕES E PRESENCAS NEGRAS
NA DANÇA CONTEMPORÂNEA PAULISTANA
(2000-2015)**

São Paulo

2017

Franciane Salgado de Paula

**EVOCAÇÕES E PRESENCAS NEGRAS
NA DANÇA CONTEMPORÂNEA PAULISTANA
(2000-2015)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marianna F. M. Monteiro

São Paulo
2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

P324e Paula, Franciane *Kanzelumuka* Salgado de, 1984-.
Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015) / Franciane Salgado de Paula. - São Paulo, 2017.
140 f. : il. color.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marianna Francisca Martins Monteiro.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Dança moderna – São Paulo (SP). 2. Negros - Dança.
3. Dança - História. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 793.3

Franciane Salgado de Paula

**EVOCAÇÕES E PRESENCAS NEGRAS NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
PAULISTANA (2000-2015)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA/UNESP-SP), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marianna Francisca Martins Monteiro

Membros componentes da banca examinadora:

Presidente e orientadora: Prof^a. Dr^a. Marianna F. M. Monteiro, IA/UNESP-SP

Membro titular: Prof^a. Dr^a. Lilian Freitas Vilela, IA/UNESP-SP

Membro titular: Dr^a. Yaskara Donizetti Manzini

Defendida no dia 16/10/2017.

À minha mãe,
Eva Lúcia (*in memoriam*)
e à meu filho,
Aruã.

Sempre digo que quando danço não estou só: trago em mim as danças de todxs com quem dancei e danço, convivi e convivo. Assim esta pesquisa também fora gestada.
Meus **agradecimentos** pelas aprendizagens, trocas, parcerias, confiança, danças, cuidados e carinho à(ao):

Centro de Memória, Documentação e Referência Itaú Cultural: Renata Silveira Dias e Jonathan de Brito Faria.

Cia. Sansacroma

Cia. SeráQuê? (2008-2009): Rui Moreira, Bete Arenque, Charles Davidson, Dewson Mascote, Jussara Ferreira, Leonardo Bboy, Priscila Patta, Rodrigo Peres e Vanessa Assis

Ciça Coutinho

Djalma Moura

E² Cia. de Teatro e Dança

Eliana de Santana

Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais

Fredyson Cunha

Gal Martins

GEINXS: Deise de Brito e Juliana Santos

Gil Amâncio

Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Ritual, Brincadeiras e Vadiagens

Hernandes de Oliveira

Inaicyra Falcão dos Santos

Kleber Lourenço

Leandro de Souza

Leo Gonçalves

Lilian Rubia

Marianna Monteiro

Murilo De Paula

Nave Gris Cia. Cênica

Nengua dia Nkisi Dango e toda a comunidade do Nzo Musambu Hongolo Menha
Núcleo Fomento à Dança (2015-2016): Bia (Ana Beatriz de Oliveira Souza), Marcos Moreno e

Ronaldo Mota

Priscila Obaci

Ricardo Aleixo

Rodrigo Eloi

Sônia Sobral

Verônica Santos

Aos minkisi, encantados, ancestrais, forças de céu, terra, mar e Nzambi por alumiaarem e fortalecerem minha caminhada nesta terra, por tudo.

Entre luzes e som só encontro o meu corpo antigo, corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera.

Corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo das sombras das palmeiras, contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar.

Beatriz Nascimento

RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre as experiências artísticas da E² Cia. de Teatro e Dança, Cia. Sansacroma e Nave Gris Cia. Cênica, atuantes na cena paulistana nestes primeiros quinze anos do século XXI, para estudar o fenômeno da “dança negra contemporânea” partindo do conhecimento êmico empregado pelos grupos e das discussões no âmbito da prática artística e dos estudos culturais. Ao reconhecer o território da dança contemporânea por meio de leituras sobre a história recente da dança e de mapeamentos realizados em programas de subvenção, pode-se estabelecer definições do que é considerado pela crítica especializada como “dança contemporânea”. Deste modo, este estudo demonstra que sujeitos pertencentes à cultura de *Arkhé* negra, raros neste panorama, e como as exceções presentes podem refletir em sua experiência cênica elementos dessa cultura, propondo a recriação de sua condição marginalizada de sujeito negro a anunciar outras possibilidades para a criação na dança cênica.

Palavras-chaves: *Arkhé* negra; dança; dança contemporânea; dança negra contemporânea; poética.

Abstract

The present study focuses on the artistic experiences of E² Cia. Teatro e Dança, Cia. Sansacroma and Nave Gris Cia. Cênica, operating at the scene in Sao Paulo in these first fifteen years of the 21st century, to study the emergence of “black contemporary dance” starting from the feeling that the artists researched attribute to their practices and also the discussions in the context of creating scenic and of cultural studies. Recognizing the territory of contemporary dance through reading about the the recent history of dance scenic and of the projects presented the programs supporting the dance in the city of São Paulo, can establish definitions of what is considered by critics as “contemporary dance”. In this way, this study demonstrates subject belonging to Arkhé black culture are rare in this panorama and present exceptions may reflect on your scenic experience elements of this culture proposing the recreation of marginalized condition of your black guy announcing other possibilities for building in scenic dance.

Key-words: Black *Arkhé*; dance; contemporary dance; black contemporary dance; poetic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - Filhas da Encruzilhada	31
I.I – Eliana de Santana	35
I.I.I – Das inscrições no corpo que dançam: iniciações artísticas.....	37
I.I.II – Das inscrições no corpo que dançam: elaborações estéticas, políticas e os sentidos atribuídos por Eliana ao seu fazer artístico	43
I.II – Gal Martins	47
I.I.I – Ritos de passagens vividos: a infância-adolescência.....	48
I.I.II – Ritos de passagens vividos: em direção à vida adulta.....	51
I.I.III – Ritos de passagens construídos: Gal Martins e os sentidos atribuídos ao seu fazer artístico	55
I.III- Kanzelumuka	59
I.III.I – “Qual o lugar da sua dança?”: as encruzilhadas e os sentidos atribuídos por Kanzelumuka às suas vivências e fazeres artísticos.....	60
CAPÍTULO II - Corpos de <i>Arkhé</i> negra	70
CAPÍTULO III - Reminiscências negras na dança teatral paulistana	81
III.I – Delineações históricas	83
III.II – Delineações contemporâneas	87
CAPÍTULO IV - Encruzilhadas poéticas: entre a representação e a metonímia	94
IV.I - Sujeitos anônimos emparedados.....	95
IV. II - Pontes para sociedades improdutivas	101
IV.III - Cosmograma mítico para um ritual cênico	108
CADERNO DE IMAGENS	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Na roda do mundo	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS	140
SITES	140

INTRODUÇÃO

Oxalá cria o mundo, mas Exu o recria. (...)

Uma vez criado, o universo não poderia permanecer inerte, estático. A missão – ou o desafio – de Exu foi inserir o movimento, a dinamização, a transformação no mundo; em outras palavras, coube a Exu organizar o caos, pois, transgredindo e restabelecendo a ordem, introduziu a cultura, atribuiu significados, deu sentido à desordem. Exu é, portanto, a criação do mundo em termos simbólicos, representa o universo percebido e recriado a partir da palavra, do gesto, da ação. Exu nasce com o primeiro homem, porque se manifesta na capacidade eminentemente humana de atribuir significado às coisas. Em síntese, as coisas não são por elas, mas pelos significados que lhe atribuem.

(...)

O caos nada mais é do que a natureza desprovida de significados, por isso o mundo é criado e recriado, numa gênese que não termina, pois o mundo, assim como o homem, são projetos inacabados e com potencialidades ainda desconhecidas e inesperadas.

Pai Cido de Osun Eyin

A Dança sempre esteve presente em minha vida. Em minha comunidade negra, nas festas de família, era ela que me ligava aos meus. Fosse com os sambas, os pagodes, as lambadas ou a música *pop*, meu corpo respondia a estes estímulos e me possibilitava o contato com quem estivesse ao meu redor. Foi essa disponibilidade que levou minha família a me matricular na aula de balé clássico, afinal, era um caminho “natural” a seguir por uma menina com aptidões corporais. Dos meus quatro aos dezesseis anos, fiz aulas de balé clássico, mas sabia que não era através do balé que eu me expressaria da melhor maneira. Além do balé clássico, também fiz aulas de *jazz dance* e dancei coreografias denominadas de contemporâneas. Era o ano de 1997, estávamos no interior de São Paulo e era chamado de “contemporâneo” qualquer estilo de dança que não fosse identificado com algum outro conhecido, familiar, que não apresentasse uma estrutura gestual codificada e formalizada como o balé, o sapateado, o flamenco, o *jazz*, o neoclássico:

Para muitas academias de dança, dança contemporânea é a designação para tudo aquilo que não se enquadra em tendências estéticas mais definidas historicamente, como balé clássico, a dança moderna ou o flamenco. Se não encontram definições e conceitos próprios para credibilizar seu fazer artístico, enquadram tal atitude na função de dança livre ou dança contemporânea. Uma liberdade generalizada e apropriada de termo. (VILELA, 2001, p. 52)

Por mais que eu assistisse às Congadas e Moçambiques em homenagem a São Benedito e fosse às rodas de samba e pagode, não imaginava o quão potente eram estas gestualidades para a criação cênica, fosse do ponto de vista do treinamento corporal como dos aspectos poéticos¹ do artista da dança. Também confesso que não me identificava com as poucas coreografias as quais tinha assistido de *dança afro*. Incomodava-me toda a estética que a envolvia (figurino, sons, maquiagem) e não sabia o porquê. Entretanto me encantavam as “danças de terreiro”, o som do atabaque do terreiro de umbanda vizinho a minha casa. Eu fantasiava o candomblé, mesmo nunca tendo estado numa comunidade-terreiro. Hoje, sei que por ter crescido em meio a uma educação “erudita” na dança – embora nem sempre os espaços das academias de dança podem ser chamados de eruditos, uma vez que os “cânones artísticos” nos quais se baseiam alimentam-se da cultura de massa e de um entendimento limitado das possibilidades da dança –, olhava para as manifestações das *danças negras* sem concebê-las no campo cênico, teatral. Aqui, chamo de *danças negras* as danças praticadas por mulheres, homens e crianças negras em seu seio familiar e também as que aconteciam no centro de Pindamonhangaba (minha cidade natal), próximas à Igreja de São Benedito ou no Bosque da Princesa. As comunidades negras se reúnem nos períodos de festejos religiosos e louvam com danças e músicas os santos católicos, como São Benedito.

Tendo uma educação artística marcada pela dança clássica, relativamente afastada dos elementos culturais negros, insensível à contribuição africana nas artes, meu contato com a *dança contemporânea* era igualmente escasso e se dava exclusivamente por meio dos programas da TV Cultura, que no início dos anos 2000 exibiu documentários sobre o panorama da dança cênica no Brasil. Críticas de dança, como Ana Francisca Ponzio e Cássia Navas, e coreógrafos como Cláudia de Souza e Henrique Rodovalho, estavam à frente destes programas que fomentaram meus primeiros conhecimentos sobre a dança contemporânea brasileira.

Esses documentários me levaram à busca por uma dança *singular*, que refletisse meu “eu”. A dança contemporânea se apresentava para mim sem necessariamente ter um formato determinado e não se restringia a uma forma pré-estabelecida de dançar. Somente então comecei a ter interesse e a utilizar as danças negras, acima descritas, como elementos para alimentarem minhas criações coreográficas, refletindo algumas características culturais da

¹ Adoto neste estudo o termo *poética* definido por Laurence Louppe (2012): conjunto de condutas criadoras que dão vida e sentido à obra de arte, que procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário. Para a autora, “a poética nos revela o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece à percepção, o ponto onde a nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela” (LOUPPE, 2012, p. 27).

minha história. Ironicamente foi a dança contemporânea que me fez ir ao encontro dos elementos de minha negritude: como que uma dança que traz em sua origem técnicas tão eruditas e de difícil integração, como afirma Louppe (2012), poderia fomentar meu reconhecimento como negra? Porque são estes instrumentos, segundo Louppe, que conduzem o bailarino a sua singularidade (LOUPPE, 2012, p. 52). Esse processo culminou com meu ingresso na graduação em Dança no Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Mesmo na universidade, a maior parte do meu currículo estruturou-se dentro de um aprendizado corporal e estético influenciado pelo balé clássico e pela dança moderna norte-americana. Todavia, houve um diferencial significativo: as aulas de Danças do Brasil e de Introdução à Antropologia da Arte. Estas disciplinas me reconectaram com minha história e me impulsionaram para a descoberta de novas possibilidades cênicas. Nas aulas de Danças do Brasil, ministradas pelas professoras Ana Carolina Melchert, Lara Rodrigues Machado, Inaicyrá Falcão dos Santos e pelo professor Eusébio Lobo, por exemplo, não reproduzíamos as matrizes das danças tradicionais brasileiras, nem o gestual das danças populares, pensando apenas em sua forma. Investigávamos o motor de cada gesto a partir de uma pesquisa corporal que buscava a anatomia simbólica do corpo dentro de cada manifestação.

Transformada por estes saberes e práticas e, tendo meu corpo transitado por lugares diversos e plurais, desenvolvi a pesquisa de iniciação científica *Em águas abundantes: um estudo sobre as diferentes qualidades do corpo cênico a partir das matrizes corporais das danças de Kayaia (nkisi do candomblé angolano relacionada às águas dos mares)*. Entre os anos de 2006 e 2007, desenvolvi este projeto sob a orientação da professora Inaicyrá Falcão dos Santos com bolsa PIBIC/CNPq. Nesse estudo procurei refletir aspectos de uma ancestralidade feminina através de uma composição cênica. Esta pesquisa fomentou minha busca por outros referenciais na criação em dança contemporânea, conectou o universo “erudito” da minha formação inicial, com o universo da minha ancestralidade negra, com a tradição que ainda está à margem da elite cultural. Marginais e esquecidas, as expressões artísticas que dialogam com as danças negras, são frequentemente tratadas pejorativamente e relegadas a um entendimento raso do que seja “folclórico” ou “tradicional”. Ignoram-se suas potências como agentes transformadores e contemporâneos. O esquecimento se estende também a contribuição de artistas negros na dança e o legado das culturas negras² nas artes. Cito como exemplo o

² Adoto o termo *culturas negras* segundo a abordagem proposta por Muniz Sodré (2002) para quem “a própria

momento presente, desde o ano de 2015, vivido pela classe da dança contemporânea em São Paulo, que desconsidera, não abarcando dentro da produção em dança contemporânea, os trabalhos de criadores-intérpretes que possuem princípios corporais e artísticos calcados nas matrizes afro-brasileiras.

A experiência na UNICAMP, com o trabalho de iniciação científica, me aproximou de profissionais que anteriormente também levaram para a dança cênica elementos da ancestralidade negra, como a bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista³, que, nos anos de 1950, desenvolveu no Rio de Janeiro uma metodologia de aulas e espetáculos a partir de releituras das manifestações tradicionais e populares das culturas negras, rompendo com o pensamento do balé clássico. Inspirada nos estudos e criação de Katherine Dunham⁴, Baptista pesquisou a gestualidade e os elementos negro-brasileiros em festas públicas do candomblé angola. Elementos que eram até então esquecidos pelos negros em busca de ascensão social.

Por ter pensado e produzido uma metodologia de aulas e formado muitos bailarinos, Baptista pode ser considerada a criadora de uma dança moderna brasileira, conforme explica a pesquisadora Marianna Monteiro em seu artigo “Dança afro: uma dança moderna brasileira”:

Mercedes propôs uma leitura peculiar da cultura afro-brasileira e situou a dança afro em novas bases. Mais uma vez o termo se redefiniu. A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. O material trabalhado por Mercedes diferia daquele pesquisado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil, não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha. (...) Do ponto de vista de uma história da dança no Brasil esse momento foi crucial, pois representou a primeira manifestação modernista de dança elaborada a partir da cultura brasileira, com uma fisionomia

ideia de cultura, da forma como se estabeleceu na modernidade ocidental – implicando produção de sentido para a ideologia do Homem Universal – é inadequada às estratégias de relacionamento com o real, como as desenvolvidas pelos grupos étnicos na diáspora escrava. (...) Empregamos a expressão “cultura negra” sempre entendendo “cultura” como o modo pelo qual um agrupamento humano relaciona-se com o seu real (isto é, a sua singularidade ou aquilo que lhe possibilita não se comparar a nenhum outro e, portanto, lhe outorga identidade) e não como um butim de significações universais” (SODRÉ, 2002, p. 173).

³ Mercedes Batista (1930-2014) foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi aluna de Eros Volússia, uma das primeiras bailarinas e coreógrafas brasileiras que produziram uma dança cênica inspirada nos mitos brasileiros, como Tupã e Jaci. Volússia, por sua vez, foi aluna de Maria Oleneva, fundadora da escola de dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Da mesma maneira que compositores como Villa-Lobos, que sob a ótica da música erudita, criou temas inspirados nas culturas afro-brasileiras e indígenas, Maria Oleneva levou para as montagens do balé clássico, o índio e o negro conforme um modelo idealizado e exotizado (PORTINARI, 1989).

⁴ Artista, coreógrafa e antropóloga estadunidense que levava para o palco elementos das culturas negras do Caribe. Em sua passagem pelo Brasil, convidou Mercedes Baptista para estudar e integrar sua companhia de dança em Nova York.

original. (MONTEIRO, 2011, p. 57)

Por meio de seu trabalho, Baptista formou e influenciou uma geração de bailarinos no Rio de Janeiro. Muitos desses bailarinos migraram para outras partes do Brasil, como Marlene Silva, que passou por São Paulo e seguiu para Belo Horizonte, onde formou bailarinos desde 1973. E assim, a chamada *dança afro* passou a ocupar e a reverberar por todo país. Em cada lugar, em cada chão, a dança afro apropriou-se de outros elementos característicos das culturas negras destes espaços e ganhou mais movimentos, corpos e matrizes coreográficas. Em Salvador, por exemplo, a artista e pesquisadora Renata de Lima Silva (2010) conta que nos anos de 1970, as expressões chamadas dança afro, balé folclórico e dança negra contemporânea surgem em paralelo com movimento negro organizado e com o processo de reafricanização do carnaval. Ela ressalta a importância neste processo o trabalho do coreógrafo e bailarino estadunidense Clyde Morgan⁵, que integrava o corpo docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA (SILVA, 2010, p. 2). O bailarino baiano Firmino Pitanga, formado em dança pela UFBA e influenciado por Morgan, após um curto período no interior de São Paulo, se estabeleceu na capital paulista a partir de 1985, passando a ter um papel relevante na divulgação da dança afro na cidade (FERRAZ, 2012).

A descoberta da dança afro e as experiências nas aulas de danças do Brasil na graduação em Dança me conduziram, assim que me formei, a atuar profissionalmente na Cia. SeráQuê?⁶ em Belo Horizonte (MG). Lá, me aproximei também de artistas que buscavam uma *arte negra contemporânea* em Minas Gerais, como o poeta e performer Ricardo Aleixo⁷. Estes contatos me instigaram a aprofundar e a transformar minha abordagem dos conteúdos da

⁵ Clyde Alafiju Morgan é professor, pesquisador, dançarino e coreógrafo. Lima (2010) diz: “ele nasce nos EUA e chega ao Brasil em 1971, com uma bagagem de dança que perpassa pelo clássico, moderno e dança africana. Tendo como principais mestres Babatunde Olatunji, com que aprendeu dança africana e José Limón, que além de lhe fornecer sua técnica própria o estimulou a pesquisa de campo em diversos países da África. Depois de ter passado pelo Rio de Janeiro, Clayde se instala em Salvador, onde integra o corpo docente da Escola de Dança da UFBA e passa a dirigir o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, no qual teve a oportunidade de fazer experimentações somando sua bagagem pessoal, com arquivos videográficos trazidos da viagem à África e, ainda, com o material cultural e humano latente em Salvador – a dança dos orixás e a capoeira” (LIMA, 2010, p. 2).

⁶ A Cia. SeráQuê? foi criada em 1992, em Belo Horizonte, pelos artistas negros Rui Moreira (bailarino), Gil Amâncio (ator) e Guda (músico), que estavam interessados em pensar a cena a partir de suas referências estéticas e políticas, estabelecendo diálogos com a diversidade e com a variedade de culturas existentes no Brasil. O objetivo deste encontro era unicamente tocar, dançar e cantar a trajetória da afrodescendência no Brasil.

⁷ Poeta, compositor, cantor, performer, ensaísta, artista visual e sonoro. Autodidata, atua em diversas áreas, sobretudo nas poéticas experimentais com a voz. Faz sua estréia na poesia em 1992, com o livro *Festim*. Atuou como curador do Festival de Arte Negra – FAN. Foi editor da revista *Roda – Arte e Cultura do Atlântico Negro*, pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Foi integrante da Cia. SeráQuê?. Dirigiu a performance multimídia *Metamorfose*, da qual participei como bailarina convidada.

cultura negra em relação à preparação e criação em dança contemporânea, pois eu ainda estava muito ligada a pouca experiência vivida na universidade, que separava tais conteúdos da pesquisa artística em torno da arte contemporânea⁸.

Belo Horizonte é uma cidade de grande efervescência cultural e com um grande número de artistas negros que promovem as diversas linguagens artísticas (música, artes plásticas, cinema, dança, teatro, literatura) relacionadas à experiência da afrodescendência na contemporaneidade. Através do FAN – Festival de Arte Negra⁹ podemos vislumbrar o quão significativo são estas produções artísticas. Todo esse cenário me direcionou a pensar em termos de uma *dança negra contemporânea*, pois durante meu período na universidade toda a materialidade ligada às culturas negras eram abarcadas genericamente no bojo chamado “Danças do Brasil” e também porque fui constatando que os artistas negros mineiros reelaboravam poeticamente sua negritude, suas negruras – como bem o diz a pesquisadora Leda Maria Martins – de maneira distinta daquela pensada por Mercedes Baptista e seus herdeiros. Impulsionada por esses artistas e também pelo encontro com o coreógrafo franco-senegalês Patrick Acogny¹⁰, começo a perceber outros aspectos referentes a tais questões.

Acogny esteve no Brasil em 2009 e coreografou um coletivo de dança criado especialmente para o FAN de Belo Horizonte. O espetáculo, intitulado *Retour au pays*, teve como dramaturgia original a vida do poeta martiniquense Aimé Césaire e seus pensamentos sobre a Negritude. Ao ser questionado sobre por que adjetivava a dança atribuindo-lhe a cor negra, Acogny explica:

A cor de nossa pele nos impõe, por efeito, uma realidade difícil de rejeitar. Todas as questões que se colocam vêm dos olhares dos outros sobre nós. O que se vê quando nos olham? O que projetam sobre nós? Como responder a tal olhar que nos sujeita e nos priva de nossa primeira dimensão do ser humano? Este termo é estratégia e não

⁸ Durante o período de 2003 e 2007, o projeto pedagógico do curso de dança da UNICAMP distinguia em asas diferentes as técnicas de dança, desde os estudos somáticos até a técnica do balé clássico como Asa 1, e as manifestações performáticas brasileiras como Asa 2.

⁹ O FAN – Festival de Arte Negra de Belo Horizonte nasceu da necessidade de mostrar a vigorosa produção cultural de africanos e seus descendentes, residentes no país ou no exterior, inclusive com expressiva presença na cena artística de Belo Horizonte. Suas referências articulam as raízes ancestrais da cultura negra às expressões de sua contemporaneidade e dedica-se a fortalecer as matrizes tradicionais africanas ainda preservadas e aquelas resultantes do contato com outras culturas.

¹⁰ Patrick Acogny é dançarino, coreógrafo e pesquisador. Desde 2007 é codiretor do Centro Internacional de Danças Tradicionais Africanas e Contemporâneas, L’Ecole des Sables. Assim como sua mãe, Germaine Acogny, bailarina e coreógrafa franco-senegalesa que criou sua própria técnica de Dança Moderna Africana e é considerada como o “a mãe da dança contemporânea africana”, ele combina seu conhecimento e experiência em dança contemporânea com os princípios da dança africana. Em 2015, participou do I Colóquio Internacional “O Afro Contemporânea nas Artes Cênicas” no Instituto de Artes da UNESP.

uma definição do que somos. Ao demarcarmos esta denominação, tomamos o poder sobre o olhar do outro, pois assumimos o que somos. Podemos então, desconstruir esta noção de *dança negra* para realizar uma dança universal, uma dança humana que se inscreve nas lacunas diferenciais junto às praticadas em outros lugares. Assumindo também a expressão *dança negra*, existe o reconhecimento de um olhar, não o nosso sobre nós mesmos, mas esse do Outro que não vê que nossa cor não é nossa essência, nossa personalidade, nossa alma. Reconhecemos esse olhar pelo que é: uma subtração, uma diminuição do que somos. Pela *dança negra* nós recriaremos as ligações com todas nossas diásporas africanas. Reclamaremos nosso pertencimento ao patrimônio da humanidade! (...) Nós reconhecemos essa *dança negra*, rica, variada, complexa e impossível de definir, ela é como a vida, uma dança, um movimento que se inscreve além dos olhares em uma humanidade e uma história. (Entrevista “A Dança Negra segundo Patrick Acogny”)

A necessidade de se elaborar um pensamento a respeito de uma dança que conecte “todos os grupos humanos, mas que o olhar do mundo ocidental “branco” categorizou sob o nome de ‘negra’” (MUNANGA, 2009, p. 20), explicita a tensão existente em torno da nomeação de expressões cênicas de dança na contemporaneidade, produzidas por artistas conscientes desta categorização e que a utilizam, apropriando-se da cor de sua pele e ou da cosmovisão das culturas negras para transformar o *modus operandi* do *métier* da dança. Ou seja, ao designar uma dança utilizando um adjetivo que se ressignifica, ele deixa de ser meramente um indicador étnico para traduzir valores estéticos. Esta contribuição vai ao encontro da necessidade de compreensão do que seja ou possa ser a “dança negra contemporânea”, nomenclatura que também gera conflitos, pois carrega o adjetivo “contemporâneo”, usado na dança teatral/cênica para nomear produções artísticas que envolvem a investigação, pesquisa (da linguagem cênica coreográfica e investigação de parâmetros técnicos corporais próprios) e criação artística de dança, não diretamente relacionadas a critérios biográficos de artistas ou a categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas. Aqui o contemporâneo não é simplesmente uma designação temporal¹¹.

No Brasil, o termo *dança negra* tem designado, de maneira genérica há muito tempo, as manifestações de dança que se ligam à cultura dos afrodescendentes da diáspora e tem conectado todos os produtores de manifestações de dança que se ligam ao continente africano e aos países do Atlântico Negro. Esse termo abarca desde as danças religiosas das tradições afro-brasileiras até a dança modernista de Mercedes Baptista, passando por danças populares, ditas folclóricas, pelas danças sociais rurais ou urbanas fortemente marcadas com o selo da africanidade. A partir de minhas experiências artísticas e de formação identifico uma outra especificidade para a *dança negra contemporânea*. Enquanto a primeira abarca danças

¹¹ Cf. Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

cênicas com uma alta presença de africanidade (dança afro, danças urbanas etc.) e não cênicas (danças das tradições religiosas africano-brasileiras, danças sociais, samba, etc.), a segunda é a expressão cênica que contém estes gestuais de maneira sutil, fragmentados, já embebidos e contagiados por princípios de outros trabalhos corporais e de outras linguagens artísticas.

Além disso, *dança negra contemporânea* é uma nomenclatura que gera tensão especialmente para aqueles que estão fora de um determinado complexo cultural ligado às expressões culturais afro-brasileiras. Aliás, toda terminologia artística que traga junto de si o adjetivo *negro(a)* provoca questionamentos, negações, afirmações e empoderamento. No teatro, por exemplo, assim como na literatura e na música que trazem características dos cânones eruditos em suas fricções com as manifestações culturais negro-brasileiras, o adjetivo *negro(a)* há muito os acompanha¹². Esta designação tem definido um fazer específico ligado a artistas negros(as) que orientam seus trabalhos sob uma perspectiva africanista ou quase exclusivamente afro-brasileira, pois a influência do fazer artístico ocidental acaba sendo inerente ao fazer artístico negro-diaspórico. E três perguntas emergem desta experiência: o que é arte negra: é uma arte feita por negros? É uma arte feita para os negros? É uma arte sobre os negros?

É relevante dizer que o termo *black dance* (dança negra) nasce no início do século XX no discurso dos críticos de dança estadunidenses para nomear a produção de artistas afro-americanos para o público afro-americano, e que ao longo do tempo passa a caracterizar obras que abarcam tanto as cosmologias afro-americanas como as questões políticas de sua população (DEFRAITZ, 2002). Juntamente com este termo, não devemos nos esquecer da *Negritude*, conceito e movimento ideológico nascido do encontro e do trânsito de informações entre artistas e intelectuais negros – Aimé Césaire, Leopold Senghor, Cheikh Anta Diop – na primeira metade do século XX. A *Negritude* é fruto do “sentimento de frustração dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade” (MUNANGA, 2009, p. 63). Segundo Kabengele Munanga (2009), a *Negritude* deveria ser o instrumento de combate para garantir a todos o mesmo direito

¹² Como exemplo, cito companhias que atuaram no século XX: Cia. Negra de Revista, Bataclan Preta, Companhia Mulata Brasileira (infelizmente não tiveram um longo período de existência). Outras referências são o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Teatro Profissional do Negro (TEPRON). Na literatura, publicações como *Cadernos Negros*, *Roda – Arte e Cultura do Atlântico Negro* e a editora Nandyala que se dedica à edição, divulgação e comercialização de obras de autores(as) africanos(as), da diáspora negra e indígenas. Passando pelo século XX até os anos atuais e por diversos estilos, cito Pixinguinha, Clementina de Jesus, Tim Maia, Sandra de Sá, Mauricio Tizumba e Sérgio Pererê como artistas da música cuja produção pode ser inserida no nicho da música negra.

fundamental de desenvolvimento, dignidade humana e o respeito das culturas no mundo. Entretanto, o poeta Aimé Césaire (2010), a quem se atribui, dentre outros, a criação deste movimento, em seu “Discurso sobre a Negritude” afirma:

A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica.

A Negritude não é uma pretenciosa concepção do universo.

É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas. (CÉSARIE, 2010, p. 109)

Assim, nas artes cênicas o conceito de dança negra, como reverberação da maneira de viver do povo negro, que evoca no acontecimento do gesto cênico as reminiscências africanas, conecta-se à Negritude, passando a ser um conceito iminentemente político vinculado às lutas de emancipação, de justiça e igualdade cultural entre os povos, seja ela estadunidense ou brasileira em suas diversas manifestações.

Por ter me deslocado por muitos locais e por regiões centrais e periféricas da cidade de São Paulo, fui identificando que há distinções entre a dança negra e a dança negra contemporânea. A dança negra envolveria várias expressões ligadas à noção de Negritude e um amplo espectro de manifestações de dança pertencentes às culturas negras. Já o termo dança negra contemporânea começa a ser mais difundido nestes primeiros anos do século XXI e identificado por meio do trabalho de artistas da dança negros que não têm necessariamente como inspiração e fundamentação técnica as tradições afro-brasileiras, da dança afro ou um pensamento político ligado estritamente à Negritude, como Eliana de Santana, Ana Pi, André Bern, entre outros. E artistas negros que buscam ir além da releitura das matrizes presentes nas manifestações negras, como Carmen Luz, Luiz de Abreu e Mônica da Costa. O fato é que estes artistas, com formações em estilos de danças distintos¹³ e em diálogo com outras linguagens artísticas, como o teatro e a performance, procuram elaborar uma linguagem própria, dando vazão às suas identidades culturais e políticas, levando o público a alçar reflexões críticas sobre a nossa sociedade a partir de suas poéticas. Sendo a busca por um trabalho mais autoral uma das linhas de força do que se chama dança contemporânea, atribuir o nome de dança negra contemporânea a fazeres como a destes artistas é pertinente¹⁴.

¹³ Balé clássico, dança Afro, butô, tai chi chuan, yoga, técnica Klauss Vianna, danças urbanas, danças populares brasileiras, ensino superior de dança.

¹⁴ A autora Maria Claudia Alves Guimarães (2010), ao traçar um mapa sobre a produção de dança

Nos diversos momentos de ascensão do movimento negro no Brasil e na difusão dos pensamentos da Negritude, a dança afro teve um papel fundamental, levantando a bandeira da negritude na dança. Agora se inicia um outro momento. Haveria um processo de ruptura da dança negra contemporânea com a dança afro? Se percebemos a ênfase em uma essencialização da identidade negra, associada a uma África mítica, nas formas cênicas da dança afro e uma pluralidade identitária nos gestos da dança negra contemporânea, uma vez que esta é elaborada esteticamente a partir de uma experiência biográfica do artista negro, haveria diferença entre os modos de produção (metodologias de aulas, sintaxes dos gestos e de elaboração coreográfica) da dança afro e da dança negra contemporânea?

Diante deste panorama e partindo das vertentes e discussões apresentadas anteriormente, seria a dança negra contemporânea uma expressão cênica que contém os gestuais da dança negra já fragmentados, já embebidos e contaminados pela dança moderna estadunidense, pela dança de expressão alemã, pelo butô, como no trabalho do artista beninense Koffi Kôkô ou do brasileiro Ismael Ivo? A dança negra contemporânea também se voltaria para pesquisas corporais de natureza biográfica e estabeleceria diálogos com outras linguagens artísticas, como a literatura, as artes visuais e o teatro? Ela também teria a contribuição dos estudos somáticos, como neste projeto de dança contemporânea, segundo Silva (2005), herdeiro da dança pós-moderna? Qual o espaço das questões políticas nessa dança negra contemporânea?

Para responder a estas questões me debrucei sobre os trabalhos artísticos de três companhias de dança paulistanas: E² Cia. de Teatro e Dança, Cia. Sansacroma e Nave Gris Cia. Cênica. Tais companhias escolhidas como impulsionadoras deste estudo são dirigidas ou codirigidas por mulheres, artistas negras de diferentes gerações e formações. Ao tê-las como cerne para este trabalho não pretendi necessariamente estabelecer modelos para o que seja ou o que possa ser a dança negra contemporânea.

A E² Cia. de Teatro e Dança, fundada pela atriz e bailarina negra Eliana de

contemporânea a partir da Cartografia do Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010, percebeu que os cursos livres de dança em seus mais diversos estilos e as diversas técnicas de trabalhos corporais continuam atualizando as “hibridizações” dos dançarinos de acordo com o interesse pessoal e artístico de cada um. Uma outra autora, Soraia Maria Silva (2005), elenca alguns elementos que se constituíram como a poética da dança pós-moderna que foram herdados pela dança contemporânea. Entre eles, os estados do corpo e da alma sendo os motores da cena, em que o criador-intérprete da dança contemporânea agencia seus estados da alma e suas reflexões acerca de sua experiência de mundo. Além disso, destacamos a “aproximação com a dança tradicional, a cultura urbana (hip-hop e Funk) e outras formas marginalizadas ou periféricas da dança, deslocando as materialidades da dança para o campo das maiorias minorizadas culturalmente” (SILVA. 2005, p. 434).

Santana, desenvolve seus trabalhos a partir de procedimentos corporais que lidam com o grande eixo temático do “sujeito anônimo”, sujeito que é reconhecido pela companhia como sendo também os indivíduos negros e negras, marginalizados na sociedade brasileira. Mesmo não assumindo o discurso de uma produção em arte negra, a E² tem buscado compreender a identidade do povo negro através da transposição de obras literárias e visuais para a dança, obras que falam de personagens negros e negras. Destaco os espetáculos *Francisca da Silva Oliveira – Um esboço*, criado a partir do livro historiográfico de Júnia Ferreira Furtado sobre Chica da Silva, *Afro Margin*, *Lost in Spaceshit* e *Blue*, inspirados nas obras do artista plástico negro britânico Chris Offili.

A Cia. Sansacroma, criada pela também atriz e bailarina negra Gal Martins, desenvolve trabalhos baseados no hibridismo da dança contemporânea com a poesia, o teatro e a militância artística e cultural. Em seus primeiros anos, a companhia se definia como sendo de dança afro-contemporânea e tinha como objetivo estimular a produção em arte negra contemporânea através do resgate étnico e cultural e a renovação estética das manifestações afro-brasileiras. Atualmente, a companhia se autodenomina apenas como sendo de dança contemporânea, enfatizando em suas pesquisas temáticas referentes às experiências e exclusão do sujeito negro.

A Nave Gris Cia. Cênica, companhia da qual sou cofundadora e codiretora, foi criada por artistas com formações, trajetórias e pesquisas distintas (nem todos são negros e mesmo o que são não traziam em suas investigações questões culturais negras), mas que possuíam interesse numa linguagem limiar, centrada no corpo como lugar de trânsito de memórias e narrativas. Por influência de meu trabalho, a companhia tem buscado nos princípios presentes nas culturas tradicionais afro-brasileiras, como no candomblé angola, elementos para a elaboração de um ritual cênico em seus processos artísticos.

Trazer estas companhias para a pesquisa foi fundamental, uma vez que seus trabalhos se distinguem de trabalhos advindos da tradição da dança afro, ligados à escola de Mercedes Baptista e da herança soteropolitana, bem como de uma recente tradição da dança contemporânea paulistana, sendo bem menos influenciados pelos movimentos de dança moderna norte-americana e alemã, pela nova dança e o contato-improvisação. A contemporaneidade destes grupos se alimenta da fricção da memória ancestral de seus corpos negros com suas experiências no aprendizado formal de dança e nos espaços urbanos atuais enquanto sujeitos negros, e também do legado do pensamento da Negritude.

Por mais que elas estejam inseridas na cena da dança contemporânea paulistana, apresentam algumas singularidades: a Sansacroma localiza-se na periferia da cidade, no bairro do Capão Redondo, e traz em seu discurso (e fazer) a descentralização da dança contemporânea; já nos trabalhos da E², reconhecemos as particularidades do sujeito negro que está fora da comunidade negra, que vive e transita pela elite cultural “branca” e que negocia a sua negritude/negrura nestes espaços; e a Nave Gris, sendo um grupo novo e com um espetáculo inaugural assumido por nós como de dança negra contemporânea, enfrenta o desafio de se inserir no circuito oficial da dança cênica. Além disso, tais grupos possuem um trabalho cênico que vai além da representação do que seja “ser negro” ou “negra” e dos essencialismos da negritude.

Aqui, ressalto o pensamento de Stuart Hall (2003) sobre as identidades do sujeito pós-moderno (contemporâneo). Hall enfatiza a descontinuidade, a fragmentação, a ruptura e o deslocamento num mundo impactado pela “globalização”. Estes movimentos geram o que ele chama de “jogo das identidades”. Negras e negros são analisados no interior de uma busca incessante pela construção de suas identidades, o que torna discutível qualquer procura pelos essencialismos da negritude. Hall cita Paul Gilroy, para contestar o dualismo presente em algumas discussões sobre a condição do negro e mesmo em se tratando do contexto britânico, pode-se expandi-lo para as experiências nas Américas:

os negros da diáspora britânica devem, neste momento histórico, recusar o binário negro *ou* britânico. Eles devem recusar porque o “ou” permanece o local de *contestação constante*, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o “ou” pela potencialidade e pela possibilidade de um “e”, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica binária. Você pode ser negro e britânico, negra e britânica não somente porque esta é uma posição necessária nos anos 90, mas porque mesmo esses dois termos, unidos agora pela conjunção “e”, contrariamente à oposição de um ao outro, não esgotam todas as nossas identidades. Somente algumas delas estão, às vezes, envolvidas nessa luta específica. (Gilroy apud HALL, 2013, p. 383)

E como já anunciara Fanon (2008) ao negar uma categorização única para a identidade do(s) sujeito(s) negro(s), “não há *um* preto, há *pretos*”, pretendi com este estudo poder demonstrar possibilidades múltiplas de uma poética calcada em experiências identitárias negras que evocam sua ancestralidade, independentemente de levarem para o palco formas representacionais concretas dos simbolismos das culturas negras, pois como esclarece o poeta e antropólogo Edimilson de Almeida Pereira (2013):

Às vezes, o próprio afro-brasileiro não conhece, de maneira convincente, o mundo de

seus ancestrais. Porém, a memória desse mundo continua lá, no lugar onde as experiências visíveis e invisíveis provocam nossa consciência e nos ajudam a entender que não somos o ponto final de uma trajetória, mas, sim, um elo, entre outros, na formação de uma larga cadeia de eventos sociais, políticos, históricos e culturais. (PEREIRA, 2013, p. 87)

Assim, a dança negra contemporânea na cidade de São Paulo foi analisada a partir dos sentidos atribuídos pelos artistas destas três companhias, no âmbito de suas práticas artísticas e dos estudos culturais numa perspectiva negro-brasileira, de fundamentos da herança africana em solo brasileiro, pois há especificidades em cada lugar onde a diáspora africana se deu. Ao nomear um modo de produção de dança como “dança negra contemporânea” levanto a hipótese de que existem negruras, negritudes e nervuras ancestrais na obra de artistas negros da cena contemporânea paulistana que os conecta com outros artistas das danças negras, ainda que não se considerem inseridos na tradição cênica da dança afro, tal como foi inicialmente elaborada por Mercedes Baptista¹⁵, ou herdeiros do legado da Negritude. Também identifico que esta dança negra contemporânea não consegue ser compreendida pela chamada crítica especializada¹⁶ e pelos circuitos oficiais da dança cênica da cidade de São Paulo. Sua contemporaneidade está sempre ameaçada de contestação, pois para os especialistas em dança contemporânea seus trabalhos nem sempre possuem os atributos que a produção deste estilo precisa ter. Aliás, a escolha destes grupos aconteceu por esta razão, pois desde que compreendo a dança como manifestação artística me incomodava os lugares que algumas pessoas, ligadas ou não à dança, queriam determinar que eu, bailarina negra, deveria obrigatoriamente ocupar esteticamente¹⁷.

Por ter me deslocado numa micro diáspora por muitos locais e pela cidade de São Paulo, fui então constatando que há distinções e valorações simbólicas entre a “dança contemporânea”, a “dança negra” e a “dança negra contemporânea”. Desta forma, esta pesquisa pretende percorrer estes três territórios, que considero distintos em seu cerne, para entender a emergência da dança negra contemporânea na cidade de São Paulo, precisamente

¹⁵ Gal Martins é a única das artistas que teve sua iniciação na dança cênica através da dança afro.

¹⁶ São poucos(as) os(as) críticos(as) de dança na cidade de São Paulo, mas dentre eles Ana Francisca Ponzio, Cássia Navas e Helena Katz figuram este *hall* há mais de quinze anos.

¹⁷ Cito como exemplos minha passagem pelo Sinddança – Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo, em 2007 para o exame de DRT, em que a banca, presidida por Maria Pia Finóccchio, indagou se eu apresentaria uma coreografia de dança afro. O que apresentei foi um trabalho de dança contemporânea; a mesma pergunta foi feita por Susana Yamauchi – na época diretora artística do Núcleo Luz, projeto de formação em dança ligado ao Fábricas de Cultura, do Governo do Estado de São Paulo – e Guilherme Teixeira, então coordenador artístico-pedagógico do Fábricas de Cultura, em meu processo de seleção para educadora. Nesta última ocasião disse que daria uma aula de dança negra contemporânea.

no período entre os anos 2000 e 2015, período em que as produções independentes de dança na contemporaneidade passam a ganhar maior visibilidade estimuladas pelos programas Itaú Rumos Dança e Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Assim, este estudo procurou:

- compreender se a dança negra contemporânea seria uma questão temática ou um modo específico de fazer em dança calcada em princípios da cosmovisão negro-africana;
- problematizar os jogos de tensão entre o campo simbólico do artista (o sujeito, sua ancestralidade e sua experiência) e as estruturas do que se convencionou como dança contemporânea;
- identificar se elementos das culturas negras estão presentes nas dramaturgias dos espetáculos criados pelos grupos pesquisados;
- entender quais as naturezas de criação no interior destes grupos e como delas emergem a figura do criador-intérprete, fundante para o acontecimento da dança na contemporaneidade;
- entender as formas de relações destes grupos com as políticas públicas de fomento à dança.

Sendo assim, me dediquei também à investigação histórica da dança cênica dialogando com Sucena (1989), Silva (2005), Pereira (2009), Guimarães (2010), Monteiro (2011), Ferraz (2012), Louppe (2012), Cerqueira (2014), entre outros, para entender os campos de elaboração desta forma de expressão. Como a crítica especializada sempre teve um papel fundamental na construção e afirmação da dança teatral no Brasil e na constituição da dança contemporânea, os textos dos críticos Paulo Caldas, Silvia Soter, Cássia Navas e Beatriz Cerbino auxiliaram na confecção da colcha de retalhos da cena da dança contemporânea.

Para o crítico e coreógrafo Paulo Caldas (2010), por exemplo, a dança contemporânea é um continente indefinido, uma vez que:

há obras compostas sobretudo por formas coreográficas de dança inclusive com vocabulários de movimentos codificados; há outras em que se reconhece coreografia, mas não necessariamente a dança; há as que têm sequências de movimento que não são de dança e que nem sequer configuram coreografia; há algumas que alternam sequências de movimento com elementos teatrais, plásticos, sonoros, performáticos; outras que o fazem justapostos; e obras que comportam acontecimentos de cena em que já não se distinguem as diversas modalidades. (CALDAS, 2010, p.66)

Em suma, Caldas (2010) diz que há uma cena de dança que não é toda feita da experiência de dança nem de coreografia, sendo que de um lado a experiência de dança se conecta com um certo regime corporal de movimento (técnicas, sistemas) e de outro a uma cena

da dança, em que o regime corporal pode fazer parte, assim como outros recursos corporais e expressivos não necessariamente cinéticos. E mesmo com toda a sua pluralidade, para Louppe (2012) há apenas uma dança contemporânea regida por valores éticos como a singularidade pessoal e o respeito pelo corpo do outro, e que em sua essência ela se recusa a seguir um modelo exterior.

Já Joana dos Santos Egypto de Cerqueira (2014) atenta-se a emergência da discussão do que hoje é tido como dança contemporânea, considerando os campos de força do histórico e do a-histórico dialogando com Louppe (2012). Cerqueira reitera que a dança contemporânea aparece sem berço ou referência genealógica, pois ela trata antes da observação de um pensamento e é uma dança em vias de ser fabricada, no qual o corpo pode reinventar sua própria história (CERQUEIRA, 2014, p. 8).

Falar sobre a dança contemporânea da capital paulista é mais que elencar as características fundantes desta linguagem artística. Discorrer sobre esta dança exige que falemos também de políticas públicas, uma vez que a linguagem passou a ter mais visibilidade por ser fomentada pelos programas de apoio à cultura. Tanto que, em seu trabalho, Guimarães (2010) tem seus dizeres acerca da dança contemporânea atravessado pelas linhas de força dos editais de subvenção. Ao traçar um mapa sobre a produção de dança contemporânea a partir da Cartografia do Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010¹⁸, ela percebe que os cursos livres de dança em seus mais diversos estilos¹⁹ e as diversas técnicas de trabalhos corporais continuam atualizando as “hibridizações” dos dançarinos **de acordo com o interesse pessoal e artístico de cada um**. Além disso, tanto a nova geração de criadores, como uma geração anterior, que continua atuante, em sua maioria, são oriundas das graduações de dança da cidade de São Paulo e de Campinas. Quando formados por outras áreas no ensino superior, os profissionais que atuam há muito tempo na cena da dança contemporânea têm buscado uma reflexão maior sobre seu ofício por meio do ingresso em cursos de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) (GUIMARÃES, 2010).

Após eu ter vivido uma rápida e intensa temporada na Pauliceia, no início de 2008, fui para Belo Horizonte. Ao viver a cultura coreográfica de lá, percebi o quão singular era a

¹⁸ O Programa Rumos do Itaú Cultural tem por objetivo valorizar a diversidade brasileira, estimular a criatividade e a reflexão sobre a cultura em nosso país e premiar artistas e pesquisadores de várias áreas. Informação retirada do site do Itaú Cultural. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br>>. Acesso em: set. 2017.

¹⁹ Como já mencionado: cursos livres de balé clássico, butô, técnica Klauss Vianna, dança moderna, nova dança, sapateado, flamenco, street dance, danças populares brasileiras, contato-improvisação.

produção de dança contemporânea paulistana. Durante o início de 2008, fiz aulas e workshops com algumas companhias, assisti a espetáculos diversos e me perdi num mar de fragmentação e distinção das danças que aqui eram realizadas. Muitas delas um tanto herméticas e que exigiam um mínimo de aproximação do espectador com os fundamentos da própria dança teatral²⁰ ou com conceitos de outras áreas do conhecimento, como a filosofia. O fato de alguns artistas da dança estarem conectados a universidade ou serem oriundos dela – uma vez que são educados a pensar de uma maneira mais cientificista – é apontado por alguns, segundo Guimarães (2010) como algo que caracteriza a dança contemporânea paulistana como sendo conceitual e experimental. “O artista está muitas vezes mais preocupado com o seu processo do que com o público e o espetáculo em si” (GUIMARÃES, 2010, p. 122). Por este caráter, a dança contemporânea acaba tendo um público restrito. Em virtude disto, ela não é atraente para os empresários, por exemplo, e tem a necessidade de ter políticas públicas de fomento para a sua produção.

Mesmo que a presente pesquisa não tenha como foco principal a análise destes editais, uma vez que seu eixo central são as poéticas das danças da E² Cia. de Teatro e Dança, da Cia. Sansacroma e da Nave Gris Cia. Cênica, essas linhas de tensões contribuem para o desenvolvimento dos trabalhos destas companhias, que já foram contempladas algumas vezes pelo Fomento à Dança para a cidade de São Paulo e pela Programa de Ação Cultural do Estado (ProAC).

Uma vez que esta pesquisa se interessa pelas culturas negras e suas influências na produção da dança contemporânea na cidade de São Paulo, foi preciso rever alguns conceitos sobre o corpo e suas falas²¹, tendo como perspectiva as simbologias negras²² que foram recriadas no território paulistano, confrontando-se com outras culturas. Os estudos culturais, por meio dos trabalhos de Stuart Hall (2003 e 2013), Muniz Sodré (2002 e 2005) e Júlio César de Tavares (2012) foram pertinentes para análise deste contexto artístico e para entender quem são os sujeitos criadores desta suposta dança negra contemporânea. Para os deslocamentos no campo da prática e poética artística recorri aos trabalhos de Inaicyr F. dos Santos (2002), Alex

²⁰ Uso o termo *dança teatral* como sinônimo para dança cênica, entendendo que ela “abrange a criação individual, apreciação da forma e valorização da estética” (SANTOS, 2002, p. 133).

²¹ Entendemos que o corpo possui muitos modos de falar, como o gesto e o movimento a partir dos múltiplos contextos culturais existentes.

²² Tais simbologias dizem respeito a elementos matriciais em manifestações tradicionais e populares afro-brasileiras presentes em São Paulo, como o candomblé, a capoeira, o jongo, sambas, a cultura hip-hop.

Ratts (2007), Renata de Lima Silva (2012) e Yaskara Donizetti Manzini (2016), que endossam as observações levantadas acerca das relações entre ancestralidade e os sujeitos negro-brasileiros, junto com Leda Maria Martins (1997 e 2002). Martins discorre sobre performances rituais negro-brasileiras banto e afirma que as culturas negras nas Américas se constituíram como lugares da *encruzilhada*, pois houve o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e ágrafos com que se confrontaram. Por esta razão, o termo encruzilhada foi tomado como um operador conceitual para analisar o discurso artístico e os procedimentos de criação das companhias E², Sansacroma e Nave Gris.

É importante ressaltar que este trabalho confluiu para o campo do que Boaventura Souza Santos (2009) conceitualiza como ecologia de saberes²³ ao compor o quadro das pesquisas historiográficas, socioculturais, filosóficas e artísticas sobre as danças cênicas que dialogam com as culturas negras no Brasil, que ainda é escasso, mesmo que muitos artistas-pesquisadores nos últimos anos tenham contribuído de forma preciosa para transformar essa realidade (Martins, 2002; Santos, 2002; Wenceslau, 2008; Lody e Sabino, 2011; Monteiro, 2011; Ferraz, 2012; Silva, 2012 são alguns deles). Para entender o campo dos desafios da intelectualidade negra brasileira, trago as palavras de Nilma Gomes (2009) que diz ser preciso entender que não há uma concepção de identidade negra unificada entre os negros quer sejam intelectuais ou não (GOMES, 2009, p. 438). E, ainda, continua, que é compreensível que nos momentos de ditadura e autoritarismo os grupos que lutam pelo direito à diferença se unam e construam discursos unificadores de identidade. No entanto, no exercício da democracia, a insistência em discursos unificadores como únicos e possíveis sai na contramão do próprio direito à diferença (GOMES, 2009, p. 438).

O intelectual negro, e porque não provavelmente o artista negro, “não é um porta-voz, mas um sujeito que explicita o seu pertencimento a um grupo historicamente excluído do lugar de produtor da ciência e que carrega esse mesmo grupo na sua voz, no seu corpo, na sua forma de ler, interpretar e produzir conhecimento” (GOMES, 2009, p. 431). Assim como o intelectual negro, o artista negro também o é, por mais que não declare ou assuma este discurso, ele traz em seu corpo e em sua dança – mesmo que esta não traga simbologias diretamente ligadas a uma tradição afro-brasileira – todo este grupo excluído e invisibilizado.

²³ “É uma ecologia, porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia. A ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento” (SANTOS, 2009, p. 44 e 45).

Edmilsom de Almeida Pereira (2013, p. 88) diz ser relevante considerarmos as múltiplas maneiras de se vivenciar as identidades negras no Brasil, a partir de lugares distintos, como das experiências daqueles que nunca pensaram sobre o assunto; ou daqueles que pensaram e sabendo de sua complexidade, preferiram desqualificá-lo; ou daquele que vive sua identidade afro-brasileira como uma questão resolvida e por isso é menos afeito às negociações com outros indivíduos; como também há aquele que vive essa questão como um processo, estando aberto às negociações com os representantes de outras identidades. Para isso, Pereira (2013) reitera que o complexo cultural afro-brasileiro e os valores simbólicos dos antigos deuses (*minkisi, orixás, voduns*) são indispensáveis, pois a perspectiva afro-brasileira ou negro-brasileira pode ser apreendida através das “formas de transmissão construídas por meio da memória, da oralidade, da ancestralidade, da ritualidade, da temporalidade, da corporeidade” (GOMES, 2009, p. 435). É sob esta perspectiva que muitos intelectuais negros lutam semanticamente no interior da ciência e têm encarado como desafio a produção de um conhecimento sobre as relações raciais feita PELO negro e não sobre o negro ou para o negro como tem sido a tradição acadêmica ocidental (GOMES, 2009, p. 435).

Isto posto, ao longo de quatro capítulos o texto desta dissertação pretendeu esmiuçar todas as questões levantadas anteriormente, num processo que envolve também a prática artística em dança como impulsionadora da reflexão teórica sobre as especificidades e contradições da linguagem da dança.

O Capítulo I – Filhas da encruzilhada tem como ponto central as narrativas orais das artistas da dança cujos trabalhos artísticos são os propulsores do que nomeio como “dança negra contemporânea” na cidade de São Paulo. As questões que guiaram as entrevistas que realizei com Gal Martins e Eliana de Santana sempre estiveram presentes em minha fala nos últimos dez anos. Tais indagações surgem de outro questionamento que trago para este estudo: de que maneira a invenção do ser negro, em meio aos conflitos que não foram discutidos internamente num âmbito comunitário e familiar se reflete na formação de uma artista da dança? Por meio de suas memórias, as genealogias pessoais e artísticas de cada artista foram se delineando. Ao conhecermos parte de suas habitações e locais de trânsito, o depoimento de cada uma nos ajuda a compreender suas influências e escolhas poéticas. A entrevista realizada foi orientada por nove questões sobre os seus lugares de memória, suas experiências vividas tanto no âmbito pessoal como na formação artística para que se pudesse compreender como se tramaram (ou tramam) os meandros que as envolvem. Ao longo deste

capítulo, procurei evocar as concepções de corpo, movimentos e gestos de uma tradição negro-brasileira, elaborada na encruzilhada (MARTINS, 1997). E desta forma, identificar quem é (são) este(s) sujeito(s) das culturas negras urbanas, culturas da encruzilhada.

O Capítulo II – Corpos de *Arkhé* Negra apresenta os fundamentos presentes nas corporalidades e nas danças de origem negro-africanas. Neste capítulo, busquei compreender as especificidades do corpo negro e seus gestos através de estudos sobre manifestações performáticas negro-brasileiras e de danças africanas para verificar o ensejo ou a evocação de conceitos estéticos e poéticos em que se presentifica a *Arkhé* negra. Tais conceitos ajudam na leitura e compreensão da produção em dança contemporânea das artistas que herdam tais características culturais (*Arkhé* negra) e, assim, poderemos ou não ser dimensionar tal produção como “dança negra contemporânea”.

No **Capítulo III – Reminiscências negras na dança teatral paulistana** procurei verificar como os trabalhos de artistas negros (as) e ou com temáticas relacionadas às culturas negras se fizeram presentes na dança cênica paulista e como cada autor procurou tecer este registro.

O Capítulo IV – Encruzilhadas poéticas: entre a representação e a metonímia uma reflexão sobre as obras e procedimentos técnico-criativos das companhias disparadoras deste estudo. Busquei sempre correlacioná-los com aspectos de uma filosofia negro-africana que se reconfigurou no Brasil e que foi se estabelecendo no seio de comunidades e famílias negras. Através da pesquisa de campo²⁴ e revisão dos projetos de pesquisas artísticas destas companhias, procurei responder às seguintes indagações: por que se referir às obras da E², da Cia. Sansacroma ou da Nave Gris como sendo “negras contemporâneas” e não “afro” ou somente “contemporâneas”? Há diferenças nos modos de produção entre estes “estilos”? Como se dão as relações entre criadores, bailarinos, artistas da dança nestes contextos? As relações tradicionais entre mestre e bailarino, herança de uma dança moderna e também da transposição das tradições negro- africanas para o possível estabelecimento de um traço estético-cultural é fundamental, numa tradição do novo, desta “dança negra contemporânea”?

²⁴ Acompanhamento de ensaios e espetáculos da Cia. Sansacroma e experiência vivida na E² Cia. de Teatro e Dança e Nave Gris Cia Cênica. Esclareço que mesmo sendo integrante e cofundadora da Nave Gris, no fim de 2015 recebi o convite para integrar a E² no projeto *Blue*. Atuei no espetáculo de mesmo nome na estreia e temporada dele em 2016.

Na roda do mundo: considerações finais encerra (por hora) este trabalho com um texto escrito a partir de meu diário de pesquisa, de criação cênica, suscitado pelos percursos e investigações como artista pesquisadora da Nave Gris Cia. Cênica inserida na rede sociocultural e artística da Paulicéia, e das reflexões oriundas deste estudo.

CAPÍTULO I

Filhas da encruzilhada

Um dado inegável para qualquer estudioso do corpo e das manifestações culturais negro-brasileiras é que toda memória e aspectos das tradições orais de origem africana ficaram inscritos nos corpos dos povos transplantados forçosamente para cá. Tendo sido destituídos de seus bens materiais e desumanizados, os sujeitos das mais variadas etnias africanas que aqui aportaram precisaram recriar suas histórias e reelaborar suas gêneses tendo como arma seus saberes corporais, como coloca Tavares:

Nesta exclusão dos saberes, temos, de maneira concreta, um total distanciamento daquele que foi a principal arma dos negros para ativar uma resistência e empreender o registro de sua história de rebeldia: o seu **CORPO**. Apesar de dinamitado pelo processo de escravidão e dominação, o corpo negro preservou e condensou uma sabedoria pelos movimentos, pelos ritmos e pela energia, bem como pela oralidade, que vem sendo transmitida como que um plano conspirativo, invisivelmente instalado no interior da própria sociedade. (TAVARES, 2012, p. 25 e 26)

Outro dado relevante é que nas culturais predominantemente orais como as africanas e indígenas, o corpo é por excelência o local da memória, um local do saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural (MARTINS, 2002). Desta forma, os saberes técnicos e estéticos nestas culturas não se apresentam dicotomizados, mas sim engendrados num complexo jogo de cruzamentos simbólicos em que o corpo, conforme elucida Martins (2002, p. 89), é um “*corpo de adereços*: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse *corpo/corpus*, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória”. Tanto ela como outros autores que trago para este diálogo, como Sodré (2002 e 2005), buscam nos saberes das tradições religiosas afro-brasileiras banto e nagô-iorubá²⁵ bases epistemológicas para tratarem das formas socioculturais e performáticas negro-brasileiras. Isto se deve ao fato de que nas comunidades-terreiros e nos Reinados encontramos um complexo conjunto de saberes cosmológicos (religiosos, técnicos,

²⁵ Algumas das tradições religiosas afro-brasileiras são chamadas também de candomblé ou religiões de matriz africana. Elas possuem características semelhantes, mas se diferenciam por se ligarem a nações distintas, como Congo-Angola (banto), Ketu (povo nagô, cujo idioma é o ioruba) entre outras, como Jeje (povo do Benin). A religiosidade banto também é expressa na forma católica africanizada que se estabeleceu no Sudeste brasileiro, conhecido como Reinados, onde louvam Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e outros santos católicos ligados a uma mitopoética negro-brasileira. Os louvores presentes nos Reinados são os Congados, Moçambiques, Marinheiros, Catupés e outros.

artísticos, filosóficos) resguardados e mais próximos de uma concepção africana de mundo. Estes locais também se configuram como espaços de resistência da subjetividade histórica de classes subalternas no Brasil diante do espaço europeu, conforme afirma Sodré, a respeito das comunidades-terreiros:

o *terreiro* (de candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. (SODRÉ, 2002, p. 20)

Neste sentido, será importante introduzir nesta discussão o operador conceitual da *encruzilhada* proposto por Martins (1997) a partir da concepção religiosa e filosófica da gênese de origem nagô e banto no Brasil, disseminado por suas manifestações culturais, que:

oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (MARTINS, 1997, p. 28)

Além da comunidade-terreiro, pode-se partir também de outros espaços territoriais, como os espaços quilombolas e quadras de escolas de samba (NASCIMENTO, 1989), espaços onde se presentificam as elaborações das experiências negras. Uma experiência plural, pois a experiência é múltipla, diversa e parafraseando Fanon (2008, p. 123) “a experiência negra é ambígua, pois não há *um* preto, há *pretos*”.

O corpo sendo memória é compreendido por Tavares (2012) ora como *arquivo*, ora como *arma* e ora *arquivo-arma*. Ao longo de seu estudo sobre a capoeira, o autor nos dá pressupostos corporais acerca dos corpos negros que podem ser transpostos para a dança e especialmente para a dança contemporânea. Ele considera o corpo negro como *arquivo* tanto por este deter valores simbólicos como também por ser transmissor de hábitos socialmente adquiridos, como repositório das experiências realizadas no cotidiano. Ressaltando mais uma vez que por intermédio dele, a memória comunitária é recuperada, passando o corpo a falar e a salvaguardar a memória do grupo por intermédio das modulações gestuais, cuja elaboração foi possível (TAVARES, 2012, p. 83). Junto com a tradição oral, o corpo constitui um rico manancial das heranças da população afro-brasileira. Paralelamente a isso, a cultura de origem africana se viu obrigada, como estratégia de resistência, a fazer do corpo *arma*, como instrumento de organização das defesas físicas, individual e comunitária. Tavares cita as

situações de fuga, onde, em um clima de intensa dramaticidade, sujeitos negros transformavam seu corpo em arma de alta precisão.

Concluindo seu raciocínio, numa reflexão a partir da situação da capoeira, o autor elencou alguns aspectos acerca do corpo negro (TAVARES, 2012, p. 141):

- os esquemas corporais que caracterizam os comportamentos e atitudes da população negra referem-se à sua ancestralidade, estando os resíduos que marcam a motricidade do brasileiro impregnados destes elementos;

- a luta dos negros, até hoje, foi impulsionada pela defesa de seu corpo, pois por ele passam a discriminação (estigma corporal), a própria caracterização de seu corpo como trabalho a ser utilizado (sobrevivência da noção de trabalho encarnado), o arquivamento das informações processadas no cotidiano (memória corporal) e as possibilidades de constituição de um instrumento de defesa (resistência);

- o corpo negro é um significante que adquire o estatuto de signo por se caracterizar pelas marcas conforme acima mencionadas e por se instituir como espaço de representação e significação do outro racializado.

Estes aspectos convergem com questões postuladas por Leopold Senghor (1982) em seu tratado *Sobre a Negritude*. Ao longo do tratado acerca do espírito (força de vida, poder de transformação) e saber negro-africano, Senghor analisa o Branco europeu a partir de sua relação com o Outro, onde o Branco o utiliza o destituindo de vida para fins práticos, assimilando-o num *movimento centrípeto*, ou seja, fazendo com que o Outro se aproprie dos valores brancos se distanciando, apagando seu legado sociocultural. Fazendo um paralelo com os esquemas corporais em que compara o corpo negro diásporico e o corpo negro-africano com o corpo ocidental, trazidos por Tavares (2012), podemos perceber a diferença nas relações de corpo entre estas culturas. Afinal, os esquemas refletem estruturas de cada sociedade.

Não pretendo reforçar binarismos e dualidades entre as culturas negras e a cultura ocidental, endossando ainda mais um lugar de valoração de uma cultura em detrimento de outra. O que interessa, neste estudo, é justamente entender os lugares de fissuras, de fricções, a encruzilhada habitada por artistas da dança que ao longo de seus fazeres estão a negociar e a jogar sempre com estas relações socioculturais. No entanto, estes esquemas corporais nos permitem compreender o jogo de corpo do sujeito negro: a sua **ancestralidade** é acionada, movida e torna-se latente através de seu corpo, que é o solo fértil de suas memórias, suas

vivências. Pelo corpo se dá toda a sua aprendizagem e as formas de compartilhar seus saberes, sejam por meio da dança, da música, da comida, do escutar o(s) outro(s).

Diz-nos Beatriz Nascimento (apud RATTTS, 2007, p. 65) que o corpo é mapa, documento e identidade. A constituição e redefinição do corpo negro se faz por meio de deslocamentos, da experiência da diáspora e na transmigração, forçada ou não dos povos de origem africana. E este corpo é o principal documento dessas travessias. A constatação feita por Nascimento é um fato muito concreto para muitos brasileiros, em especial para aqueles que ainda migram do Nordeste para o Sudeste, ou aqueles que deixam o campo e seguem para a metrópole. Minha experiência familiar, tanto materna como paterna, prova que o deslocar-se é um modo como mulheres e homens buscam para transformar-se. Num primeiro momento, estão a procura da melhora de sua condição socioeconômica, quando decidem sair da roça e seguir para a cidade a procura de trabalho na indústria, no terceiro setor ou para estudarem (caso vivido por meus familiares paternos e por mim, quando mudo de cidade para estudar e depois trabalhar; uma história muito parecida com as das famílias de Gal Martins, que sai do norte de Minas Gerais, e de Eliana de Santana, cuja mãe vem de Pernambuco para São Paulo num caminhão pau-de-arara). No entanto, a liberdade via condição socioeconômica parece ser apenas uma primeira camada para as (re)descobertas de quem eles sejam no mundo. Este trânsito os impulsiona ao encontro deles com eles próprios e também com seus pares que habitam territórios semelhantes e vivem uma experiência parecida. E isto só é possível quando se distanciam do que seria seu lugar de origem e precisam reelaborar seus valores simbólicos num jogo de negociação com um outro espaço:

Desta forma, o corpo negro pode ser, também em parte, aquele que foge, mas que conquista temporadas de tranquilidade, aquele que se recolhe no terreiro e sai da camarinha refazendo, em movimento, narrativas de divindades africanas; pode ser o jovem que dança sozinho ou em grupo ao som do *funk*, pode ser a mulher ou homem que delinea suas tranças ou seu penteado *black*; pode ser igualmente aquele que se “fantasia” de africano num desfile de escola de samba. (RATTTS, 2007, p. 66)

E aquela ou aquele que escolhe a arte da dança cênica para questionar, romper, friccionar, propor e transformar estigmas, estereótipos, se colocando enquanto sujeito consciente de suas relações identitárias e culturais, para além de ser apenas uma alegoria ou representação.

I.I – Eliana de Santana

Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria.

Franz Fanon

A primeira vez que pude conversar calmamente com Eliana de Santana foi durante a intensa programação do projeto Modos de Existir realizado no SESC Santo Amaro em 2014. Tendo um recorte temático sobre as produções em dança contemporânea solos, foi um tanto irônico perceber que numa discussão sobre produções solos, provavelmente a solidão em torno de nós – éramos, junto com a performer Val Souza, as únicas mulheres negras presentes nesta mostra – que nos levou ao encontro uma da outra. Eliana também havia sido convidada pela curadoria do projeto para apresentar seu solo *Afro Margin*. Em 2015 mais encontros aconteceriam: participamos, juntamente com Gal Martins, do seminário “A criadora em dança - Negritude na dança: o espaço da mulher negra” no Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo; e a Nave Gris Cia. Cênica, companhia da qual sou cofundadora e integrante, convidou Eliana, Gal e a professora Sayonara Pereira para participarem do Encontro Mulheres Negras na Dança. Todas as conversas em que pude participar com Eliana complementam a entrevista realizada em 28 de março de 2016 para o desenvolvimento deste estudo, pois pouco a pouco Eliana foi revelando sua trajetória de vida e na arte. Cada história lembrada a partir de sua carreira como artista cênica – ela é atriz e artista da dança – é entremeada por suas vivências em casa ou nos movimentos socioculturais que participou ativamente na juventude. Suas narrativas sobre o seu trabalho artístico são sempre imbuídas de reflexões e analogias com seus processos de vida.

Eliana nasceu em São Paulo, no bairro da Vila Maria, zona norte da cidade de São Paulo. Na pré-adolescência sua família se mudou para o bairro de Cumbica, Guarulhos, mas Eliana se manteria sempre em trânsito com São Paulo até estabelecer residência novamente na cidade quando adulta. Filha de migrantes nordestinos, sua mãe é pernambucana e veio de pau-de-arara para São Paulo atrás de seu pai, que era alagoano. Uma história muito comum nas narrativas de vários núcleos familiares paulistanos. Eliana diz que sua mãe é “porreta” e que apesar das adversidades enfrentadas, é uma mulher orgulhosa e que educou os filhos para também terem brio, conforme relato em sua entrevista:

Minha mãe falava: “vocês não são coitadinhos, todo mundo aqui é saudável, tem mãe, tem pai!”. E uma coisa que ela falava era para nunca termos vergonha de nós mesmos.

(...) Minha família tinha uma coisa muito orgulhosa! Minha mãe ensinou isso para gente, ela é uma mulher muito orgulhosa. Tinha uma coisa com o estudo. Tinha que estudar e por isso um dos meus irmãos é escritor. Se formou na USP, ganhou prêmios: é o Fulano de Tal, Luís Carlos de Santana. (...) Eu devo minhas leituras muito ao meu irmão também.

Eliana também se referiu a sua família como tendo uma organização “matriarcal”, uma vez que sua mãe é quem detinha toda a responsabilidade pelo núcleo familiar devido à ausência de seu pai. Com relação à posição de autonomia e independência feminina nos núcleos familiares negros, a antropóloga Teresinha Bernardo (2003) ajuda a entender esta relação que foi se estabelecendo no Brasil desde a vinda das mulheres de origem iorubá e banto durante o processo de escravização que ocorreu no país a partir do século XVI. Entretanto, esta relação é de *matrifocalidade* de onde emergem elementos culturais que foram criados durante a escravidão e mesmo no pós-abolição, além das ressignificações das experiências africanas, segundo Bernardo (2003, p. 46). Para Scott (apud BERNARDO, 2003, p. 46):

Este termo identifica uma complexa teia de relações montadas a partir do grupo doméstico, onde, mesmo na presença do homem na casa, é favorecido o lado feminino do grupo. Isso se traduz em: relações mãe-filho mais solidárias que relações pai e filho, escolha de residência, identificação de parentes conhecidos, trocas de favores e bens, visitas etc., todos mais fortes pelo lado feminino; e também na provável existência de manifestações culturais e religiosas que destacam o papel feminino.

Em uma análise preliminar dos depoimentos em sua pesquisa²⁶, Bernardo (2003) também constata que a tradição oral se estabelece como uma categoria explicativa para as mulheres negras. Ao longo da entrevista com Eliana, por exemplo, isto também se revelou, tanto pelas histórias evocadas por suas lembranças como pelas histórias que ela recontou que sua mãe sempre conta para a família:

²⁶ Em seu trabalho *Negras mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu*, Bernardo aborda como tema a trajetória da mulher negra na cidade de São Paulo. Mesmo tendo como foco o universo feminino das mulheres do candomblé, ela constatou que o comportamento da afrodescendente abrange grande parte da experiência das mulheres negras independentemente de pertencerem à comunidade-terreiro. Um dado relevante que Bernardo coloca é que do “encontro-confronto” da mulher afrodescendente com a italiana e suas descendentes, por exemplo, ela percebeu a vivência das diferenças entre elas propiciadas não devido somente às questões de gênero, mas, sobretudo, à cor. (BERNARDO, 2003, p. 15)

E minha família é uma família matriarcal. Minha mãe é que era a dona do pedaço em todos os sentidos. Meu pai era mais ausente, essa coisa do homem que sai para trabalhar e quando volta está tudo limpinho, arrumadinho. Meu pai era branco, alagoano, minha mãe pernambucana. Ela é que era arretada. Ela é negra. Meu pai era branco, sabe essa cara de branco alagoano? Mulherengo! Separaram. Ficou minha mãe e nós. Somos dois homens e três mulheres. Meu pai veio primeiro e minha mãe de pau-de-arara depois. Ela é uma figura! Engraçado, toda vez que tem um encontro em casa ela conta uma história inédita. Ela tem 86 anos. (...) Meu pai veio na frente e nunca que chamava. Ela botou todo mundo no pau-de-arara e junto com uma amiga vieram embora. Foram para zona norte, trabalhava de cozinheira. Sempre trabalhou de cozinheira, conseguiu ter um restaurante depois, mas não deu certo...

I.I.I – Das inscrições no corpo que dançam: iniciações artísticas

A relação de Eliana com a dança começou no ambiente familiar e depois se expandiu para a comunidade, quando ela começou a frequentar os famosos bailes *blacks* dos anos de 1970 e 80, como o Chic Show – que acontecia no Palmeiras – e o Benfica. É importante ressaltar a relevância destes redutos, espaços de resistências, considerados por Nascimento (1989) como sendo os quilombos urbanos para da população negra paulista. Ratts reitera a fala de Nascimento, afirmando que

é possível concluir que o corpo negro se move por essa cartografia cultural, consciente ou inconscientemente, em transe ou em trânsito, embalado em trilhas sonoras do Atlântico negro, acústicas e/ou eletrônicas: afoxé, congada, samba, *blues*, *jazz*, *reggae*, *funk*, *samba-reggae*, *rap*, etc. (RATTS, 2007, p. 68)

Ao ser indagada sobre como começou a dançar, Eliana fez um depoimento extenso e que anunciou os caminhos percorridos por ela no campo sociocultural e artístico. Em sua fala, percorre lugares da memória num fluxo de atravessamentos de passado e presente, sem a preocupação de uma linearidade. Sua narrativa nos conecta com passagens de sua infância e juventude, com pessoas cuja trajetória é de extrema relevância para as artes cênicas e movimentos sociais da cidade de São Paulo:

Eu vim meio independente. Eu sempre conto essa história: eu sempre gostei de dançar, acho que já tinha uma coisa. Eu dançava em casa e na época da *black music* em São Paulo, do *black soul*, dos bailes da Chic Show, que era famoso, que dava baile no Palmeiras, eu era fã de carteirinha! E eu frequentava muito os bailes, as matinês e ouvia música negra. Engraçado, outro dia eu me perguntava quando tive esse contato primeiro com a dança e foi com meus irmãos, nos bailes mesmo. Eu tinha um grupo também. Porque nesses bailes eles organizavam e davam prêmios pra grupos de dança no salão. E numa determinada época, eu criei um grupo de dança em Guarulhos. A gente ensaiava na garagem da casa da minha mãe e a gente dançava. (*ri*, e diz “era muito bom!”) O grupo durou pouco tempo. E a gente procurava lugar para ensaiar, apresentava, dançava... Mas era só pelo prazer de dançar. Não tinha uma estrutura: “agora eu vou dirigir você...”; mas eu sempre ficava na frente, eu era

o exemplo: “ah, faz igual a ela”. Eu ficava mais na frente, porque tinha essa coisa de ficar mostrando como fazer, mas não tinha essa coisa “a diretora”. Mas sempre eu gostei. Era um prazer dançar. Botava, mesmo antes disso, eu me lembro, colocava a vitrolinha. Tinha uma professora de música em Guarulhos, Cumbica – ela era ótima –, e ela era a única que tinha radiola, aquela vitrolinha que você coloca o disquinho. Ela emprestava para mim. E eu botava os discos. Em casa a gente sempre teve bom gosto apra música felizmente! Eu lembro que botava os discos e ficava dançando na área de casa e aí vinham os amigos. Começava isso a tarde e virava um baile. Era uma coisa meio natural de gostar de fazer.

E nunca gostei de escola. Essa escola. Eu não me identificava, não gostava, não tinha disciplina, achava um saco estudar. A escola era muito ruim, sempre foi. Eu estudava na escola da periferia e eu gostava de ficar na rua. Eu era muito da rua. Essa coisa de ficar fechada, eu não tinha interesse pelas matérias, não me interessava o que o professor falava. Não sei se era por causa do professor – nunca se pode por a culpa no professor... Acho que era uma coisa minha, de indolência. Eu queria mudar. Tinha uma coisa muito social, de querer mudar o mundo. Eu consegui chegar no 2º grau. Fui para uma escola particular em Guarulhos e lá o meu irmão mais velho, que sempre gostou muito de estudar, era do movimento estudantil. Eu me achei no movimento estudantil. Fui para a Convergência Socialista, eles ficavam lá estudando Trotsky, Marx... eu gostava porque tinha uma coisa com a qual eu me identificava, tinha essa possível mudança social. E lá eu achei o teatro.

Num determinado encontro que teve em São Paulo, num casarão antigo no Parque Dom Pedro, com grupos da Convergência que se encontravam de várias cidades do estado de São Paulo, tinha um grupo de teatro; de cara me identifiquei com o grupo de teatro. Não que foi um grupo que foi teve continuidade, mas foi onde descobri minha vocação: “ah, acho que é aqui o meu lugar”. Eu dei sorte, porque quem foi me direcionando para isso foram pessoas através do movimento socialista e do movimento estudantil, UNE, eu fui encontrando pessoas da área de teatro e de dança. Fui começando a conhecer livros que me interessavam, fui começando a ler coisas do meu interesse. Tanto é que eu não terminei o 2º grau, abandonei a escola. Não lembro em que ano parei. Abandonei a escola definitivamente. Quase que minha mãe me mata, mas não tinha jeito. Comecei a me interessar por literatura, outros tipos de música que os amigos foram me dando.

Eu tinha a sensação – até ontem eu estava lembrando –, de que quando eu ia para aula de dança, várias vezes eu tinha essa sensação, parecia – eu andava muito para pegar o ônibus, eu morava em Cumbica. Aí eu fui achando essas pessoas – não que elas fossem me puxando pelas mãos –, mas nesses encontros eu tinha *insights*: “isso aqui eu quero, isso aqui é legal!”. Eu fui achando o teatro e fui parar de cara no CPT (*Centro de Pesquisa Teatral*), no Antunes, isso em 85, 84... Fui fazer um teste, mas não sei como fui parar lá também. Mas eu já fazia aula com a Zélia Monteiro, com D. Maria Melô, na rua Augusta; quem me indicou essa pessoa foi Valéria Cano Bravi, que morava em Guarulhos. Então sempre da ala da esquerda, tinha essa coisa do movimento da esquerda, foi nesses lugares que eu fui me achando...

Neste depoimento de Eliana de Santana podemos ver o quão relevante foi ela ter participado de movimentos sociais e que isso a levou ao encontro das artes. Além de ter feito parte da Convergência Socialista e do movimento estudantil, Eliana também participou das reuniões do Movimento Negro, o que a levou a trabalhar com artistas e militantes daquele período (anos 1970/80) ligados às causas étnicas e raciais. Ao recordar a experiência de ter trabalhado com a artista cênica Zenaide Zen, Eliana contou de sua experiência com o movimento negro:

Antes disso (*de trabalhar no CPT – Centro de Pesquisa Teatral*), ou depois, eu fiz um trabalho com a Zenaide. Você conheceu a Zenaide? Ela faleceu. A Zenaide era uma negra do movimento. Ah, sem falar que eu passei pelo Movimento Negro, na época do Batista, na época da escola, na época da Convergência Socialista. O Movimento Negro, o Batista que era da USP, essa moçada toda é que foi me dando esse caldo. Cheguei a participar de várias reuniões na PUC. O Batista era uma figura, um negrão radial! Aí fui conhecendo o Movimento Negro através do pessoal do movimento estudantil. Foi uma maravilha, era tudo que eu queria! Foi certinho! Por isso eu tinha essa sensação, várias vezes eu tinha essa sensação de que estavam me empurrando assim (*faz o gesto de empurrar suavemente*). E era incrível! Eu falava: “nossa, o que é tá acontecendo?”. Sabe quando você está muito leve, assim... Parecia uma coisa assim: “vai, é por aí”. Porque minha família é muito simples. Nasci na Vila Maria, na zona norte, então era família, muita rua – eu era da rua, gostava muito da rua. Porque a rua era uma liberdade! Que criança não gosta da rua? Aprendi coisa que devia e que não devia graças à rua.

Analisando este outro depoimento de Eliana, podemos destacar mais alguns elementos responsáveis por sua formação: a família, seu envolvimento com os movimentos sócio-étnico-raciais e a rua. Mais uma vez a rua aparece em uma narrativa – *Nzila* e o espaço habitado por Exu sob o viés da simbologia cosmogônica negra – anunciando seu caráter transformador, pois ele (Exu) simboliza o princípio filosófico de transformação. Mais uma vez rememoro Sodré (2002, p. 162) que diz que a rua é “o espaço de proximidade entre a vida cotidiana e produção simbólica, lugar de atmosfera emocional ou afetiva – *ethos*, costumam dizer os antropólogos – que institui canais especialíssimos, não-linguísticos, de comunicação”. E Eliana segue com seu depoimento:

Então me lembro que quando fui fazer aula na Zélia, fui pedir bolsa, era uma dureza. O caminho que eu fazia a pé para pegar o ônibus, eu tinha a sensação de que eu era empurrada. Eu nem sentia meus pés. Não sei se era o prazer de ir fazer algo que eu gostava muito, mas eu tinha essa sensação. Mesmo esses encontros felizes – ah, antes disso eu fui fazer Mariana Muniz como se fosse uma universidade. Fiz quatro anos assíduos, era no Vento Forte. Era no tempo do Vento Forte, do teatro do Ilu Krugli que tinha uma comunidade, um campo de Várzea, era uma maravilha. Eram casinhas simples, todas ligadas com o pessoal do futebol, do teatro, uma comunidade grande, eu lembro. Eu ia pra lá, fazer aulas três vezes por semana durante quatro anos. Mariana foi uma escola, uma excelente professora. E lá eu fui achando o pessoal do teatro. Fique muito tempo com a Mariana e dentro daquele ambiente do teatro. E pronto! Dali foi uma beleza, um mel, mamão com açúcar. Depois eu fui pra Zélia, fui pro CPT. O CPT ia montar a *Xica da Silva* com a Dirce (*Thomaz*).

A passagem de Eliana pelo CPT – Centro de Pesquisa Teatral, em meados dos anos 80, foi breve. Ela passou no teste, segundo ela pela sua disponibilidade corporal, para compor o elenco de *Xica da Silva* e também da remontagem de *Macunaíma*, mas não estreou nenhum dos dois espetáculos. Ela conta que tinha que ensaiar os dois trabalhos, sem remuneração, e que preferiria ficar mais com o elenco do *Xica*. E por sempre ter se sentido a

vontade no grupo, pois Antunes, segundo ela, a adorava, ela fazia o que queria:

Tudo era a Eliana! Mas ele tem isso, ele escolhia alguém ou para virar bode expiatório ou pra ficar. E tudo era eu, ele adorava! Eu fazia umas coisas com as pedras e ele: “olha a Eliana...”. E não tinha muito esse lugar: “ah porque o Antunes!”. E não tinha essa diferença, eu sabia da importância dele, mas eu tinha uma coisa muito espontânea. Acho que tinha esse lugar que eu acho que ele gostava. E tudo ele perguntava pra mim: “o que você acha? Eu não sei, você é que é o diretor!”, falava. “Ah, então faz isso que eles vão fazer igual. Faça isso! Olha como a Eliana faz...” Eu não entendia direito e por isso eu fui ficando muito à vontade até que ele me escorraçou.

A sua saída do grupo a abalou profundamente, entretanto a impulsionou a seguir caminhos díspares do que é tido como algo menor para a área teatral, como trabalhar num show de mulatas. Nesta fase, Eliana passou a excursionar pelo sul do país, Uruguai e Argentina com um grupo de garotas de muitas partes do Brasil. Em cada lugar que ia, Eliana buscava pelos teatros, por aulas de dança, adquiria vinis e sempre tinha também como companhia seus livros de literatura. Ela contou que esta experiência foi uma grande escola. Numa das viagens que fez com este grupo ela conheceu um bailarino gaúcho, chamado Rubens Barbot²⁷. Além disso, Eliana começou a desenvolver seus trabalhos mais autorais, inspirados em músicas de Miles Davis – um prenúncio de sua pesquisa de linguagem –, Gal Costa, pois a diretora do grupo, uma travesti chamada Maura Dunot, ao perceber uma potencialidade cênica em Eliana propôs que ela fizesse as aberturas dos shows com as suas performances. Após um longo período fazendo shows, ela retornou para São Paulo e para as atividades cênicas paulistanas.

Em meio às narrativas, divagações e fluxos circulares de pensamento, Eliana fala de quase todas as experiências profissionais que viveu que deram a ela estofamento, fundamento para a elaboração de sua dança. Ela ressaltou mais de uma vez o quão importante foi o trabalho com Zenaide Zen²⁸, na montagem de *A tempestade* realizada somente com um elenco de mulheres negras, em que atuou como Caliban. Segundo Eliana, a montagem foi realizada pela Jornada Sesc de Teatro.

Ainda no teatro, Eliana trabalhou com Antônio Abujamra e, em decorrência de *A*

²⁷ Rubens Barbot (1950) é coreógrafo, bailarino, estilista, figurinista, modelista, chapeleiro e costureiro. Gaúcho, reside no Rio de Janeiro desde 1989, onde fundou em 1990 a Rubens Barbot Teatro de Dança, tida como a primeira companhia negra de dança contemporânea do país.

²⁸ Zenaide Zen, também conhecida como Zenaide D'jadilê, era o nome artístico de Zenaide Silva (? – 2011). Atriz, bailarina e poeta, fez parte do grupo campineiro Evolução, trabalhou com Ismael Ivo, Marilena Ansaldi, Carmen Luz e Antunes Filho, dentre outros. Estudou artes cênicas nos Estados Unidos, de onde trouxe a teoria da afrocentricidade, que sonhava disseminar através da lei 10.639/03. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/zenaide-zen-olorun-kosi-pu-re-que-olorun-mantenha-seu-espírito-em-paz/>>. Acesso em set. 2017.

tempestade, foi indicada para trabalhar com Gerald Thomas, que precisava de uma atriz negra. A partir de sua relação com o grupo de Thomas e sua atuação no espetáculo *UnGlauber*, Eliana faz reflexões sobre os lugares que são determinados pelo Outro (branco) à mulher negra no teatro. Da passagem na companhia de Thomas, ela pode entender mais sobre as estruturas teatrais e também sobre os preconceitos que existem dentro de um núcleo de teatro – seja numa companhia branca ou em uma companhia negra. Ela narra os preconceitos vividos também com o grupo criado por Zenaide. Sem saber as cronologias com precisão, Eliana conta de sua experiência no workshop com Ariane Mnouchkine no Rio de Janeiro e que ficou hospedada na casa de Carmen Luz²⁹.

Entre um trabalho e outro na cena teatral, Eliana estudou e praticou dança com Zélia Monteiro e Mariana Muniz, como citado anteriormente, porém precisou se empregar nas mais diversas áreas para poder viver: atuou como demonstradora de desodorantes e também como massoterapeuta, além de ser professora de tai chi chuan. Com relação à sua formação formal em dança e em práticas corporais, trago mais uma vez a voz de Eliana, que é rica em detalhe e reflexões acerca de sua percepção sobre as relações que se estabeleciam em espaços não ocupados por corpos negros:

A dança foi assim, comecei a achar. A Valéria (*Cano Bravi*) disse que tinha que fazer balé clássico: “ah, tem que fazer balé clássico. Então onde é que faz balé clássico? Faz com a Zélia Monteiro, ela é ótima, tem um trabalho diferenciado”. Fui fazer com a D. Maria Melô. Fiquei anos também. Com a Zélia fiquei uns dois, três anos fazendo. Era um sofrimento! Só eu de negra. E você vira exceção. Porque eu frequentava baile de negro, *black music*, e via tudo de bom, só coisa boa, show de James Brown, Tim Maia, só coisa boa! Mas indo para o teatro, vira exceção! Você vai para os bailes que só tem negros e começa a frequentar esses lugares, só tem você de negro e começa a ter esse olhar. Eu sempre tive, não era uma tonta. Mas não sei de onde veio isso, esse olhar social, de querer mudança, mas era só ver! Comecei a frequentar os lugares que os negros não frequentavam que é o teatro, aliás, até hoje, e a dança. A gente é a exceção nestes lugares.

Eu subia a rua Augusta depois da aula da Zélia, tinha dias que eu subia chorando e não sabia o porquê. A Zélia era dura. Aquela aula era uma boa aula e eu só aguentava porque era uma boa aula. Ela tinha uma dureza. Eu pensava: “como que você faz aula de dança, uma arte, assim?”. E com essa coisa amarga, de branco! Porque isso é coisa de branco! Eu chorava! Porque tinha dias que eu subia aquela rua e nem entendia porque que eu estava chorando. Depois que eu vim compreender. Era dura! Não precisava! (...) Tinha uma classe média, eu achei isso também, vai oprimindo, isso

²⁹ Carmen Luz é um dos nomes de grande relevância para a discussão da dança negra contemporânea. Cineasta e coreógrafa, diretora artística e fundadora da Cia. Étnica de Dança. É idealizadora e coordenadora geral do Projeto Encantar – Oficinas de Capacitação em Dança, Teatro e Educação Estética e do Projeto Minhas Imagens, realizados no conjunto de favelas do Andaraí, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O reconhecimento de sua atuação se estende, ainda, à sua experiência como gestora cultural em equipamentos públicos municipais. Foi diretora do Centro Cultural José Bonifácio – Centro de Referência da Cultura Negra na Cidade do Rio de Janeiro e Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Seu último filme realizado é *Um filme de dança* (2013). Em 2015 estreou o espetáculo de dança *Chica*, inspirado poeticamente em Chica da Silva.

oprimia, claro que oprime. Mas eu ia para as aulas.

A incompreensão de Eliana com relação à “dureza” de uma aula de dança em contraposição ao prazer que sempre sentiu ao dançar exemplifica o que Sodré (2002) trata como sendo *força da festa e lugares da alegria*, princípios presentes na *Arkhé* negra. Ele afirma que “a dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço” (2002, p. 135):

Ao dançar, colocando-me ora aqui, ora ali, eu posso superar a dependência para com a diferenciação de tempo e espaço, isto é, a minha movimentação cria uma independência com relação às diferenças correntes entre altura, largura, comprimento. Em outras palavras, a dança gera espaço próprio, abolindo provisoriamente as diferenças com o tempo, porque não é algo especializado, mas espacializante, ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço/tempo necessariamente instituído pelo grupo como contenção do livre movimento das forças. (SODRÉ, 2002, p. 134)

Eliana continuou a relatar suas experiências:

Eu fazia o que queria com o meu corpo. Apesar das aulas, eu tinha uma liberdade no meu corpo que eu não entendia, mas que eu sabia que era uma coisa diferente. Mesmo indo pras aulas, indo pra Mariana Muniz – que foi uma grande escola. Até cheguei a fazer uns trabalhos que ela fazia junto com a Leila Garcia. Então apareceu a Zenaide. A Zenaide é uma pessoa pra você dar uma pesquisada. É Zenaide D’jadilê. O D’jadilê foi ela quem escolheu, ou Zenaide Zen. Ela faleceu no Rio há pouco tempo. Através da Mariana eu fui fazer práticas orientais. Fiz seis anos de tai chi chuan. O que a Mariana falava que era bom e tudo o que ela dizia que era bom eu ia fazer. Porque ela tem uma coisa no corpo que é impressionante. Ela é uma super intérprete! Fui fazer com o Pai Lin, fiz seis anos. Já estava morando na Santa Cruz, já tinha mudado pra São Paulo. Mas sempre trabalhando com o teatro.

Além dos nomes citados anteriormente de artistas do teatro e da dança, Eliana trabalhou com outros artistas diversos. Alguns seguem sendo parceiros dela até hoje, outros são colegas que comungam da mesma categoria de artista independente da dança. Em uma rede de linguagem cênica que dialoga com uma estética oriental e que reflete a formação diversa que se supõe que um artista da dança contemporânea possua, identifico a presença de Eliana nela. Posto que ela tenha desenvolvido muitos trabalhos com esta rede, elenco os nomes lembrados por ela em nossa entrevista: Maura Baiochi, Min Tanaka, Emilie Sugai, Isadora Dias, Marta Soares, Key Sawao, Ricardo Iazzeta, Philippe Jamet e Wellington Duarte. Além das experiências nas artes cênicas, Eliana trabalhou como modelo para artistas plásticos paulistanos durante anos. O que, segundo ela, também lhe deu uma base sólida para o desenvolvimento de sua pesquisa em dança, o que a levou a investigar uma outra relação com tempo-espaço-movimento.

I.I.II– Das inscrições no corpo que dançam: elaborações estéticas, políticas e os sentidos atribuídos por Eliana ao seu fazer artístico

Mesmo tendo tido uma conversa que confluuiu naturalmente para as questões que levei para entrevista, num dado momento perguntei para Eliana se ela teria preferência em trabalhar com bailarinos/dançarinos negros, pois em seus últimos trabalhos ela tem sido inspirada pelo artista plástico afro-britânico Chris Ofili. Ela o escolheu devido ao Edital Cultura Inglesa³⁰, que nunca ganhou, e fez questão de buscar um artista plástico negro:

Tínhamos que escolher um artista britânico e claro, tem que ser negro! Não que um Turner não seja lindo, também, não fico nessa só porque é negro vou fazer, não é esse o pensamento. Não fico levantando bandeira de nada! Mas eu dou preferência. Vamos aproveitar! Como o Antunes virou pra mim e falou, gritando aos berros, o artista não pode ser só bom, tem que ser oportunista no melhor sentido da palavra. Então, eu uso isso como oportunidade de poder criar os meus trabalhos e junto com os meus parceiros. Faço questão de um elenco no Blue negro. Claro que não vou colocar um negro só porque é negro. É aquela coisa: se você é e tem, vamos junto. Agora se você é e não tem, não dá, só porque você é negro. Eu preciso de intérpretes, de preferência afrodescendentes, mas se não tiver vou pegar uma pessoa que dança independentemente da sua cor.

Questionada se esse era um pensamento que ela já tinha, quando realizou a audição para seu núcleo em 2011, ela prossegue:

Eu preferiria negros, mas não tem! Você vai ver dança contemporânea – e agora até que tem um pouco mais –, mas não tem criador que ganha Fomento, tem a Gal, que é outra parada.

Agora com relação ao negro, tem uma coisa também. Você chama o cara para fazer e lá o cara está defasado, entendeu, com exceção. Por exemplo, vou fazer uma audição: vem bailarinos brancos e bailarinos negros, tem uma defasagem de trabalho corporal para o meu interesse, para o que eu quero. Tem uma falta de uma escola, de uma prática de estudo corporal e de pensamento, porque você não separa uma coisa da outra. O cara que faz dança afro ele tem um pensamento diferente do bailarino que faz UNICAMP, como o Léo (*atuou com Eliana por seis anos*). Você entende o que eu quero dizer? O estudo... é outra escola. Esse estudo que é multi, que tem o pensamento contemporâneo, filosófico, tem o pensamento da crítica, tem o trabalho prático. Então se você tem pensamento mais aberto para essas outras artes, a sua dança se modifica. Sua dança fica uma dança diferente daquele cara que só fez capoeira, que não é melhor e nem pior, mas pra o meu interesse me interessa mais esse lugar aberto, entende. Ele não precisa ser um exímio bailarino, não é isso, mas tem um lugar da postura. Uma pessoa que vive uma cultura corporal mais ampla, mais misturada, entende que fica mais interessante depois quando você mistura tudo. Você faz balé clássico, faz capoeira, faz dança negra, faz um tai chi, mistura, essa coisa antropofágica, que depois

³⁰ O Edital Cultura Inglesa é promovido pela Associação Cultural Inglesa São Paulo e tem como objetivo estimular e fomentar a criação artística e o intercâmbio de cultura Brasil com Reino Unido nas mais diversas linguagens artísticas – Teatro Adulto, Teatro Infantil, Artes Visuais, Cinema Digital e Dança – desde que inspirada por obras de artistas britânicos.

dá um caldo mais interessante. Que nem você, eu até comentei: “puts eu tive um *insight* de chegar naquele ensaio e dizer: esquece e dançam outra coisa”. Eu vi você dançando, falei: “olha aí, uma joia”. É lindo aquilo que você faz. Nunca, como que eu ia descobrir isso! Eu ia pensando no caminho e decido botar todo mundo pra dançar pra descobrir mais coisas. É lindo aquilo que você faz. É de chorar, é emocionante, bonito. Tem ali um universo, tem o quê? A sua escola com o Ivaldo (*Bertazzo*), tem as suas danças, tem você, tem seu candomblé, tá tudo ali! Tem a sua trajetória enquanto negra, pesquisadora, batalhadora, teatro... está tudo ali, entende! (...). Então, é da experiência da vida, da vida da pessoa.

Ao ouvi-la quis saber se havia algum momento preciso em que ela se percebeu como mulher negra. Pergunta que também havia ficado sem responder no Encontro Mulheres Negras na Dança e no seminário que ocorreu no Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo. Eliana respondeu e por meio de suas elucubrações pode-se compreender o quão relevante são as experiências inscritas em nossa carne para o fazer em dança e as escolhas que fazemos, a partir disto, para uma elaboração poética:

Não, sempre me olhei no espelho. Nunca tive crise. Nunca quis ser outra pessoa, gosto de mim, entendeu, nunca tive esse problema e sempre me enxerguei no espelho. Mas acho que você tem que, como Antunes disse, entender as oportunidades: se entender no lugar, no mundo e o que você quer; e ter um pouco essa **malandragem**³¹, sabe? Não nem ser o esperto, mas ter um pouco a malícia: “Claro, eu tô sacando tudo e aqui me interessa ficar. Eu vou ter que aguentar vocês e vocês me aguentar. Mas eu vou ter que aguentar vocês porque esse lugar me interessa, entendeu!”. Não ficar lá de coitadinho: “porque aí eu não entendo, tô em crise”. Nunca! Porque eu tive essa felicidade de saber o que queria no próprio caminhar das coisas, as coisas foram aparecendo. Eu acho que eu tive sorte e encontrei bons profissionais. Minha mãe dava muita liberdade, até demais, não era nem liberdade. Não tinha o que fazer, minha mãe saía para trabalhar e eu fazia o que queria da vida. Eu tinha todas as indicações, a educação, mas eu fazia tudo o que eu queria... Tinha a educação dentro de casa. Não, minha mãe nunca teve isso, e claro, ela falava: “você tem que estudar pra ser alguém!”, sempre essa coisa, “você tem que estudar pra ser alguém”. Ela também foi percebendo que era um lugar que eu gostava e que eu tinha disciplina com isso e que eu descobri também fazendo, que tinha que ter uma disciplina. Eu caí no mundo, só que eu dei sorte. Por exemplo, as meninas (*do show*) faziam programa pra ganhar dinheiro. Não era a minha. Podia ter me prostituído. Na época dos bailes – descobri depois – namorei uns caras malandros, gente perigosa que eu não sabia. Só os riscos, mas tinha um caminho ali, eu sabia que era aquilo. Tem um caminho e dentro do caminho tem uns imprevistos. Você sabe o caminho, mas vai encontrar um monte de coisa. Eu viajava com as meninas, mas chegava nas cidades e ia procurar os teatros; foi lá que eu conheci o Barbot, fazia aula com ele, fazia algum balé... O que me interessava era o teatro. As meninas não, elas iam e sei lá, dormia o dia todo e a noite ia pra boate, dormia com os caras e ok! Eram escolhas! Mas estava todo mundo ali. E ali você pode fazer o que você quiser. Então, eu até pensava: “nossa!” E era perigoso também, um lugar de risco. Mas nada, eu ia pras livrarias, procurar discos, fazia figurino, ficava lendo. E teve uma cidade do sul que

³¹ Destaque meu para a palavra *malandragem* que associo à *negociação*, à conversão analógica a qual expõem Sodré (2002, p. 114): “apropriação ‘antropofágica’ (termo, aliás, característico do modernismo literário brasileiro) do outro, que em vez de questionar intelectual ou militarmente o sistema explorador, aproveita-se dele. Este aproveitamento implica uma troca, uma coordenação analógica de oportunidades. A reciprocidade e a parataxe contornam as leis de subordinação que o grupo hegemônico procura impor”.

eu fiquei meio deprimida. Na época estava deprimida e queria me deprimir mais porque comprei o *Livro do desassossego* do Fernando Pessoa, foi minha companhia nessa viagem. E isso me inspirava! Eu lia Fernando Pessoa nas praças porque dava uma depressão. Fui escorraçada do Antunes com tudo, com a mala pronta pra ir pra Europa, eu me via lá fazendo show com as meninas... Mas hoje eu sou muito grata por não ter ficado no Antunes, porque eu não ia ter essa escola.

(...)

Mas eu fui, na verdade, saber quem eu era na escola primária, quando as meninas não queriam pegar na minha mão pra fazer roda, quando eu saía na rua, quando não ía na casa da amiguinha. Não sou boba e nem nada, nunca fui. Criança não é boba! Já sacava isso. Os meus irmãos todos foram criados em colégio interno porque minha mãe não tinha dinheiro pra pagar uma pessoa pra cuidar da gente. Eu não, na primeira semana que eu fui para o colégio interno fiquei doente, peguei escarlatina, quase morro e tive que ficar em casa. Eu tomei durante um ano antibiótico. Eu lembro que vinha um rapaz numa moto todo dia e todo dia eu escolhia um lugar diferente pra me esconder. Então já entendia o mundo assim, nesse lugar. E meu pai trabalhava numa transportadora, morreu assassinado por causa de mulher!

Quando vi Eliana no palco pela primeira vez foi no espetáculo *O homem continua ou como um homem pode pensar que é dono de um boi?* da key zetta e cia em 2007 na Sala Paisandu, Galeria Olido em São Paulo. Este espetáculo havia sido contemplado pela 1ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Eu estava no último ano da graduação em dança e me lembro de meu encantamento ao ver em cena uma bailarina negra num outro contexto cênico, que não remetia às danças negras. No entanto, mesmo reconhecendo uma gestualidade de práticas corporais orientais nos corpos que estavam em cena, ao despir meu olhar assistindo à dança de Eliana, era perceptível que ela continha toda uma gama de gestos ligados à sua ancestralidade, gestos negros em sua ação. Como essa camada gestual se encontra num nível mais denso e exige um olhar desmistificado para o que possam ser as danças embebidas pelas culturas negras em toda sua amplitude, não é raro ver o trabalho de Eliana associado diretamente ao butô:

Tem a ver com esse povo (*Maura, Tanaka, trabalho com práticas orientais*), porque aqui não é butô. Aqui não tem. A Key veio do Balé da Cidade, tem uma coisa oriental porque... E eu por ter feito por muito tempo tai chi, depois lian gong, muitos anos com a Lucia Lee, dei aula de lian gong, de tai chi, fui fazer massagem. Eu gosto desse lugar do japonês, do butô. Aí falam: “você faz butô?”. Não, eu não faço butô, porque butô é uma filosofia de vida radical! E mais, tem um pensamento deles muito libertário, isso eu gosto. Nesse lugar eu me identifico. Porque butô é isso, é você criar sua própria dança, não é você ficar inventando, se pintando de branco, não é nada disso, não tem imitação. Não tem uma escola. É você se entender nesse universo e ter liberdade de fazer sua própria dança. Isso é maravilhoso! Aí sim eu faço butô. Esse pensamento, aí eu posso dizer que eu faço butô. Não esse pensamento que a gente tem de todo mundo pintado de branco. Esse pensamento de você criar sua própria dança. Claro que com estudo, com práticas e tal.

Com relação às suas buscas poéticas, introduzo alguns aspectos colocados por

Eliana a partir de duas de suas obras inspiradas no artista plástico Chris Ofili – *Lost in Spaceshit* e o espetáculo ainda em construção, *Blue*:

Eu queria fazer um trabalho que não tivéssemos que ensaiar muito (todos juntos) e as pessoas tivessem mais liberdade para se colocarem. Isso que eu queria agora com o *Blue*. Até pela distância, pra estar fazendo outras coisas, chegar junto com mais força. Mas fui vendo que não dá. Ainda não dá porque tem que ter essas pessoas com essa independência. Porque hoje em dia com a coisa da locomoção é muito difícil, e eu também acho um lugar mais instigante, mais independente. Acho que tem a ver com o butô, sabe. Eu não sou coreógrafa, tenho até dificuldade espacial, de ver e de entender o espaço. Eu queria uma coisa com o *Blue* (referência à série *The Blue Rider de Chris Ofili*) e o próprio *blues*. Eu estava vendo um documentário sobre o John Coltrane, nossa! Ele era um gênio e tinha esse lugar espiritual. Ele ouvia músicas do mundo inteiro e ele era música 24 horas por dia. Era um pesquisador nato. E tem um depoimento de uma pianista que diz que ele tinha uma vocação, e uma vocação tem a ver com a elevação espiritual. Então ele queria, tinha um projeto de sair fazendo pesquisa pelo mundo, da música do mundo. Ele ouvia tudo, música brasileira, hindu, fez experiência com Ravi Shankar. E muitos músicos de jazz conseguiram um lugar da expressão através desse pensamento de John Coltrane. É quase mântica a música dele. Eu ouvi e entendi. Então na dança eu queria um pouco isso, como tem os músicos, como as *jams* que ele fazia que ficavam horas tocando e acompanhando aquilo. Agora, pra fazer isso tem que ter estofo. Estofo é muita labuta, muito tempo de dança.

Ainda sobre a concepção e o direcionamento de seu trabalho, Eliana complementa seu depoimento, e com ele é possível identificar o peso valoroso da palavra do crítico, dito especializado, para seu trabalho:

Vai chegar num momento que você vai ter que escolher os materiais. E mais do que a dança tem esse lugar do estado. Isso eu aprendi fazendo. Aprendi esse lugar mais sutil com o trabalho “Das outras doçuras de Deus”, da Clarice (*Lispector*), que tinha um lugar da crônica que pedia isso. Então eu fui descobrir a minha dança nesse pedido. Porque pra mim os trabalhos são quase pedidos. Com a Clarice, esse trabalho da Aninha tinha muito esse lugar do estado. Eu trabalhei com a Isadora. Isadora Dias que ela trabalhava com o Ilu Krugli. A Isadora me acompanhou por muito tempo. Durante um tempo eu fiquei procurando parcerias porque apesar do solo, ninguém vai dançar sozinho. E mesmo solos precisam de alguém. Eu sentia a Isadora, ela era diretora porque tinha que arrumar uma nomenclatura. Mas ela não uma diretora que falava “agora você vai fazer isso”. Não, eu ia fazendo e ela olhava. A gente trabalhava no silêncio, era uma direção silenciosa. A gente trabalhou no *Chica*, em *Doçuras*.
(...)

E outra, eu preciso das personagens, eu gosto das personagens. E tem a ver com o teatro. Eu gosto muito do teatro. Eu tenho essa paixão pelas personagens, a Aninha é uma coisa de louco, porque a Clarice dá o estado, dá tudo. Com ele eu ganhei o APCA (*Prêmio da Associação Paulista de Crítico de Arte de intérprete-criadora*). Foi na época dos *Prazeres* que Helena (*Katz, crítica de dança*) escreveu que tinha uma coisa muito impressionante no corpo e a Helena escreve muito claramente: a sabedoria do corpo. Eu faço umas quedas na Aninha, que eu olho e falo: “não é possível que eu faça isso”. Ela cai muito. Fui fazer uma conversa com a Helena e ela perguntou como eu construí esse corpo porque é muito diferente quando se vê *Afro Margin* e *Chica da Silva*. É uma inteligência do corpo, é um corpo que você tem um domínio que não é comum na dança contemporânea. Ela falando tem uma clareza, é legal, ninguém vai

fazer aquilo, não é uma técnica, é uma coisa que eu descobri nesse trabalho. É um corpo preparado. Claro que não fiquei pensando nisso. Aninha veio desse lugar “é um trabalho para ser feito”. E tem as músicas, tem Baden Powell tocando um violão lindo, a música é importante no trabalho.

Eliana falou algumas vezes sobre o fator “sorte” na trajetória de um artista, de uma pessoa. Além da “sorte”, também compreendo que é preciso ter uma disponibilidade de uma leitura sensível e intuitiva do lugar onde estamos inscritos e saber jogar com o duro contexto brasileiro ainda reservado para os sujeitos negros. Com isso podemos conseguir aproveitar os ricos e intensos encontros que nos são proporcionados nesta *encruzilhada* que também é a dança. Ainda há camadas para serem aprofundadas com relação aos sentidos que Eliana atribui a seu trabalho tendo como perspectiva a própria *encruzilhada* e a narrativa que ela traz no corpo de sua dança. A entrevista concedida por ela junto com as imagens dos espetáculos assistidos e minha experiência como intérprete-criadora em seu projeto “Blue” serão arrematados num capítulo dedicado às poéticas das artistas impulsionadoras deste estudo.

I.II – Gal Martins

É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um, o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade... Então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi que para mim era o herói.
(Fala de Beatriz Nascimento extraída do filme *Ôrí*, de Raquel Gerber)

Nunca é tarde para voltar atrás e buscar o que se esqueceu. É preciso saber de onde viemos para saber para onde vamos: *sankofa*. Gal Martins é Glauciete Martins Gomes. Por mais que ela tenha procurado saber o significado de seu nome, nunca o encontrou. Mas Gal sabe que sua mãe a deu este nome por ele rimar com o nome de sua irmã, Liette, e porque havia uma pessoa de certa importância na cidade de Virgem da Lapa, que se chamava Glauciete. Então, em janeiro de 1981 ela ganhou esse nome. Paulistana da zona sul de São Paulo, morou durante a infância e adolescência na região do M’Boi Mirim³² e após os 19 anos

³² M’Boi Mirim em tupi significa rios das cobras pequenas. A M’Boi Mirim uma das regiões periféricas de São Paulo de maior densidade demográfica, com uma população de 563.305 (Censo 2010), compreendendo os bairros Jd. São Luís e Jd. Ângela. Na década de 1990, a ONU apontou a região como sendo a mais violenta do mundo, assim como o bairro do Capão Redondo. O cemitério Jd. São Luís ficou conhecido por ter o maior número de jovens menores de idade enterrados nele. Entre 2012 e 2014 trabalhei no Jd. São Luís como educadora de dança contemporânea e pude conhecer a região e parte do intenso movimento cultural que há nela.

se mudou para a região do Capão Redondo, quase divisa com Itapeverica da Serra. Mas como grande parte daqueles que vivem em terras paulistanas, e principalmente nos bairros mais distantes do centro da cidade, sua família migrou para São Paulo. Todos vieram de Virgem da Lapa, cidade do norte de Minas Gerais. Por esta razão e da presença da cultura nordestina no Capão, Gal, algumas vezes, fala que também é uma mulher com ancestralidade africano-nordestina. Aspecto já abordado no espetáculo *Outras portas, outras pontes* (2013) pela sua companhia, a Sansacroma.

Gal tem uma lucidez reflexiva muito grande quando fala de sua infância e adolescência. A maneira como conta de suas experiências sofridas, das relações com seus pais, dos sentimentos e inquietações no período em que iniciou sua formação nas artes cênicas e como tem buscado cuidar/educar sua filha – sem silenciar as possíveis discussões ligadas às questões identitárias e de gênero –, demonstra que ela é uma mulher que procura conhecer a si própria. E este conhecimento se dá a cada nova investigação artística também. Ela, que sempre foi uma criança curiosa e para saber de algo recorria às bibliotecas públicas, foi levada por essa curiosidade a dois momentos significantes que transformariam sua vida, e também a vida de outras pessoas. Entretanto, o caminho que percorreria foi marcado por muitos recalques. Ao longo da entrevista que realizamos no dia 11 de abril de 2016, fui identificando muitos processos vividos por ela, que foram vividos por mim e pela maioria das garotas negras. Processos que influenciam tanto nossas escolhas profissionais como podem determinar as relações que vamos estabelecer com o(a) outro(a). E assim, divido seu relato em três partes: infância-adolescência, em que a relação com o corpo e dança se deram de um modo muito introspectivo; e passagem da adolescência para vida adulta, em que seus processos de amadurecimento e autoafirmações políticas se misturam com vida profissional; e os sentidos que Gal atribui às suas práticas artísticas.

I.II.I – Ritos de passagens vividos: a infância-adolescência

Lembrando episódios vividos na infância, das relações que tinha com o pequeno círculo de amigos – irmã e primos – e com seus pais, Gal disse que foi uma criança completamente diferente de sua filha. Quem a vê em rodas de conversas públicas ou entrevistas na TV, como mulher negra segura, consciente de seu lugar de fala e devidamente posicionada em seu discurso acerca da dança que faz, não poderia imaginar o quão “tímida, fechada, podada e desastrada” – palavras de Gal – ela fora na infância. Gal também afirma que não se reconhecia

como menina negra e sofria muito por isso na escola. Numa das histórias que contou, ela culpava seu pai – homem de pele negra e com traços que o ligavam à sua descendência africana – por rirem de seu cabelo, pois ele não havia alisado o cabelo dele antes de terem gerado ela. Sua mãe, mulher negra de pele mais clara, tinha cabelos mais “lisos”. Histórias como essa, em que a criança é ridicularizada na escola ou em outros espaços por suas características físicas infelizmente são comuns entre meninas e meninos negros. E nossos cabelos sempre são o alvo, seja aqui ou em outro país onde houve a diáspora africana. Poderia relatar um episódio semelhante que vivi na escola. Mas não me prolongarei com meus depoimentos, pois o que nos interessa é a relação de identidade elaborada pelo sujeito negro ao longo de sua vida condicionada pelas construções culturais racializadas de nossa sociedade. E o cabelo, para a mulher, em especial para a mulher negra, é um símbolo ainda muito forte e presente neste processo de elaboração de sua autoimagem para a desestigmatização de seu corpo e seu empoderamento. Gal ainda falou das inúmeras tentativas de alisamento que sua mãe fez em seu cabelo. Aqui, trago algumas reflexões de bell hooks e seu artigo “Alisando o nosso cabelo” (2005, p. 2 e p. 3) para elucidar um pouco mais o quão relevante é esta questão:

Dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos os nossos cabelos –, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima.

(...)

Apesar das diversas mudanças na política racial, as mulheres negras continuam obcecadas com os seus cabelos, e o alisamento ainda é considerado um assunto sério. Por meio de diversas práticas insistem em se aproveitar da insegurança que nós mulheres negras sentimos a respeito de nosso valor na sociedade de supremacia branca. Conversando com grupos de mulheres em diversas cidades universitárias e com mulheres negras em nossas comunidades, parece haver um consenso geral sobre a nossa obsessão com o cabelo, que geralmente reflete lutas contínuas com a autoestima e a autorrealização. Falamos sobre o quanto as mulheres negras percebem seu cabelo como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado. A maioria de nós não foi criada em ambientes nos quais aprendêssemos a considerar o nosso cabelo como sensual, ou bonito, em um estado não processado. Muitas de nós falamos de situações nas quais pessoas brancas pedem para tocar o nosso cabelo natural e demonstram grande surpresa quando percebem que a textura é suave ou agradável ao toque.

Por mais que seu pai usasse penteados “afro”, nunca conversavam em sua casa sobre as questões referentes à negritude³³. O cabelo penteadado ao estilo “afro” foi símbolo da

³³ A palavra negritude diz respeito aos vários aspectos originários das culturas negras. Mas também ao Movimento Negritude. Em alguns trechos deste estudo usarei negritude (letra minúscula) referindo-se aos aspectos culturais e Negritude (maiúscula) quando tratar do movimento artístico-filosofico-cultural já tratado na

luta dos movimentos negros tanto no Brasil como em países da América Caribenha e nos Estados Unidos. O sentimento de inferioridade relatado por Gal se daria devido à baixa autoestima, a mesma que a fazia negar seu corpo e ser levada para o embranquecimento.

Com relação aos gestos, foi na rua que a menina Glauciete exercitou seu olhar observador, lendo com detalhe cada movimento e cada ação realizada por seus primos e vizinhos nos jogos e brincadeiras. Por ter vergonha de se juntar a eles, ela apenas os observava e, fechada em seu quarto, reproduzia o que via. Uma de suas brincadeiras favoritas era a de “fingir”. Em seu universo, ela não só “fingia”, ela dançava ao som de vinis das décadas de 1980 e 1990 que um tio havia deixado em sua casa.

Sua primeira experiência pública dançando aconteceria quando Gal estava na 4ª série do ensino fundamental, no festival de primavera da escola. Esta história ela também compartilhou na roda de conversa no Encontro Mulheres Negras na Dança³⁴:

Aos 10 anos de idade eu fui impedida de participar de um processo na escola de dança porque meu cabelo não fazia coque. A professora disse: “você não vai dançar porque seu cabelo não faz coque”. Então ao ter esse contato com a dança afro-brasileira foi o momento em que eu pude olhar para o meu corpo, a minha autoestima e criou-se uma potência ali para a minha autoestima. Eu consegui entender qual era a minha identidade como mulher e começa um outro processo que envolve família, e outras questões.

O que viveu na escola a marcaria profundamente, tanto que, mesmo nas festas de família, Gal preferia ficar longe da agitação das pistas de dança. Por ironia, anos mais tarde, ela reencontraria a tal professora quando estava dançando profissionalmente no Grupo Espírito de Zumbi – Gal atribui à dança afro como sendo a catalisadora da sua autoestima.

Já na adolescência, convivendo com outras garotas mais desinibidas na escola, mas ainda permanecendo à margem delas, sem protagonismo, Gal entra para um grupo de jovens de uma igreja católica no bairro da Piraporinha. Enturmada com o grupo da igreja passa a integrar o grupo de teatro que acabara de ser criado por um dos jovens, o grupo Malak. Mesmo estando mais sociável, Gal ainda não se colocava mais ativamente no grupo e sua função no Malak era a de produzi-los. Tanto que quando o grupo perdeu o espaço que

introdução deste trabalho.

³⁴ Foi um projeto contemplado pelo Concurso de Apoio a Projetos de Proteção e Promoção das Culturas Negras no Estado de São Paulo - ProAC n. 29/2014, foi realizado em São Paulo e em Taboão da Serra em de junho de 2015 com o objetivo proporcionar a experiência estética, o contato e a troca entre artistas negras da dança e o público. O encontro lançou o olhar sobre a multiplicidade de experiências e produções artísticas em dança contemporânea realizadas por artistas negras de diferentes gerações. A partir da perspectiva artística da Nave Gris propôs-se um diálogo sobre as questões étnico-raciais e de gênero presentes nas obras, fazeres e/ou trajetória profissional das artistas convidadas: Eliana de Santana, Gal Martins e Sayonara Pereira.

tinha para ensaios na igreja, a casa de Gal se transformou no espaço de ensaios deles. A produção é uma das áreas que Gal atua até hoje, e a propósito, é uma função característica dos artistas da dança e criadores- intérpretes de uma geração da dança teatral independente da virada do século XX para o XXI.

A Gal atriz surgiria num dia em que uma das integrantes havia faltado e o diretor do espetáculo pediu que ela a substituísse, fazendo uma simples marcação espacial. Entretanto, devido ao tempo em que acompanhava os ensaios e sua qualidade de leitora de gestos, Gal sabia todas as falas. E assim, vendo sua aptidão e disponibilidade para a cena, o diretor do grupo, passou a incluí-la nos exercícios de aquecimento até ela entrar para o elenco das peças. A articulação que ele possuía levou o grupo a expandir sua área de atuação e eles começaram a participar de mostras de teatro. Segundo Gal, a virada do grupo aconteceu quando se apresentaram numa mostra no Teatro Alfredo Mesquita em que foram premiados. Isto denotou para o padre da paróquia o desvio dos propósitos iniciais do trabalho do grupo ele sugeriu que se quisessem continuar teriam que rever os seus propósitos. Com isso, Gal e outros integrantes saíram do Malak, pois sabiam que seus interesses e compromissos eram com o Teatro e não a evangelização por meio dele. Decidiram sair em busca de aulas de teatro e formação em artes cênicas e atravessaram a rua em direção à Casa de Cultura M'Boi Mirim³⁵. O atravessar a rua mudaria completamente a vida de Gal Martins.

I.II.II – Ritos de passagens vividos: em direção à vida adulta

Rua é espaço público, espaço de deslocamentos, de atravessamentos e para as tradições das culturas negras ela é simbolizada por Exu (tradição iorubá), Aluvaiá e/ou *Nzila* (tradição banto). Eles são os porta-vozes do mundo visível como o invisível, dos deuses, senhores de todos os caminhos (*Nzila*). Como nos lembra Sodré (1998, p. 8), “o ‘dono do corpo’, bem o sabe a gente da lei do santo, é outra maneira de dizer Exu, princípio cosmológico da dinamicidade das trocas, da comunicação e da individualidade”. E ele frisa dizendo que Exu

³⁵ A Casa Popular de Cultura da Região de M'Boi Mirim & Guarapiranga foi fundada em março de 1984 por uma rede de entidades e movimentos sociais. Transformou-se no primeiro pólo cultural do bairro da Piraporinha, mantida e administrada pela comunidade. Em 1992 ela vinculou-se à Secretaria Municipal de Cultura (SMC), fazendo parte do Projeto Casas de Cultura do Município de São Paulo. Mesmo possuindo atualmente uma programação diversificada com oficinas, palestras e espetáculos para a população, assim como muitas casas de cultura e espaços públicos do município de São Paulo, é um equipamento sucateado e que precisa ser reestruturado para receber estas atividades minimamente com qualidade. Em dias de chuva, por exemplo, o espaço reservado para espetáculos cênicos – que é um galpão sem tratamento para esta função – sofre com goteiras e a entrada de água. Tanto que em fevereiro deste ano a Cia. Sansacroma precisou cancelar sua temporada lá devido às chuvas.

é o princípio de movimento que outorga individualidade ao ser humano lhe permitindo *falar*, que ele é o impulso que leva o corpo a garimpar a falta (SODRÉ, 1998, p. 68).

A necessidade de mais conhecimento no campo teatral levou Gal, na época com 16 anos, e seus amigos para as aulas de teatro na Casa de Cultura M'Boi Mirim. Mais que frequentadores das oficinas, eles criaram um novo grupo teatral e conseguiram uma cessão de espaço na casa de cultura para os seus ensaios. Assim nasceu a Cia. Cênica Improrrisos³⁶, com Gal Martins na assistência de direção e elenco. Em muitas das entrevistas que deu e durante o Encontro Mulheres Negras na Dança, Gal sempre afirma que foi o interesse pelo corpo despertado no teatro que a levou para a dança. Por estar frequentando um espaço povoado por grupos culturais de linguagens diversas, seria inevitável que ela não fosse contagiada pela musicalidade e corporeidade que emanavam das aulas de dança que aconteciam lá. Ela relata que numa tarde de sábado, antes de uma reunião do Improrrisos na casa de cultura, acontecia uma aula de dança afro ministradas pelo Euller Alves. Ela se lembra de meninas dançando com seus cabelos enormes, *megahair* e tranças. Também contou que quando participou com o seu grupo de teatro numa mostra no Teatro Paulo Eiró (Santo Amaro), assistiu a um espetáculo do Grupo Espírito de Zumbi³⁷, no qual Euller dançava um solo inspirado em Omolu³⁸ e logo depois entrava em cena todo o corpo de baile. Ao vê-los, Gal se encantou e falou para si que era o que queria fazer. Na semana seguinte, procurou o grupo e passou a fazer as aulas dadas pelo Espírito de Zumbi, ministrada por Euller. Este, quando percebia que uma aluna negra tinha aptidão e desenvoltura com a gestualidade proposta, dava destaque a ela. O que é uma prática muito comum em aulas de danças em geral. Pude presenciar isso tanto em aulas de danças africanas, como afro, *jazz dance*, balé e até mesmo de dança contemporânea. Após um período, Gal foi convidada a integrar o Grupo Espírito de Zumbi.

³⁶ Na pesquisa, descobri um antigo site do grupo que conta um pouco da sua história: “O grupo de teatro Improrrisos surgiu no ano de 1996, na zona sul de São Paulo com o nome de Malak. Em 1997, o nome foi mudado para Alfa & Ômega, só em 1998, foi mudado definitivamente para Improrrisos. Desde sua formação vem se apresentando em clubes, escolas, teatros, associações e espaços culturais. (...) tem como proposta de trabalho mostrar através de seus espetáculos, a importância da mensagem ao público menos favorecido, ou seja, a quem tem menos acesso à cultura e informação. O grupo já participou de vários eventos como: Movimento Baco realizado pelo CDHEP (Centro de Direitos Humanos e Educação Popular), das Mostras Teatrais de Santo Amaro realizadas anualmente no Teatro Paulo Eiró em parceria com a SMC (Secretaria Municipal de Cultura). Enfatizando que o mesmo é um grupo amador. O grupo de teatro Improrrisos tem dois espetáculos montados, *Lembranças de uma vida* (teatro do absurdo) e *Quando se ouve os anjos* (épica adaptada para o estilo contemporâneo)”. Gal Martins esteve nestes dois espetáculos.

³⁷ Segundo informação disponível no site do grupo, ele foi fundado em 20 de novembro de 1992, pelos professores de capoeira Gilberto dos Santos Fonseca e Jonas G. Barbosa (Arákùnrin), moradores do bairro de Piraporinha.

³⁸ Omolu/Obaluaiê na tradição iorubá é o orixá ligado à terra, à morte e ao renascimento. Ele é também aquele que traz a doença e a cura. Por isso e também por ser um dos mais velhos do panteão dos deuses, é um Senhor muito respeitado.

Mais uma vez a curiosidade dela a impulsionaria para outros mundos de dança. Suas indagações para com o diretor do grupo em busca de mais informações sobre as danças dos orixás a levou a fazer aula em outros espaços. Mesmo tendo poucas referências, Gal teve como professores pessoas que contribuíram – e alguns ainda continuam – para o desenvolvimento da dança afro na cidade de São Paulo, como Firmino Pitanga³⁹, que nas palavras dela “era a sensação da época” (fim dos anos 1990); e Juvenal (Álvaro Santos), que ministrou aula de afro no Sesc Pompeia. Além deles, em sua formação na dança afro estão presentes Cristina Matamba⁴⁰ e Irineu Nogueira⁴¹. E neste caminho percorrido atrás da dança afro – chamado por ela de pesquisa –, Gal se encontrou com a dança contemporânea assistindo ao espetáculo *Muito romântico*, com coreografias de Susana Yamauchi e João Mauricio. Ela conta que o seu encantamento por este espetáculo foi da mesma proporção de quando viu o Espírito de Zumbi no palco, tanto que assistiu ao *Muito romântico* dezoito vezes e havia decorado as coreografias. Porém, se perguntou por que nunca tinha ouvido falar de dança contemporânea até então.

Tendo tido o interesse despertado por este espetáculo, Gal começou a fazer outras aulas. Frequentou o Centro Cultural São Paulo (CCSP) num período em que este oferecia cursos livres nas mais variadas linguagens artísticas com profissionais da cidade. Lá, foi aluna de Sandro Borelli e Lilia Shaw nos cursos de dança contemporânea. Mas o anseio em conhecer mais sobre este “estilo” a conduzia a pesquisar mais e sempre questionando a ausência desta dança nos espaços onde ela e os seus residiam.

A formação do artista da dança ou de outra área, que reside na periferia de São Paulo, parece que se dá concomitantemente com o seu fazer enquanto profissional. A experiência de Gal parece atestar isso. Com todas as novas descobertas, Gal ainda continuava a atuar com o Improrrisos, com o Espírito de Zumbi e dando aulas de dança afro no Projeto Acaraí (bairro Jd. Angela). Com o passar do tempo, as relações com os grupos que integrava foram se transformando e Gal não via mais sentido em continuar neles. Foi no trabalho como arte-educadora de teatro que ela pôde se conhecer e se perceber realmente – segundo fala dela

³⁹ Firmino Pitanga, conhecido como Mestre Pitanga, é coreógrafo. Baiano, licenciado pela Universidade Federal da Bahia, foi criador da Cia. de Dança Negra Contemporânea Batá-Kotô. É um dos responsáveis pela disseminação da dança afro em São Paulo. Desde 2010 é coreógrafo residente da Cia. Treme Terra. (Cf. FERRAZ, 2012)

⁴⁰ Cristina Matamba é dançarina e foi coreógrafa do Ballet Afro Kamberimbá e do Ballet Afro Koteban. Atuou como assistente de coreografia e dançarina na Cia. de Dança Negra Batá Kotô.

⁴¹ Irineu Nogueira é dançarino e coreógrafo. Maranhense, chegou em São Paulo nos anos de 1980 e atualmente reside em Londres. Trabalhou com Firmino Pitanga, Cristina Matamba, entre outros. Atuou como coreógrafo de escola de samba e dirigiu o Grupo Abieié. (Cf. FERRAZ, 2012)

própria –, e que associando a uma reflexão de Ratts (2005, p. 67) parece ter provocado um “deslocamento na sua imagem de mulher negra inferior/serviçal/objeto para a de mulher falante/pensante”, para uma *artist* (artista militante). É interessante ver que como educador você também passa por processos de autoconhecimento e reconhecimento. Paralelamente, Gal dava aulas de dança afro no projeto Acaraí e era assistente de um colega do Improrrisos nas aulas de teatro no Clube da Turma (projeto ligado ao Serviço Social Bom Jesus). Quando o colega desistiu das aulas, Gal as assumiu com o incentivo de ser a coordenadora do projeto na época, uma de suas referências em arte-educação e tem a experiência de dar aulas a partir de seu olhar do mundo, de suas ideias. Neste processo de reconhecimento, Gal finda suas aulas de dança contemporânea no Centro Cultural São Paulo.

Nas andanças pela arte-educação, Gal se aproxima da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP por meio de projetos de extensão ligados à alfabetização solidária e grupos de estudos coordenados pela profa. dra. Kathya M. Ayres Godoy (DACEFC – Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação). Gal também conta que foi convidada para dar aula no Projeto Alfabetização Solidária pela Casa de Cultura M’Boi Mirim, na época, pois havia um monitor dentro do projeto que trabalhava a alfabetização dentro do processo artístico. E foi assim que se aproximou da universidade e participou de uma formação de arte-educadores, além de participar de grupos de estudos e frequentar assiduamente o espaço da universidade naquele período, se afastando depois. Entretanto, por conta do que ouvia nas discussões que participava, ela se sentiu mais instigada a buscar temas dos quais gostaria realmente de tratar e a fazer suas próprias investigações práticas de dança.

Nesta encruzilha da *vida e arte, arte e vida*, Gal seguiu prosseguindo com seu trabalho artístico na zona sul periférica de São Paulo. Com o término das aulas de teatro e o desejo de continuidade expressa por parte dos participantes da oficina, Gal propõem a criação de um grupo e assim nasce a Cia. Sansacroma, tendo em seu elenco inicial dez garotos negros e Gal Martins como diretora artística. A Sansacroma era e ainda é a possibilidade de mudança de muitas realidades: seja do lado de lá da ponte⁴², seja no circuito oficial da dança teatral contemporânea, ou para a vida de todos que fizeram e fazem parte de sua equipe artística e de produção. A Sansacroma é Gal Martins, é seu corpo-território que reflete toda a sua trajetória

⁴² “Da ponte pra cá” é uma expressão oriunda da música dos Racionais MC’s que designa zona sul periférica da cidade de São Paulo depois da Ponte João Dias, compreendendo a região onde vive Gal Martins e é a sede da Cia. Sansacroma (Capão Redondo).

peçoal-profissional artística e seu amadurecimento num caminho de descoberta da militância política através da dança:

Não sei você, mas dentro da dança afro me incomodava a mesmice. A coisa da mesmice, assim, aquele formato de cena onde eram as quatro pessoas dançando, a dança do orixá x, ia lá dançava. E aquilo estava me incomodando. E eu via na Sansacroma, quando a criei com esses meninos, a possibilidade de trazer coisas, até porque eu estava sendo contaminada por essa pesquisa que eu fazia fora. Hoje eu não sei por que me deslumbrei com aquele espetáculo, que tinha nada de conteúdo (conteúdo assim, olhando para minha experiência hoje) e eram músicas de Roberto Carlos! Eu achava aqueles corpos interessantes, a forma como se movimentavam em cena eram códigos que eu não conhecia. Meu código de corpo eram as danças dos orixás e o Euller fazia uma mistura com samba-reggae e danças populares. Quando vi aquilo, acho que me encantei porque nunca tinha visto e depois comecei a questionar por que eu nunca tinha visto isso. Por que na casa de cultura nunca apareceu uma aula desse tipo? Questionar por que eu não tinha acesso. Por que não tem negro? Eu já vinha questionando. (...) E aí depois do espetáculo foi que tive vontade de estudar mais. E quando decido criar o Sansacroma – e eu via o anseio daqueles meninos, a maioria sendo negros, eram sete negros e três brancos – eu comecei a falar que talvez fosse aqui o espaço para eu misturar tudo isso que eu estava vivendo: teatro, a dança contemporânea que estou pesquisando, a dança afro, toda a minha bagagem, que vai ser colocada aqui com estes meninos. E foi aí que comecei a experimentar esta mistura. Tanto que quando o Sansacroma estreou *Negro por Brasil*, primeiro espetáculo que fizemos, eu lembro que foi um furdunço aqui na região: “gente o que é esse grupo da Gal? O que esse grupo tá fazendo?”.

A partir deste ponto a narrativa de Gal foi se direcionando para as questões centrais deste estudo e busquei fazer o cruzamento dos dados levantados sobre a companhia com relação às autodenominações assumidas pela Sansacroma ao longo de seus catorze anos de existência: “Cia. Sansacroma de dança afro contemporânea”, “Cia. Sansacroma estimula a arte negra”, “Cia. Sansacroma de dança contemporânea”, entre outros conceitos sobre metodologia de trabalho da companhia que foram sendo revelados na pesquisa documental sobre o grupo. A discussão e reflexão destes termos e conceitos serão expostas nos capítulos seguintes, dedicados à experiência e fazeres artísticos das companhias propulsoras do estudo. Por hora, faremos uma breve introdução da discussão a partir da entrevista realizada.

I.II.III – Ritos de passagens construídos: Gal Martins e os sentidos atribuídos ao seu fazer artístico

Conforme exposto no parágrafo acima, ao longo de seus catorze anos de existência a Cia. Sansacroma se autodenominou de diversas formas. Na entrevista, pude perguntar à Gal o porquê dessas nomeações para a dança que vêm realizando, iniciando pelo

termo *afro contemporâneo*:

na minha inocência, aí eu dei o nome Sansacroma Afro Contemporâneo, porque eu quis juntar as duas coisas: a virtuosidade do afro, o afro tem uma virtuosidade própria, junto com essas outras virtuosidades que eu tinha visto (da dança contemporânea) (...) Então acabou causando um furdunço, “o que que eles estão fazendo?”, e detalhe, eu não usava percussão mais. Era música eletrônica, então todo mundo achava estranho dança afro sem percussão. “Isso aí que a Gal tá fazendo esta desvirtuando”, e outros gostavam muito. E até hoje tem um pouco disso. E aí começa a história da Sansacroma, mas eu só fui amadurecer a pesquisa de linguagem bem mais pra frente, depois que eu descobri a tal da coreodramaturgia. Porque a coisa do teatro sempre esteve presente. Mesmo não estando trabalhando com um grupo de teatro eu dava aula de teatro, e ficava instigada com esta parte. E aí a gente não inventou nada, porque já existia a coreodramaturgia. Então, éramos um grupo de coreodramaturgia que falava de questões – isso sempre foi – questões ligadas à negritude, questões ligadas à periferia e cultura negra, essas coisas sempre foram muito presentes. Depois da coreodramaturgia, veio a onda da dança-teatro, sabe, e aí você vai pesquisar e fala: “então tá, é isso”. E depois desisti, não é isso.

Com relação às suas referências para o sobre o *afro contemporâneo*, Gal respondeu que gostava muito do grupo Batacoto, de Firmino Pitanga, que contava em seu elenco com Yáskara Manzini⁴³. Gal disse que o grupo tinha uma virtuosidade que a apetecia. Também fez menção ao Balé Folclórico da Bahia, que é uma grande referência nacional. Entretanto, ao longo de leituras que fiz dos textos da Cia. Sansacroma, encontrei outros termos e nomenclaturas utilizadas por Gal para falar do trabalho da companhia, como “coreodramaturgia”, já citado no depoimento acima. Segundo ela, encontrou este termo em suas pesquisas na internet, porém não encontrou muitas informações e lembrou que o coreógrafo paulistano João Andreazzi tem um termo parecido, coreodramaturgrafia.

Em minha graduação em dança, fui aluna de Joana Lopes, na disciplina Expressão Dramática na Dança, e ao ler o termo “coreodramaturgia” me recordei de suas aulas, pois ela desenvolveu uma pesquisa focada no jogo como elemento-chave na criação de um método para a dramaturgia na dança expressiva denominado Coreodramaturgia⁴⁴. Assim, na conversa com Gal, comentei que esta nomenclatura me lembrava tanto a de Rudolf Laban como a de

⁴³ Yaskara Manzini foi diretora coreográfica e artística do espetáculo *Outras portas, outras pontes* da Cia. Sansacroma. Bailarina formada pela Escola de Bailados de São Paulo, desde meados dos anos 1980 – quando conheceu a dança afro – passou a trabalhar com as materialidades relacionadas às danças da tradição religiosa nagô. Desde 2000 é coreógrafa de comissão de frente de escolas de samba e é uma das artistas paulistanas que se dedica às danças negras teatrais.

⁴⁴ Segundo Joana Lopes (2014), na coreodramaturgia a interação entre teatro e dança propõe uma criação que, se por um lado pode ser reconhecida como teatro, por outro é vista como dança, sem que haja uma superioridade hierárquica de uma linguagem sobre a outra. A autora também diz que a teoria do espaço de Laban foi passagem obrigatória para a abordagem autodenominada Coreodramaturgia, tendo sido citada no Dicionário Laban de Lenira Rengel, publicado em 2001: Disponível em: <<http://teatroantropomagico.hotglue.me/?coreodramaturgia>>. Acessado em: set. 2017.

Lopes, e perguntei se ela conhecia seus trabalhos:

Eu fui criando o meu conceito, o que eu entendia, porque eu era muito inocente nesta época no sentido de pesquisa. E depois de um tempo falei: a gente é um grupo de dança contemporânea. Usei num período o termo dança negra contemporânea, acho que foi entre o afro contemporâneo e a coreodramaturgia. Aí foi quando eu acessei o primeiro VAI⁴⁵ e eu comecei a ter vários questionamentos, e a questionar a produção de dança na cidade. Porque criei este recorte de que a Sansacroma é um grupo de dança contemporânea, porque os corpos das danças afros foram ficando distante do trabalho, mas tratamos de temas ligados à periferia, a questões da negritude, questões que a gente vive. Aí de novo, desde o meu deslumbramento com o *Muito romântico*, comecei a perguntar de novo o porquê que as coisas não chegavam na periferia. E aí foi quando eu pensei: não, Cia. Sansacroma é um canal para descentralizar essa produção de dança contemporânea. Eu usava esse termo, porque a gente é praticamente o único grupo que faz isso na periferia e que traz essas questões. Não conhecia a Eliana de Santana, por exemplo, que é uma figura negra, fui conhecer depois⁴⁶.

Nossa conversa culminou na pergunta já feita pela cineasta Carmen Luz como motriz para o seu *Um filme de dança* (2013) – “e os negros, onde estão os negros?” – e trouxe à tona mais reflexões de Gal sobre o processo de amadurecimento da Cia. Sansacroma e os editais de políticas públicas de fomento à dança em São Paulo:

A minha procura por bailarinos negros, não que não existam, mas onde eles estão? A partir do momento que criei pra mim que o Sansacroma pensa a descentralização da dança contemporânea na cidade, nós somos um grupo de dança contemporânea na periferia, eu sou preta e é o que a gente vai levar. Aí nisso eu fui me politizando mais, me inteirando mais, procurando conhecer outros grupos e companhias. Lembro que fui conhecer o OMSTRAB, me encantei pelo trabalho, o próprio Ivaldo (*Bertazzo*), que começaram a surgir neste período.

O VAI foi lançado em 2003, 2004, e a aí a gente ganhou a 2ª edição do VAI, logo eu engravidei. Tinha 25 quando a Luamin nasceu. E aí, quando eu precisei me afastar, tive uma crise com o elenco da companhia e decidi parar a companhia por um ano. Parar assim: eu sozinha pesquisando, vendo sobre o que queria falar e fazer. Até que decidi voltar e foi quando meu olhar político veio mais forte do que eu queria como trabalho e pesquisa. Foi quando tive contato com a obra do Solano (*Trindade*), que idealizei a trilogia *Militantes do ideal* e eu estava ficando meio louca com essa coisa política, vermelho! Eu vivi isso um tempo atrás por conta do Solano, eu fui me sentindo provocada. Eu lembro que chamei quatro pessoas para falar que voltaria o Sansacroma pra cena e queria que elas estivessem no grupo, mas será assim e assado, topam? Toparam. Eram a Mazé, o Rodrigo Cândido, a Leni e o Rodrigo Ramos. E logo depois que começamos mandamos o nosso primeiro projeto para o Fomento à Dança. Não foi aprovado e o segundo foi. O *Angu de Pagu*, projeto

⁴⁵VAI é o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, criado em 2003 na cidade de São Paulo com o objetivo de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

⁴⁶Eliana e Gal, além de serem de gerações diferentes da dança paulistana, frequentam circuitos muito distintos. Eliana está ligada ao que identificamos como um circuito oficial, inscrito na área central da cidade, já Gal, mesmo tendo circulado por este espaço, desde que foi contemplada pelo Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, liga-se a uma geração nova, dos chamados artistas periféricos. Entretanto há ressalvas com relação a isso e muitas discussões acerca do que venha a ser ou não um artista periférico em São Paulo.

“Canal” da Pagu. Depois que ganhamos o primeiro Fomento sempre vemos ganhando. Só perdermos uma vez. (...) esse é o sexto (20ª Edição) que ganhamos, mas a Key (*Sawao*) e o Sandro Borelli nunca perderam, se eu não me engano. Se eu não me engano, em todos em que se inscreveram, ganharam.

Quando as pessoas falam que somos privilegiados, eu não reclamo, somos mesmo. Até então esta última edição, de diretores negros só eram eu e Eliana. Agora com o Treme Terra veio o Pitanga.

Eu já fui interpretada de maneiras diversas quando uso esse termo, mas sinto que a gente levou um selo de qualidade na testa, mas não é bom. “Você ganhou Fomento e agora queremos saber quem é você”, “o que você está fazendo aqui? Um grupo de periferia, uma mulher preta de periferia ganhando um Fomento?” Senti isso aqui também na periferia, rolou um estranhamento e ainda rola: “essa linguagem que vocês fazem não é acessível, as pessoas não têm interesse, as pessoas têm interesse pelo que “a legitima ‘arte periférica’”.

Encerramos a entrevista adentrando este outro espaço de tensão e de demarcação política que tem sido estabelecido na cidade de São Paulo nos últimos vinte anos – e ganhado um espaço amplo de discussão nos circuitos culturais centrais – com relação ao que venha ser *arte periférica*⁴⁷. D’Andrea (2014) conta que

a luta contra a invisibilidade e por reconhecimento público que se deu por ação dos próprios moradores da periferia, que por meio da produção artística cavaram uma das mais importantes trincheiras dessa batalha. Em vez de “mudar da periferia”, essa população passou a “mudar a periferia”, tornando-a um local mais habitável, mais acolhedor, pressionando o poder público a cumprir suas obrigações e denunciando a desigualdade social do nosso país. A arma utilizada foi a palavra. A receita a ser seguida foi a própria imaginação, em um tempo em que qualquer receita já não dá conta de explicar ou mudar a realidade. Nas camisetas “100% zona leste” ou “100% zona sul” expressou-se a reivindicação de valorização de territórios. É a estima contra o estigma. É o orgulho das potencialidades contra a vergonha das violências.

(...)

Essa geração que pegou para si o termo periferia e o assumiu, fazendo da arte um instrumento para a sua própria constituição como ser social e como ser humano, pegou para si também a tarefa de contar a própria história, sem mediadores, sem aqueles que queriam fazer para a periferia, mas não com a periferia.

Provocando Gal, indaguei: o que é a legitima arte da periferia? E ela, respondeu ciente de que eu talvez já soubesse a resposta, elencando o hip-hop, o samba e a poesia como sendo considerados, pelos movimentos culturais periféricos, arte periférica. A dança contemporânea ficou de fora, pois não é vista como algo da cultura periférica, mesmo com a Sansacroma, por exemplo, estar há quatorze anos desenvolvendo seu trabalho em uma

⁴⁷ Almeida (2014) explica que cultura periférica ou arte de periferia é composta de um conjunto de ações, tais como saraus com poetas e escritores moradores de bairros periféricos (composta de negros, migrantes, indígenas), produções de audiovisual, músicas, grafites, danças, cortejos e batucadas, que apontam para outro imaginário simbólico desses locais, que refletem essas identidades se fazem presentes nas produções culturais, seja de forma estética ou na ética que as orienta. Em São Paulo, essas ações culturais têm se caracterizado por um novo movimento político na cidade.

periferia da cidade.

Sendo este estudo sobre a *dança negra contemporânea*, ele poderia abarcar também esta discussão, porém, quais são as concepções e de qual perspectiva periférica eu poderia tomar para isto, uma vez que as culturas negras estão presentes em toda São Paulo? No centro da cidade também há periferia. Com este trabalho pretende-se expandir o olhar para além dos estereótipos geográficos dos possíveis lugares ocupados pelos corpos negros e suas poéticas.

I.III - Kanzelumuka

*O futuro está sempre a sua frente.
Ou às suas costas, cada vez que você dá meia volta.*
(Fala extraída do filme *Yaaba*, de Idrissa Ouedraogo
apud ALEIXO, R.; PEREIRA, E. A., 2004)

Sou neta e filha de uma geração fruto da política de uma suposta democracia racial. Sou neta da geração do silêncio, que cresceu em meio à elaboração do imaginário popular sobre o racismo e a segregação (velada) racial. Sou filha da geração do silêncio: porque os antigos, dizia meu avô, dizia meu pai, não conversavam com a gente!

Sou de uma família de classe média baixa de Pindamonhangaba. Morávamos no centro da cidade, onde meu avô tinha sua alfaiataria. Seus fregueses eram pessoas das mais diferentes classes sociais e segmentos religiosos. Estar no centro me possibilitou transitar por locais diversos. Conviver com uma diversidade de pessoas – com outras origens étnicas, sociais e com outras referências culturais – me levou a acreditar que eu poderia fazer o que eu desejasse. A potência que existia nestes deslocamentos via convivência com os outros, por mais dolorosa que fosse, proporcionou as minhas rupturas com todos os silêncios que habitavam a minha casa.

Em fevereiro de 2013 concedi uma entrevista ao performer, artista da dança e blogueiro André Bern, que iniciou a conversa me perguntando qual é o lugar da minha dança. Uma questão complexa e que suscitou recordações e reflexões sobre minha ainda pequena trajetória como artista da dança. E claro, me fez evocar imagens de toda a minha vida: minhas relações afetivas com minhas famílias e amigos, pessoas que atravessaram meus caminhos deixando seus rastros e me impregnando de danças. E essa entrevista é a que trago, revisitada, para a elaboração de minha genealogia neste presente estudo. Sou inspirada mais uma vez pelo poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira (2013) – que tem me acompanhado em

minhas criações artísticas – e seu **Blue note: entrevista imaginada**.

I.III.I– “Qual o lugar da sua dança?”: as encruzilhadas e os sentidos atribuídos por Kanzelumuka às suas vivências e fazeres artísticos

Sempre procurei o lugar da minha dança. Isto sempre foi uma inquietação. Nesta busca cheguei à conclusão – por hora – de que o lugar da minha dança é um lugar de fissura e uma encruzilhada: vou caminhando, caminhando, caminhando e, quando vejo, neste lugar de ter que nomear meus gestos, decidir pra onde ir, o que apontar, com o corpo marcado por narrativas diversas no modo de mover-se. Eu sou o que sou, minha dança é o que sou e é isso. Acho que essa encruzilhada é o lugar desse encontro. Ela se faz muito a partir dos encontros que eu tenho, do que eu escolho pra carregar ou daquilo que não escolho e acaba ficando em mim, inconscientemente, sem eu ter noção de que eu estou tão impregnada de algo, de uma influência, uma referência, um som, um lugar. Acho que carrego muitos lugares pelos quais passei, nos quais vivi. E, conforme o tempo vai passando, esses lugares ficam mais latentes, mais do que eu poderia imaginar. É muito esquisito!

Passar por Belo Horizonte, por exemplo, que de alguma maneira foi o meu pontapé inicial profissionalmente no que vem a ser exercer a dança contemporânea com um grupo, em uma companhia, faz com as pessoas daqui (São Paulo) achem que seja mineira. Eu acho isso muito engraçado, porque eu não sou mineira. Fiquei lá dois anos, praticamente, e creio que não adquiri um jeito “mineiro de ser”. Mas talvez eu seja uma pessoa que se afina com aquele tempo de alguma maneira, com aquele falar. Ou consegui absorver, sem perceber, alguns trejeitos. Talvez minha mineirice se dê pelo de que 50% da minha constituição biológica, que vem do sul de Minas, tenha se afluído: meu pai é mineiro, mas não consigo reconhecer essa mineirice em mim. Não como as pessoas paulistanas ou paulistas, que me conheceram depois de eu voltar de Belo Horizonte, dizem. As pessoas têm essa necessidade parece. Acham que, porque você ficou muito tempo num lugar, trabalhou muito tempo com uma pessoa, você é parte daquele lugar, daquela pessoa. É difícil elas começarem a desassociar isso.

Entretanto, ao mesmo tempo, eu vejo que há um saudosismo em mim. Foi um período artisticamente muito importante porque pôde me trazer outras e mais referências. Desequilibrou-me, no bom sentido, me fazendo perceber outros aspectos da dança, da arte, da cultura brasileira. Enfim, coisas que eu não fazia ideia que poderia encontrar por lá. Ir dançar com um determinado grupo, pressupõe que você vai ter que se relacionar com o lugar. E isso

vai te transformar de alguma maneira. Mesmo sendo muito resistente – eu queria me manter paulista, sou do interior de São Paulo – esse conflito foi fazendo com que eu também fosse impregnada de outras relações bairristas mineiras, no bom sentido. As pessoas foram me apresentando à cidade. Eu fui me embrenhando por lá porque eu gosto dessa coisa de descobrir a cidade: andar de ônibus, ficar na muvuca mesmo não gostando, de – eu sei que é meio clichê – estar onde o povo está. Eu sou uma pessoa do povo, vou ao mercado, pego ônibus, horário de pico do metrô, compro onde as pessoas compram. Então eu acabei me vendo naquelas situações, nos bairros de periferia, algumas vezes comendo nas casas das pessoas. Querendo ou não, eu fui me amineirando, tentando ser fagocitada pela cidade.

Talvez a minha dança tenha se amineirado porque comecei a repensar alguns conceitos mais tradicionais de criação em dança. Descobri que meu modo de criar vem muito da improvisação. As coisas vêm e vão, e eu preciso fechá-las. E a maneira disso acontecer é pensando mais quadradinho, pensar a dança no sentido da coreografia em si. Eu acho belo, muitas vezes, um momento tipicamente coreográfico. Então, eu vejo muito lá algo como isso, que as pessoas fazem uma dança “dança” – a que todo mundo pensa quando o assunto é dança - nesse aspecto talvez minha dança tenha se amineirado. Eu não fico só no conceito, na ideia. Preciso materializar essa ideia, então eu parto da composição coreográfica, porém, de uma maneira teatralizada, de forma que eu precise de um mapa de ação, um subtexto.

Talvez Belo Horizonte tenha me trazido algo que eu tenha esquecido ou achado que não fosse importante. Mas aí chegava num ponto em que eu via que eu precisava retornar para o lugar de onde eu saí, para o estado de São Paulo, que tem outra maneira de pensar a dança, de produzi-la, o movimento em torno da dança é outro: mais experimental, às vezes dura, como as pedras desta selva. Aqui, por mais difícil que seja, o capital de giro acontece de alguma maneira. Quando o fluxo da dança lá em Belo Horizonte estava baixo, eu não queria parar de dançar, de trabalhar com dança. Em São Paulo, de alguma maneira, isso é viável. Consigo fazer aula, oficinas gratuitas com profissionais bacanas. Consigo circular pelo meio cultural gratuitamente, com mais facilidade. Em Belo Horizonte eu não conseguia. Pelo menos não enquanto eu estava lá, cinco anos atrás⁴⁸. Mas em compensação, lá eu comecei a me relacionar com outros artistas para além da dança: músicos, atores, escritores, performers. Isso foi muito bacana. E era quando o conflito vinha: que tipo de bailarina sou eu? Qual é a dança que eu faço? O que eu quero dizer com a minha dança? É possível ser universal mesmo

⁴⁸ A referência de tempo para este período é 2013, ou seja, eu vivi em Belo Horizonte durante os anos de 2008 e 2009.

sabendo que eu tenho como base, fundamento, as danças de pé de terreiro, as danças dos minkisi? Mesmo sabendo que a minha formação primeira é outra, mais “tradicional”?

Como a maioria das meninas, eu fui para uma escolinha de dança no interior fazer balé. Fiz *jazz* também, mas sabia que não era daquela maneira que eu sentia prazer. E o preconceito é muito forte: com quinze anos, fui obrigada a ouvir de uma jovem professora – na época ela estava com dezenove anos – que meu corpo não era um corpo para a dança. Alguns anos depois, me perguntei: a qual dança ela se referia? As pessoas acham que a gente esquece isso, não nos esquecemos! Eu fiquei fula da vida porque me contaram outras mentiras, me enganaram! Acharam que eu não era suficientemente inteligente pra entender as coisas. Eu decidi que iria parar de dançar. Escondi tudo o que era meu relacionado à dança. Fiquei um ano sem querer ver filmes de dança, documentários de dança. Nada de dança!

Até que outras colegas criaram um grupo⁴⁹ e me chamaram pra substituir uma bailarina. Era um grupo que não sabia se era contemporâneo, moderno, mas onde todas as integrantes participavam da criação cênica. Foi minha primeira experiência colaborativa e como criadora-intérprete numa companhia. Porém, naquele momento, aos dezesseis anos, eu não sabia nada: foi a primeira vez também que eu ouvi falar de dança contemporânea. Isso no início dos anos 2000. A gente ensaiava aos sábados e domingos, e fizemos um espetáculo chamado *H2O, a fórmula da vida*. Pra mim, hoje, isso é muito simbólico porque a água sempre é o meu divisor de possibilidades, de caminhos.

Esse espetáculo me fez ver que era aquilo que eu queria pra mim. Eu só tinha que ter coragem pra enfrentar todos os não, todos os empecilhos, pra decidir fazer uma faculdade de dança. Se eu continuasse onde estava, não iria a lugar algum. Ficaria subjugada àquilo que eles (ligados às academias de dança) achavam que era dança. E que, pra mim, não era: eu queria treinar capoeira, conhecer dança de rua, adoro batuque. Mas ali, naquela cidade do Vale do Paraíba, em um lugar como Pindamonhangaba, você, enquanto negra, negro “tem que se colocar no seu lugar”. Pra você ser aceito, tem que fazer o que todo mundo faz: ter seu carro, sua casa própria, seu dinheiro. Estar bem na vida lá é isso, não importa se você chora toda noite. O que importa é que você seja como todo mundo. Minha família perguntava: “pra que você vai morar longe? Pra quê?”. Decidi enfrentar os meus e rompi com aquele espaço. Rompi mesmo! Foi quando eu saí da minha cidade pra fazer faculdade. Antes eu ficava em crise, tinha vergonha de assumir isso, que era um rompimento. Eu não voltei mais, não senti

⁴⁹ O grupo se chamava Companhia Shivadélica e existiu entre 2000 e 2002. O nome foi inspirado no deus hindu Shiva.

vontade de voltar para um lugar onde eu me achava sempre esquisita, uma estranha no ninho.

Na universidade, ao mesmo tempo que eu encontrava pessoas, entre elas muitas para além da dança, que pensavam de maneira parecida, com histórias de vida muito semelhantes às minhas, percorri um longo caminho no curso de dança pra encontrar a “minha” dança. Quando você chega à universidade, parece que você já tem que saber o que você quer. Você tem que conhecer tudo. Eu nunca tinha ouvido falar de Pina Bausch, de Quasar Cia. de Dança, Primeiro Ato, *butô*... Aí você chega lá toda assim, introspectiva e sem saber racionalmente o que te levou até aquele lugar e perguntam: “por que você prestou vestibular para dança?”. Porque eu gosto de dançar? Foram essas algumas das cobranças que experienciei no início da graduação, pois para algumas pessoas era necessário que você tivesse algum grande professor de referência para a sua formação.

Eu escolhi a UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) intuitivamente, não foi pelo corpo docente. Era perto da minha cidade natal. No Rio, na época, era noticiado cotidianamente sobre uma onda de violência. Minha mãe falara que eu não moraria lá. Meu sonho era ir pra Bahia, mas ia calhar com a data do vestibular da UNICAMP, então fui pra lá mesmo. Eu achei que lá eu ia começar a encontrar o que eu queria com dança. E realmente encontrei, não posso negar. Devo muito à minha formação na UNICAMP: ter vivido na moradia, comido no bandeirão, tido amigos na Geografia, na Educação, na História, na Antropologia... Nos momentos de crise ter encontrado pessoas de outras áreas que viviam o mesmo que eu. A gente conseguia conversar, confluir e se ajudar a entender esses processos. E eu sempre permeada por esta questão: qual é a minha turma, qual é a minha dança, o que eu quero dizer? E sempre sendo cobrada.

Lá se cobrava muito isso. Eu era sempre a que estava fora do padrão. Eu não tinha o perfil do padrão e aí começam a vir os estereótipos que também existem na dança contemporânea, na dança moderna. Fico me perguntando se realmente tudo é para todo mundo. O que cabe, o que não cabe? É ruim não caber em nada? Por eu ser quem eu sou, as pessoas queriam me enquadrar nas danças brasileiras: “é sua cara!” Por quê? Porque eu sou preta?

No começo eu não entendia e meu corpo não respondia prontamente as gestualidades nas aulas de danças do Brasil. Mas depois comecei a não ligar para o que as pessoas falavam e queriam de mim. Eu tenho que negar a minha história, que fiz balé, *jazz*, que eu tenho um código impregnado em mim? Não dá para negar o que a gente é, o que nos

forma.

Depois de três anos, no auge da crise, decidi trancar a disciplina de técnica para não me formar em quatro anos. Nesse meio tempo, fiz disciplinas no teatro, achando que ia prestar Artes Cênicas. No teatro eu conseguia ser quem eu era sem julgamentos. Por mais que se negue, o mundo da dança ainda é muito tradicionalista. É difícil achar pessoas que formam (educadores) e que têm a cabeça mais aberta. Adoro as pessoas que nos formaram, porém existia uma dificuldade em aceitar aquilo que estava fora do padrão, fora das regras já postas. Depois de três anos, eu decidi realmente arriscar e não seguir a minha turma. Eu não sou uma turma.

Lembro daquilo que escutei a Morena Paiva⁵⁰ falar. Para existir coletivo tem que existir o indivíduo e o indivíduo também não existe sem o coletivo. Só que eu não podia me anular para seguir aquela turma que não vivia o que eu vivia, que não saiu de onde eu saí. Fui fazer a minha história. Foi quando eu comecei a ficar mais calma, mais feliz, a descobrir de fato o que eu queria pesquisar: as “danças de terreiro”. Danças brasileiras também, mas é muito amplo falar que eu entendo de cavalo marinho, boi-bumbá, tambor de mina, jongo, tambor de crioula, carimbó, catira... É muito, muito amplo. Nessa investigação sobre “dança de terreiro”, vendo que também era importante estudar as questões técnicas de corpo, que estão para além da estética, comecei a chegar nas danças ligadas ao candomblé. Foi quando escrevi a minha pesquisa de iniciação científica e pedi para ser orientada pela professora Inacyra⁵¹. Dentro da disciplina de Danças do Brasil eu já fui especializando meus estudos.

O projeto nem tinha sido aprovado ainda, mas fui para Salvador tentar conhecer os terreiros de candomblé, ver a festa de 2 de fevereiro, o mar. Me encantei pela cidade, me perdi literalmente pelas ruas de Salvador. Fui parar em Cajazeiras, que é um bairro longe pra caramba. E foi quando comecei a usar um pouco dessa cara de preta que tenho, da qual Salvador está cheia, pra passar despercebida pelos lugares. Isso foi muito bom, porque enquanto eu não abria a boca para “fechar a porta” [reforço o “r” típico do sotaque do interior de São Paulo], as pessoas achavam que eu era baiana. Isso me possibilitou transitar pela cidade como eu nunca tinha feito em lugar nenhum. Para mim foi encantador, uma experiência única e iniciática: 21

⁵⁰ Morena Paiva é uma bailarina e coreógrafa carioca que também foi entrevistada por André Bern na série *Lugares e danças (#1)* em janeiro de 2013.

⁵¹ Inacyra Falcão dos Santos é professora livre docente aposentada da UNICAMP. Cantora lírica e pesquisadora das tradições africano-brasileiras, na educação e nas artes. É filha de Mestre Didi e neta de Mãe Senhora, Iyalorixá do Ilê Axé Opó Afonjá. Graduada em Dança pela UFBA, foi aluna de Clyde Morgan. Mestre em Artes Teatrais pela Universidade de Ibadan na Nigéria e doutora em Educação pela USP. Frequentou cursos na área de dança moderna e jazz no Studio Alvin Ailey, no Laban Centre for Movement and Dance e na Schola Cantorum.

dias, que é um número muito simbólico pra quem conhece a cosmologia das tradições da religiosidade congo-angola, iorubá e jeje. Ah, um adendo: treinei muito capoeira: na faculdade, fiz capoeira regional com o professor Eusébio Lobo (Mestre Pavão)⁵² e a professora Lara R. Machado (Mestre Lara)⁵³ e quando vim para São Paulo, a capoeira angola. Nessa viagem que fiz à Bahia, os professores Eusébio e Lara foram muito importantes, me apresentaram a cidade.

Retornei para Campinas com outro tempo, falando de outra maneira e toda extasiada com o mar, o sol, com o cheiro de dendê de Salvador, com a acolhida que eu tive de pessoas maravilhosas no *Ilê Axé Opó Afonjá*, no terreiro da minha avó-de-santo, o *Mansu Bantu Kenkuê de Inkinasamba*, na casa da família do professor Eusébio... Foi quando se estreitou meu laço com a cidade. Eu pude realmente observar as danças ligadas à minha pesquisa.

Quando eu retornei, fixei minha pesquisa no terreiro, comunidade da qual faço parte, o *Nzo Musambu Hongolo Menha*, a Casa do Arco-Íris, em Hortolândia e comecei a aprofundar essa minha pesquisa em torno das águas: que águas são essas? O que é a água do mar? Quem são as sereias de Angola? Tive uma introdução em alguns estudos da antropologia – o que foi importante –, mas eu buscava uma poética mais ligada à dança, um registro mais de movimento mesmo. Depois de um ano, eu entreguei esse trabalho de iniciação [científica], com algumas reflexões a partir da prática de dança, da criação de um trabalho que se chamou *Epifanias e alfazemas*.

Concomitantemente com esta pesquisa, trabalhei como bailarina no show do cantor Daniel – pude viajar pelo Brasil todo e inclusive conhecer Luanda, Angola – e fiz parte de um coletivo de seis mulheres, onde a gente tratou basicamente sobre mitologias pessoais em nosso trabalho de graduação integrada – espécie de monografia – que se chamou *rios intermitentes*. Eu sempre briguei pelo caminho do meio. Não importava se eu estivesse pesquisando as danças de candomblé ou a dança do George Balanchine, sei que é possível fazer esse diálogo. Uma não é menos, ou melhor, do que a outra, ambas têm as suas poéticas.

⁵² Eusébio Lobo é capoeirista e dançarino. Professor livre docente aposentado da graduação de dança da UNICAMP. Graduado em dança pela UFBA, foi o primeiro pesquisador com doutorado em dança no país (1993). Além de Mercedes Baptista, ele foi o único brasileiro a estudar com Katherine Dunham, que viu sua atuação em filme sobre e lhe propôs ensinar capoeira nos Estados Unidos em troca da aprendizagem de dança moderna. Em 1980 obteve o título de mestre em artes, no The Katherine Dunham School of Arts and Research (KDSAR). Além disso, também acompanhou Katherine Dunham em sua última visita ao Brasil, dando assistência à coreógrafa e ministrando aulas de sua técnica de dança moderna em conferências por várias capitais brasileiras. (Cf. FERRAZ, 2012)

⁵³ Lara Rodrigues Machado é professora de dança e capoeirista. Foi docente do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP e atualmente é professora da Escola de Dança da UFBA. Presidente da Associação Arteiros na Dança.

Claro, cada uma com suas características.

Quando eu vou pesquisar uma dança de terreiro, não tem como eu só pesquisar a dança e esquecer todo o seu contexto, estético, simbólico, e vice-versa. As minhas orientadoras, tanto da iniciação científica como do trabalho de graduação integrado, foram muito generosas e me permitiram fazer esse trânsito de informações, elaborar este diálogo. Fiquei muito feliz. Depois disso, quando iniciei oficialmente a minha vida profissional, optei por sair de São Paulo. Todo mundo vem pra cá [suspiro eufórica] porque é onde borbulha, é onde a produção acontece. Mas e se você chega aqui e não se identifica com essas produções?

Então, fui para Belo Horizonte, que já tinha ouvido falar que era outro celeiro da dança teatral. E realmente é: têm muitos grupos, uma produção que é distinta da paulistana, tão bela quanto e completamente diferente, com outra dinâmica. Dançar num grupo que tinha uma proposta estética muito semelhante ao que eu vinha fazendo foi fundamental. E paralelamente a isso amadurecer, entrar num processo de trabalho de docência, de ensino de dança; também dei meu pontapé inicial nesse sentido em Belo Horizonte.

Mais do que precisar – a maior parte de nós, artistas, vai dar aula porque precisa – eu gostava, gosto disto. É um exercício de pesquisa e de criação artística também. É muito interessante: quando eu dou aula, consigo solucionar algumas coisas que são difíceis pra mim no campo da investigação cênica. Querendo ou não, o que eu levo pra sala de aula é aquilo que eu vivo enquanto artista. Claro que tem alguns padrões que você tem que respeitar, alguns parâmetros, coisas que precisa trabalhar, entretanto, de um modo geral, eu consigo ter uma resposta, um *feedback* em sala de aula para o que eu penso e idealizo artisticamente.

Quando eu voltei pra São Paulo, eu me via fazendo coisas distintas, numa faceta que possibilita dialogar com a dança em âmbitos estéticos e poéticos diferentes. Vejo que algumas coisas que vivi no passado me ajudaram a me colocar no mercado de trabalho, tanto em sala de aula – quando eu escuto ou vejo meu aluno, aprendiz, reproduzir coisas, me dizer coisas, eu lembro de como eu era quando adolescente –, como enquanto artista. Eu cheguei aqui e estava afoita para saber quem seriam os meus parceiros, os meus pares. Sou muito ansiosa, tive que aprender a ter muita paciência. Passei na audição da Cia. TeatroDança Ivaldo Bertazzo. Foi um ano e meio tendo que ser bailarina-intérprete: um exercício árduo e extremamente difícil para quem tem um ímpeto de criador-intérprete. Você tem que ter a sensibilidade de entender o que o outro quer, de dizer a fala do outro no seu corpo. Não é ser simplesmente um robozinho que não pensa. Ser intérprete é um exercício de lidar com a

subjetividade alheia. Para mim essa experiência foi muito bacana e serviu para saber se eu era apta a me colocar cenicamente de outro modo. A gente tem esse costume de só dizer o que a gente quer, do nosso jeito, do nosso modo e é confortável. E onde é que fica a tal “zona de potencialidade” quando a gente sai da nossa zona de conforto? Como é que a gente mexe com isso? E tem esse questionamento: será que eu sou boa, será que não? Foi também um termômetro pra saber como é o meu corpo, como eu me colocaria em algumas situações que, pra mim, eram de risco.

Mas passado um ano e meio, vem a criadora querendo criar, dar vazão para o que ela tem a dizer. Foi quando eu encontrei Leo Gonçalves, na Casa das Rosas⁵⁴, numa noite de poesia. O poeta mineiro Ricardo Aleixo, com quem trabalhei em BH, veio lançar um livro e me apresentou ao Leo. Ele também estava vindo de BH, é poeta, sempre fez trabalhos ligados à dança, com outro artista de lá, o Benjamin Abras. Só que eu nunca cruzei com ele quando morei na cidade. Trocamos contatos e, num belo dia, ele me liga, dizendo que foi convidado pra fazer um sarau aqui e me pergunta se eu gostaria de fazer uma intervenção com dança. Eram poemas que tinham a ver com o universo dos orixás, da cultura banto. Eu aceitei e a gente começou uma parceria. Isso foi no final de 2011. No dia 24 de novembro de 2011, a gente fez um *pocket* [apresentação curta] de doze minutos aqui na Casa das Rosas. Foi o embrião do que se tornaria o *Poemacumba*.

Ao longo de 2012, a gente foi amadurecendo isso: ele foi criando mais poemas, eu criei mais danças, trouxemos mais elementos pra compor. A ideia era restaurar, fazer uma releitura do que vinha a ser esse lugar do rito, ligado aos nossos ancestrais bantos. Assumir isso: a gente quer oferecer um presente, fazer uma homenagem. Isso se ligou muito ao que eu vivi, estudando butô em 2012 com a atriz Ana Chiesa. Percebi o quanto o butô tem um pensamento que se liga com algo que eu reconheço nas danças iniciáticas do candomblé. A partir do grupo de estudo com o butô, consegui criar uns paralelos e ver que tem alguns fundamentos, princípios que são muito parecidos, que me alimentam poeticamente. Aí veio o *Poemacumba*, outras parcerias, e meu trabalho enquanto docente, professora no Jd. São Luís (na periferia da zona sul de São Paulo).

Eu comecei a assumir mais neste ano de 2013 a dança negra contemporânea, a dança afro-contemporânea e trabalhar tendo como base inspiradora, motricial, as danças dos

⁵⁴ A entrevista foi realizada na Casa das Rosas, um dos dois últimos casarões existentes na avenida Paulista e que é um espaço dedicado à literatura e que abriga performances de artes cênicas em geral.

minkisi⁵⁵, suas mitologias e esse diálogo de como isso pode se dar aqui em São Paulo, nessa selva de pedra, nesse contexto urbano. Eu precisei me deslocar do centro da cidade pra encontrar meus pares, pra ver que eles estão por aí camuflados, disfarçados, também dialogando, criando outros espaços.

Meus pares, na verdade, circulam por São Paulo; ainda que muitos estejam mais afastados. Eles são muito mais pares no sentido do diálogo, da troca, dos encontros que vou tendo na vida, do que necessariamente pares na criação artística. A primeira pessoa que surgiu nesse meu caminho, ainda em Minas Gerais, foi a Luciane Ramos. Tem o pessoal do Espaço Cachuera!, tem as Capulanas Cia. de Arte Negra, que é uma companhia a priori de teatro, porém como é teatro negro abarca as corporeidades todas referentes às culturas negras. Tem o pessoal com quem eu trabalho na zona sul⁵⁶, que é da área da música, da literatura. Inclusive, um deles também é de Minas Gerais, morou em Belo Horizonte e veio pra São Paulo, o Josiel, que é escritor e trabalha com bordados, lindo. E tantas outras pessoas que foram cruzando meu caminho, com quem fui fazendo workshops aqui em São Paulo, o pessoal da capoeira angola, da dança de rua – lá em Belo Horizonte eu cheguei a treinar “bgirl” um pouco com o pessoal da dança de rua.

André Bern finalizou a entrevista usando a metáfora da água, que ele identificou sendo muito presente em minha fala: “pra onde o mar está te levando no que se refere à criação artística?”.

O mar tem me reconectando novamente com a dança e o desejo de trabalhar coletivamente, não mais sozinha. Particpei de um grupo de estudo de butô e tive encontros criativos potentes com três amigos que também participaram. E com eles formamos uma companhia, a Nave Gris Cia. Cênica, para criarmos trabalhos que abarcassem os limiares entre a dança, o teatro, a performance. Como somos artistas oriundos dessas formações, temos o interesse em pensar a cena para além de uma linguagem artística somente e a partir possibilidade de instauração de um ambiente de memória. Ano passado (2012) realizamos a performance, *Poéticas do Desacontecer*, inspirada na obra do Manoel de Barros, aqui na Casa das Rosas e depois no Parque da Luz. Agora (2013), iniciamos um processo de criação de um trabalho cênico em dança, no qual provavelmente muitos desses parceiros com quem

⁵⁵ Na tradição religiosa do candomblé angola há o culto dos minkisi, que popularmente são associados aos orixás da tradição nagô.

⁵⁶ Na época em que concedi a entrevista, era educadora de dança contemporânea na Fábrica de Cultura do Jd. São Luís.

eu venho dialogando mais recentemente, desde o ano passado, estarão presentes⁵⁷.

Uma das coisas belas de São Paulo, de que eu gosto, é que ela é uma cidade de todo mundo, mas também não é de ninguém. Isso é um pouco triste, mas penso na minha história familiar, na trajetória de vida da minha família, que é de diáspora, uma diáspora afro-brasileira contemporânea, pós-moderna. Meu avô materno ajudou a construir essa cidade, instalando canos pela zona leste, nos anos de 1960. Trabalhou como camelô, vendendo produtos de plásticos e correndo da fiscalização. Todas as irmãs de meu avô, minhas tias-avós maternas deixaram Pindamonhangaba e se fixaram em São Paulo, em busca de outras possibilidades de vida. E hoje eu estou aqui, querendo ou não, dando continuidade a essa história, entretanto, de modo mais insistente. Meu pai saiu do sul de Minas, passou por Belo Horizonte, por várias cidades mineiras até chegar ao interior de São Paulo, e eu também fiz esse trajeto. A minha família é ancestralmente a diáspora em si: as duas últimas gerações dela se configuram com uma história de deslocamentos. Não tem como negar de onde vêm meus genes, a minha gente, está na cara. Tem coisas que não dá para você apagar ou esquecer. Pertencem a esse lugar que é o corpo e a este corpo negro que vive o Brasil. Gosto disso, destes jogos de movimento. Isso alimenta a minha dança cada vez mais. O dia que cessar o movimento, a dança não mais existirá.

⁵⁷ Foi neste período que iniciei a pesquisa e criação do espetáculo de dança negra contemporânea *Dikanga Calunga*, que será tratado no capítulo IV, na discussão sobre as poéticas artistas e as possibilidades existentes das danças negras contemporâneas.

CAPÍTULO II

Corpos de *Arkhé* Negra

Na cosmovisão negra, porém, a ação regula-se pelo padrão do indivíduo total, ou seja, de um sujeito articulado consigo mesmo e com os outros em comunidade. O que diz a esse sujeito a intuição de mundo negra é que jogo, mesmo fora do poder, tem força de promover uma certa integração da existência, a exemplo de uma instância, quase orgânica, da vida.

Muniz Sodré

No capítulo anterior, concepções de corpo, gestos e movimentos do legado negro-brasileiro foram esboçados por meio das narrativas das artistas da dança presentes neste estudo. Neste capítulo, trago melhor dimensionado conceitos que ajudam na leitura e compreensão da produção em dança contemporânea das artistas que herdam tais características culturais, pertencentes à *Arkhé* negra, para que possamos compreender a produção da ‘dança negra contemporânea’.

Sodré (1998) afirma que “o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (SODRÉ, 1998, p. 30). Este corpo do negro é um corpo pertencente a uma cultura de *Arkhé* que, segundo Sodré (2002) é cultuada nas comunidades-terreiros. A *Arkhé*, continua Sodré (2002), não significa início dos tempos, começo histórico, mas eterno impulso inaugural da força da continuidade do grupo. Isto posto, proponho, então, que ampliemos nosso olhar para todo o corpo e o gesto negro diaspórico presentes no Brasil para nos atentarmos para as relações corporais e destas com o movimento e o espaço.

Tavares (2012) apresenta uma classificação eurocêntrica do corpo a partir de um signo que conjuga três partes de sua composição – cabeça, tronco e membros –, que denota uma trinaridade a partir da lógica do triângulo. Em contraponto, considera os quadris como parte de maior significância e portadora de autonomia de movimentos no corpo negro, tomando como linha de raciocínio a lógica da espiralidade na relação da cabeça, tronco, quadril e membros. O jogo de corpo que se estabelece da cabeça com os quadris por meio da coluna vertebral gera o *movimento espiralado* corporal que reverbera também nas performances rituais (MARTINS, 2002), como nos congados e nas danças dos minkise, no Candomblé angola.

Desta forma, ele evidencia que, na cultura africana, os quadris adquirem a função-

chave do corpo (TAVARES, 2012, p. 60):

Esta predominância dos quadris, no campo da cultura corporal, revela-se como um eixo articulado – o que permite que uma região do corpo adquira demasiada autonomia, a ponto de ser denominada como “cintura solta” (de acordo com a linguagem da Capoeira desenvolvida pelo Mestre Bimba –, a variável somática responsável por dribles magníficos, como os de Garrincha; ou os requebros das passistas no carnaval, no samba; ou, então, nos movimentos plásticos, religiosamente constituídos na Umbanda ou no Candomblé, principalmente; ou ainda, nas movimentações dos capoeiras, dos *breakers*, do *reggae*, do *soul* ou do *rock*.

É importante frisar que para os povos africanos que aqui chegaram o *kamutue* (palavra em quimbundo) e o *ori* (palavra iorubá), que significam cabeça, é a parte mais importante do corpo, onde mora a inteligência, o saber, a personalidade, a vida (LOPES, 2006). Ela conecta o ser ao mundo invisível, espiritual. Para Beatriz Nascimento (1989), *ori* significa a iniciação a um novo estágio da vida, uma nova vida, um novo encontro. E o *ori* se estabelece enquanto rito só por aqueles que sabem fazer com uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com seu passado, com seu presente, com seu futuro, com sua origem e com seu momento ali:

ÔRÍ, este processo de fazer a cabeça, fazer o Bôrí. Então toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto, que é o ÔRÍ, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos, numa outra unidade, na unidade primordial, que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo. (NASCIMENTO, 1989)

Tavares (2012) também nos apresenta aspectos presentes nas culturas negras da diáspora, já apontadas por Senghor (1982). A estes aspectos podemos identificar que são elementos ligados ao corpo e ancestralidade de origem africana, como:

a) o **ngunzo** ou **axé**:

Nesse espaço-lugar, teremos uma arquitetura da energia cotidiana do negro na África diásporizada. Transubstanciação da diversidade dos códigos que caracterizam as diferentes linguagens para cá trazidas, de dominância Bantu, possivelmente, e preservando o invariável da motricidade negro-africana: a assimetria e a movimentação básica centrada nos quadris; daí, a expressão “cintura solta” ou, conforme denominação de Bimba, “cintura desprezada”. Outro aspecto é o axé: energia, na consideração feita na cultura Yorubá, de origem dos negros – que, majoritariamente, foram levados para a Bahia no século XIX – e que lá se constituiu como cultura negra hegemônica. (TAVARES, 2012, p. 94)

b) a **circularidade** e a **ancestralidade motriz** da prática e da cultura:

Teríamos, aí, que considerar a herança da cosmovisão africana, que percebe o mundo como que tomado por um largo plano, onde se multiplicam as energias, perpassando seu corpo. No espaço circular denominado de Roda, temos, portanto, uma redução do mundo cósmico e, dentro dela, poderíamos implementar todo nosso potencial, de maneira que pudéssemos reconstruir nossas baterias energéticas em um entrelaçamento com a ancestralidade geradora da prática e da cultura. (TAVARES, 2012, p. 95)

c) a experiência da tradição e a **energia vital** (*ngunzo, axé*):

Pode-se dizer, portanto, que, nesse saber do eterno e dinâmico retorno às experiências da tradição, estava contida a estratégia de constituição da memória das armas de combate ao cotidiano asfixiante, que caracteriza os primórdios da colonização. Foi nesse binômio arquivo-arma que selecionou a linguagem que veio compor o repertório e estoque de signos a ser armazenado no próprio corpo negro. E, por intermédio dele, tanto nas vivências que transgrediam as rígidas demarcações estabelecidas pela escravidão, como nos momentos em que se debatia o estigma do trabalho encarnado, ficava evidente o campo magnético que sua energia fazia gerar. (TAVARES, 2012, p. 26 e 27)

Tavares ainda corrobora com Nascimento (1989) ao falar do lugar que coube aos africanos e seus descendentes nas terras colonizadas das Américas e afirma que isto fortaleceu seus laços energéticos, permitindo a criação da Rede de Resistência:

Aos africanos e crioulos, coube o lugar do trabalho braçal. O próprio negro, por si só, construiu seu espaço de ócio nas barbas do colonizador, nas franjas do sistema colonial. De maneira invisível, uma guerrilha foi-se realizando, aproveitando as brechas e, nelas, se assentando. Aos poucos, devagarzinho, depositavam-se os germes da multiplicação. A dispersão não constituía problema. A sintonia energético-cósmica fazia percorrer o axé, que, como solda, unia os elos da trama, de maneira a constituir a referida Rede de Resistência. (TAVARES, 2012, p. 108)

Como já citado em capítulo anterior, “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p. 26). Este processo de inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, evidenciados por Martins (1997), reverbera em todas as manifestações performáticas afro-brasileiras. Este conceito de encruzilhada, que não é abarcado pela definição do dicionário, revela saberes negro-africanos recriados em gestos culturais brasileiros. Ela é o espaço de origem e diluição, alteridade e identidade, confluência e alteração, pluralidade e individualidade. A encruzilhada engendra o “espaço de conhecimento curvilíneo, tecido por múltiplas dobras discursivas” (MARTINS, 1997, p. 156). Ela é o lugar da intersecção e nela mora o princípio dinâmico da criação, do movimento e de interpretação do conhecimento – *Aluvaiá* (na tradição religiosa dos candomblés Congo-Angola) e *Exú* (na tradição nagô-iorubá) –, chamado também de o “dono

do corpo”.

Foi dentro deste processo de constituição da cultura brasileira que os corpos da *Arkhé* negra foram sendo reelaborados e nestas encruzilhadas, nas teias dos saberes artístico-culturais entre sujeitos negros e brancos que a dança afro, especificamente a criada por Mercedes Baptista, foi elaborada, de modo similar aos processos musicais do samba, choro e *jazz* em que, conforme diz Sodré (2002), o trabalho simbólico se deu no interior do universo branco, onde o sujeito negro confrontou tradições artísticas diferentes. Tomemos mais uma vez como exemplo o trabalho de Baptista, que, apesar de todo o preconceito que viveu na Escola Municipal de Bailado do Rio de Janeiro, pôde realizar sua formação em balé clássico. O que fez com que

possuísse os códigos necessários para apreender a linguagem da dança moderna estadunidense, as rupturas que propunha e as enormes possibilidades que se abriam de remanejamento de hegemonias no plano dos poderes e das forças culturais, sobretudo no caso da companhia de Katherine Dunham formada exclusivamente por afrodescendentes. (MONTEIRO, 2011, p. 56)

Em seu artigo, Monteiro nos conta que com um percurso ímpar de sua trajetória de vida, Baptista concentrou as vertentes necessárias ao desenho de uma encruzilhada que revelou a abertura de novos caminhos para a dança cênica, traçando uma nova vertente para a dança moderna brasileira e ainda ressalta que essa dança é desde o seu nascimento, múltipla, inter-racial e internacional (MONTEIRO, 2011, p. 58). Em todo este processo, a referência das danças rituais do candomblé de angola foi essencial para Baptista. Segundo um depoimento dela, trazido por Monteiro (2011) e dito por ela no documentário *Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista*⁵⁸, ela não tinha um envolvimento religioso com o candomblé, apenas frequentava a casa do famoso *Tat’etu dia Nkise* (popularmente chamado de pai-de-santo) Joãozinho da Gomeia e assim, as danças dos *minkise* foram reelaboradas e codificadas por ela que, em muitas ocasiões, também se aconselhou com o antropólogo Edson Carneiro nesse seu processo de recriação para o palco das tradições ancestrais. Baptista estruturou uma aula de dança afro com barra, centro e diagonal, estrutura estabelecida nas aulas de balé clássico e que é levada para as aulas de dança moderna.

Na dança afro de Mercedes Baptista, a tradição religiosa do candomblé aparece como fonte primordial de pesquisa e vem reafirmar novamente que os espaços sagrados e

⁵⁸ Documentário dirigido por Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro no ano de 2005.

litúrgicos, como as comunidades-terreiros que “são responsáveis pela preservação de um patrimônio mítico-cultural, sempre foram polos de identificação ou plataformas de penetração em espaços intersticiais, propiciando um desdobramento de suas matrizes simbólicas” (SODRÉ, 2002, p. 62) por meio de suas atividades religiosas públicas (como os xirês, kituminus) e culturais (como afoxés, grupos de samba) aproximando sujeitos negros de diversas etnias, sujeitos negros e brancos. Sodré ainda diz que essa base territorial é teatro de uma memória coletiva ancestral e suas inscrições simbólicas irradiaram-se para os corpos negros (e não negros), constituindo um “jeito negro-brasileiro de ser”.

Anos mais tarde, no fim dos anos de 1990 e início dos anos 2000, a artista da dança e pesquisadora Inaicira Falcão dos Santos desenvolve uma proposta pluricultural de dança-arte-educação que parte da vivência corporal, a história individual e criação artística buscando dar continuidade à recuperação da memória histórico e cultural do povo brasileiro (SANTOS, 2002, p. 127), mais precisamente do universo mítico-simbólico da tradição africano-brasileira⁵⁹ iorubá. Entretanto, Santos (2005) foi entrelaçando os aspectos míticos de seu universo cultural com o trabalho de Rudolf Laban e, assim, compreendeu que a gestualidade presente nas danças míticas dos orixás dizem respeito às ações corporais do ser humano, que utilizava seu corpo sem o apoio de máquinas e tecnologias. Para ela, “com esse cruzamento, é possível trazer ações corporais carregadas de memória da cultura africana iorubá, na preparação corporal com uma tradição respaldada em um conhecimento ancestral” (SANTOS, 2005, p. 47), ponto fundante para que artistas e também pesquisadores e educadores possam desenvolver danças de matrizes africanas. Santos ressalta a importância de conhecer as estratégias da arte, do conhecimento próprio da linguagem da dança cênica para que esta proposta plural seja desenvolvida, uma vez que para transcender as matrizes culturais, o artista precisa ser conhecedor das características da dança.

Assim como na dança moderna estadunidense e europeia, que cada coreógrafo leva para a cena seu ponto de vista acerca de um tema, para Santos o mesmo ocorre com os profissionais produtores da dança negra cênica:

Para estabelecer um caminho de reflexão sobre a dança negra, vejo que esta é constituída de sua especificidade enquanto linguagem. Ou seja, agrega o conceito de uma identidade de cultura afro-brasileira que apreende a estética do corpo que fala, desse corpo impregnado de valores, marcado pela sua história e condições de vida. Incorpora experiência que passam por experimentações estruturadas em processos

⁵⁹ Inaicira F. dos Santos utiliza o termo ‘africano-brasileiro’ referindo-se à tradição nagô/iorubá.

de pesquisa, em processos criativos de incorporações de outras linguagens e estilos na sua expressão e comunicação. (SANTOS, 2005, p. 50)

Mesmo seu trabalho partindo da tradição africano-brasileira (termo que adota em vez de afro-brasileiro ou negro-brasileiro) iorubá, ela não utiliza as designações dança afro ou dança negra contemporânea em seu trabalho. Mas com sua proposta fica evidente o quão potente e fundante é o poder do mito, que reflete a cosmogonia de um povo nos remetendo aos tempos imemoriais.

Ao levantar o questionamento do que seja a dança afro, se ela é a dança de um continente ou de um determinado grupo étnico, Manzini diz que para começar a refletir sobre estas questões, primeiramente teremos de entender o que é a dança negro-africana⁶⁰ em seu continente de origem (MANZINI, 2016, p. 78). Para isto, ela utiliza as contribuições de alguns bailarinos pesquisadores e antropólogos estudiosos das danças tradicionais no continente africano, das danças tradicionais brasileiras e danças cênicas afro-brasileiras, como também de outras linguagens artísticas, como as artes visuais. Suas considerações sobre os fundamentos e princípios em torno das gestualidades de origem africana e afro-brasileira também são contribuições importantes para nos ajudar a pensar nestes corpos de *Arkhé* negra. Desta maneira, tomo liberdade de trazer alguns aspectos levantados por Manzini em seu artigo “Por que não dança afro-brasileira?”.

Manzini afirma que a dança cênica afro-brasileira, por ela também nomeada de dança afro-brasileira contemporânea, ou dança negra contemporânea, poderia instalar-se na chamada *zona periférica*, proposta por Kabengele Munanga. Para Munanga (apud MANZINI, 2016, p. 81), a arte afro-brasileira é um sistema aberto e fluido que possui um centro, uma zona mediana e uma periférica. A zona central remete às origens africanas dessa arte, de autoria ignorada, mas sabidamente étnica, encontrando-se aqui, os artistas ditos religiosos ou rituais. Na zona mediana ou intermediária, a arte de matriz africana integra novos elementos e características através do contato com o Novo Mundo, estabelecendo processos de criação, recriação e reinterpretação da arte africana, e nessa zona, dar-se-ia o nascimento da arte afro-brasileira. A zona periférica para Munanga é onde se encontram obras de artistas que remetem ao imaginário da diáspora, porém, integrando características da arte ocidental, indígena ou

⁶⁰ Em seu artigo, Manzini opta por “dança africana”, porém, como o continente africano possuiu uma vasta e imensa diversidade cultural e o norte do continente, por exemplo, tem características culturais distintas daquelas que aqui chegaram, troco o termo proposto pela autora por “dança negro-africana”, que se relaciona com as culturas banto e iorubá, extremamente presentes na cultura brasileira.

outras. Para Manzini, essa zona é mais escorregadia, fluida, confusa, pois aqui “identidades se misturam mais, as linhas das fronteiras se apagam” (Munanga apud MANZINI, 2016, p. 81):

A dança cênica afro-brasileira, também nomeada de dança afro-brasileira contemporânea, ou dança negra contemporânea, poderia instalar-se nessa zona periférica, menos fronteira, mas plena de turbulências conceituais, ideológicas, religiosas, estéticas. (MANZINI, 2016, p. 81)

Outros dados relevantes elencados por Manzini a partir dos trabalhos de Kariamuwelsh Asante (1996), Brenda Gottschild (1998) e Zeca Ligiero (2011) se relacionam com o que foi posto por Martins (1997, 2002), Sodré (2002) e Tavares (2012). Suas colocações elucidam e reafirmam a perspectiva de **corpo e ancestralidade negro-africana e negro-brasileira** nos ajudando a pensar também em termos de uma dança negra contemporânea e, por que não, uma dança contemporânea negra? Das características levantadas por Manzini, destaco:

- a **Curvilinearidade, policentrismo, memória épica e repetição**, três dos sete aspectos de africanidade presentes no senso estético da diáspora africana apresentados por Asante (apud MANZINI, 2016, p. 82 e 83):

Curvilinearidade é considerada como forma, configuração e estrutura, uma vez que ao círculo é conferido o poder sobrenatural de criar a estabilidade fora do tempo.

Policentrismo indica que há vários centros no corpo humano que dão impulso à dança.

Agrega à ideia de memória épica a espiritualidade, não no sentido religioso, mas no sentido de pensar que a experiência estética amplia um canal de contato com a ancestralidade, com o transcendente que predispõe o dançarino a um estado que permite o fluxo de energia para criar algo.

Repetição é o sétimo sentido e o mais importante para Asante. Ela não deve ser entendida como um refrão ou refrão de um movimento, mas como intensificação de um movimento, sequência, ou toda a dança. Deve-se pensar nela não como algo estático, mas como ativadora e propulsora de estados emocionais.

- **Corpo e repetição**, perspectiva apresentada por Gottschild (apud MANZINI, 2016, p. 83) num antagonismo com o balé clássico, sendo que nas danças africanas e/ou africanizadas:

A repetição é usada como forma de intensificação.

O corpo é tratado de forma democrática, existem muitos centros de emanção dos

movimentos.

Manzini, assim como Tavares (2012), relaciona a curvilinearidade com o espaço da **roda**, espaço nas manifestações afro-brasileiras, como a capoeira, o jongo, os sambas de roda, os congados e o xirê e/ou *kituminu* do candomblé:

A utilização do espaço em roda nos aproxima do sentido de curvilinearidade apontado por Asante (1996). Tanto nas danças litúrgicas, principalmente no xirê do candomblé, quanto nos ensaios das escolas de samba, há deslocamento dos dançarinos em círculo, em sentido horário ou anti-horário conforme suas necessidades. O deslocamento em roda é determinante para promover uma ruptura temporal, para instaurar um estado que pode remeter à ancestralidade de pessoas e comunidades. (MANZINI, 2016, p. 86 e 87)

A ruptura temporal mencionada pela autora também nos leva ao encontro da hipótese apresentada por Martins (2002) em relação à **memória curvilínea** e ao **tempo espiralar** da performance ritual dos congados. A autora diz que o corpo na performance dos congados é o lugar do que curvilinearmente *ainda* e já é, do que pode e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença (MARTINS, 2002, p. 87). Tanto no espaço ocupado pelos congadeiro, que refazem caminhos de seus antepassados em círculos em torno dos mastros, igrejas e cruzeiros, como na coreografia que realizam, de “danças que mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha” (MARTINS, 2002, p. 86), é perceptível a grafia gestual circular e como esta evoca sua ancestralidade africana:

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao *infans*, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2002, p. 85)

O policentrismo e a memória épica, elencados nos parágrafos acima, nos faz rememorar alguns princípios que Martins (2002) pontua em seu trabalho, a noção de **encruzilhada** – onde a noção de centro é deslocada pela improvisação –, e **ancestralidade**:

as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que performam. (MARTINS, 2002, p. 74)

A concepção africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2002, p. 84)

E do corpo como local do saber e da memória. Sendo que as danças negras cênicas, teatrais se inspiram nas danças das tradições das culturas negras, é possível compreender que o corpo negro, na cena, também carrega tais saberes, pois “os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história” (MARTINS, 2002, p. 89).

A **repetição** e a **improvisação** são regras básicas da dança africana, conforme a afirmação de Sodré (2002). Traços também presentes na musicalidade de origem africana, como o *jazz*, o samba e o choro. Mais uma vez Sodré nos elucida ao afirmar que repetir é provocar a manifestação da força realizante. E acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação ou do mito que resiste ao efêmero, ao passageiro (SODRÉ, 2002, p. 144). Já a improvisação assinala a singularidade do intérprete musical (e também do criador-intérprete de dança) e é ela que ativa a margem mítica.

Em relação à dança, diz:

Entretanto, os movimentos e os gestos dos dançarinos não são descritivos de uma referência ou simplesmente miméticos de um significado. São, sim, projetivos, no sentido de que se lançam para além do conceito, induzindo a experiências ou vivências possíveis. (SODRÉ, 2002, p. 137)

O saber transmitido pela dança tem tanto a ver com a repetição ritmada de uma memória mítica fundamental para o grupo quanto com ensinamentos presentes relativos à posição do corpo em face de momentos cruciais. (SODRÉ, 2002, p. 138)

Uma vez que a música africana é cromática e polifônica (Gottchild apud MANZINI, 2016, p. 83):

A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. (SODRÉ, 1998, p 22).

Exposto isto, acrescento mais três características presentes na arte negra tradicional africana, que é de grande valia para compreendermos alguns aspectos da produção de dança negra contemporânea: **assimetria**, **desproporção** e o culto aos **ancestrais**. Ao falar sobre o saber e espírito – força de vida – entre os bantos, Nei Lopes (2006) examina vários

autores que estudaram as várias etnias deste grupo linguístico e a respeito da arte tradicional presente nelas, como a estatuária e a escultura – e numa transposição para as danças africanizadas da diáspora – seguem certas constantes. O culto dos ancestrais míticos, reais e familiares tem uma repercussão inestimável na arte negra como um todo, assim como a assimetria e a desproporção (LOPES, 2006, p. 166 e 167):

- Assimetria:

mostra que nada do que existe no mundo pode ser fixo ou estático. Cada objeto, mesmo inerte, é animado por um movimento cósmico que se exerce segundo um ritmo que o **artista negro procura exprimir**⁶¹. (LOPES, 2006, p. 167)

- Desproporção:

a arte é uma linguagem que cria signos, símbolos de uma coisa que se quer comunicar aos outros. A arte é conhecimento e não plágio da natureza. A forma do objeto varia segundo as exigências do espírito. Isto explica o porquê de certas máscaras ou estátuas serem realistas e outras abstratas. (LOPES, 2006, p. 167)

O autor nos explica que o escultor tradicional negro africano, por exemplo, quando cria sua obra não quer copiar a natureza e sim dizer o que acha dela, mas do que reproduzir as coisas, ele procura simbolizar, expressar seu ponto de vista, seu conceito sobre o que elas representam (LOPES, 2006, p. 167). Neste sentido, um dos conceitos que permeia a arte contemporânea no ocidente, mais precisamente a dança contemporânea, se assimila ao modo como o artista negro-africano trabalha, pois o criador-intérprete elabora sua dança a partir de sua perspectiva e reflexões sobre o mundo.

Por fim, para as culturas africanas, em especial àquelas que estão presentes em nossa formação cultural como a banto e a iorubá, tudo é arte e o técnico e o estético não são conceitos dicotomizados: *odara*, termo nagô-iorubá designa o que é bom, belo e útil concomitantemente, assim como o que é “belo o que é bom, vivo e verdadeiro, e que carrega dentro de si uma tradição de ancestralidade, que a cria e a diviniza”, segundo Obenga (apud LOPES, 2006, p. 168) é para o banto. Estes princípios estéticos negro-africanos também se recriaram no Brasil com a diáspora e nas várias anifestações performáticas afro-brasileiras podemos encontrá-los de modo concreto. Já nas manifestações urbanas, como nos bailes negros (samba-rock) e nos espaços comunitários por onde as artistas Eliana de Santana, Gal Martins e eu, Kanzelumuka, viveram/transitaram/conviveram pode-se identificar a presença

⁶¹ Grifo meu.

da *Arkhé* negra de modo fluido, disfarçada, situando-se na zona periférica. Desta maneira, ao partir da hipótese de que a produção em dança destas artistas negras, inseridas na dança cênica contemporânea paulistana contém traços que refletem sua ancestralidade, uma vez seus corpos trazem inscritos memórias de uma *Arkhé* negra, poderemos verificar o ensejo ou a evocação de tais conceitos estéticos e poéticos em suas obras.

CAPÍTULO III

Reminiscências negras na dança teatral paulistana

Quando é que o crioulo dança?

O crioulo dança todos os dias, né, quando ele desce o morro para trabalhar 24 horas por dia sem direito a nada. E o crioulo dança com sua arte, sua cultura e sua resistência negra.

(Fala extraída do documentário *Quando o crioulo dança*, de Dilma Lóes)

Ao revisarmos o passado histórico da diáspora africana nas Américas, identificamos que todo este processo se deu em movimentos forçosos de deslocamentos e travessias. Nestes processos violentos de migrações, sabe-se que o sujeito negro foi retirado de seu lugar de origem e afastado de sua gente, de seus territórios e coisificado, sendo desumanizado pelo sistema escravocrata (NASCIMENTO, 1989; MARTINS, 1997; SODRÉ, 2002 e TAVARES, 2012). Passados aproximadamente cinco séculos, seus descendentes, mais especificamente os sujeitos negro-brasileiros, ainda sofrem o menosprezo instituído, antes pelo sistema escravocrata e mais tarde pelo projeto político de embranquecimento⁶², ancorado por um olhar étnico e eurocêntrico, que insiste em desconsiderar as histórias agrafas, da tradição oral, as culturas e civilizações africanas, bem como suas cosmologias e teogonias que se fazem presentes na cultura brasileira (MARTINS, 1997) como fundantes e relevantes para a constituição de nossa sociedade. Ressalto que esta atitude consequentemente desconsidera também técnica e esteticamente os saberes africano-brasileiros na elaboração de uma dança teatral tão sofisticada quanto as de origem euro-ocidental ou branca estadunidense.

Mesmo tendo ocorrido movimentos que buscaram subverter a produção do conhecimento hegemônico, como fizeram artistas e intelectuais negros do movimento da Negritude a partir da primeira metade do século XX, como Aimé Césaire, Léopold Senghor, Léon-Gotran Damas, Cheikh Anta Diop e Franz Fanon – que discutiram, sob o ponto de vista do sujeito negro, descendente do sistema colonial, a legitimidade do conhecimento empírico

⁶² Com relação a esta “política” ela se inicia no final do século XIX, após o fim do período de escravização no Brasil e coincide com o processo de urbanização e higienização dos centros urbanos brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro. Sodré (2002, p. 44) coloca que “a facilitação da entrada de imigrantes no país (1.125 mil entre 1891 e 1900 – desencadeada pelo senador Vergueiro desde o Império – foi uma decisão contra o negro: a concorrência estrangeira viria prejudicar em muito o acesso de ex-escravos às vagas oferecidas pela indústria e pelo comércio. Trata-se de uma decisão político-cultural, com uma lógica orientada pelo reforço das aparências brancas da população urbana. As alegadas “vantagens técnicas” dos imigrantes europeus eram um argumento que mal escondia o desejo manifesto de se promover a “regeneração racial” do país.”

negro-africano e negro-diásporico na América caribenha⁶³, a escrita da história e a produção científica ainda estariam regidas por uma “verdade absoluta”, à luz do pensamento ocidental. O que se reflete na construção histórica da dança teatral no Brasil.

As materialidades e temas ligados às culturas negras passariam a ter visibilidade na tentativa de laboração de um balé nacional. Para apresentar alguns dos coreógrafos que no fim do século XIX e início do XX que trabalhariam com estes temas, recorro à Faro (1988), Portinari (1989) e Sucena (1989). Entretanto, para examinar a presença das culturas negras nos primeiros anos do século XXI na cidade de São Paulo e como elas se inseriram ou não na cena da dança contemporânea, os textos de Navas (2003) e das publicações do Itaú Rumos Dança, que pretendeu mapear e contextualizar as produções artísticas da dança contemporânea brasileira, são fundamentais, pois conforme diz Sobral (2007)

dados só ganham sentido em funcionamento. Qualificam-se na medida em que são discutidos, legitimados ou criticados pelo público. Dependem, portanto, de cada consulente que, no papel de mediador, tem a possibilidade de transformá-lo em conhecimento. (SOBRAL, 2007, p. 10)

É preciso, entretanto, ter claro o lugar de onde emergem as falas de cada autor que construiu este mapeamento, como ainda nos lembra Sobral, esclarecendo que “todo repertório de registros é parcial e condicionado pelas trajetórias culturais, estéticas e ideológicas daqueles que criaram em um determinado momento histórico” (SOBRAL, 2007, p. 12). Apesar disso, para pensarmos em uma história recente da dança, os textos reunidos nas cartografias do Rumos e as considerações de Navas se apresentam como materiais mais atualizados em comparação às obras dos historiadores de dança citados no parágrafo anterior. A produção recente, situada no final dos anos de 1990 e que adentra os anos 2000, diferentemente daquela do século XX, que tinha o intuito de utilizar elementos culturais negros e ameríndios na busca de uma identidade nacional na dança, poderá se valer desses mesmos elementos como “dramaturgia de origem”, expressão utilizada por Navas (2003), porém o intuito artístico será de acordo com o interesse pessoal de cada criador-intérprete, “diferenciando as suas trajetórias de muitos dos artistas que os precederam” (NAVAS, 2003, p. 216).

⁶³ Estes intelectuais ressaltavam a importância de seus interlocutores entenderem que eles se referiam a um lugar específico de fala, dado sempre frisado por estes autores que criticam a universalidade imposta pelo *modus* do imperialismo da verdade absoluta.

III.I – Delineações históricas

Em sua obra **A dança no Brasil e seus construtores**, Faro (1988) adota uma escrita parcial e etnocêntrica. Com dizeres objetivos, que chegam a ser grosseiros, identificamos o seu lugar de fala: elitizado, erudito. Para ele a arte da dança é somente o balé e tudo que dele se origina. O autor tece críticas também às academias de dança e a grupos que dizem não fazer uma dança acadêmica (herdeiros do balé clássico). Ao longo de seu livro, que pretende trazer um panorama da dança cênica no Brasil até 1988, ele cita grupos e companhias até hoje ativos, conhecidos nacional e internacionalmente. Na introdução da obra, o autor já anuncia que em quase todos os estados brasileiros há e ou surgem “pequenos grupos, sob a égide de companhias independentes, fazendo dança de uma forma mais ou menos regular” (FARO, 1988, p. 12). Destaca também que os grupos que surgem com suas variadas propostas e técnicas buscam um lugar no horizonte da arte da dança. Ainda neste texto, Faro cita as danças contemporânea e afro, comenta sobre questões que até hoje permeiam a produção na área, como o apoio financeiro, e faz observações quanto à qualidade dos trabalhos, da falta de conhecimento técnico e cultural de alguns artistas que estão fora do cânone do balé:

Não cabe aqui postular sobre o resultado de todo esse trabalho: como não poderia deixar de ser, ele é desigual em qualidade, e muitos naufragam nos mares da falta de apoio financeiro, no caos das dissensões internas, no vazio da proposta e na falta de embasamento técnico e cultural de seus componentes e diretores. Isso não importa, ainda que preocupe, mas dá prova de um constante crescimento de gente interessada no balé, nos modernos, contemporâneos, afro ou jazz, a denominação não tem maior importância quando o que se quer é mostrar o aumento de interesse do público e, conseqüentemente, de grupos que desejam trabalhar e contribuir para nosso cenário artístico. (FARO, 1988, p. 12)

O autor critica uma possível nacionalização na forma de ensinar dança e afirma que a dança já nasceu internacional: uma dança conhecida como técnica acadêmica e que se originou na Europa, ou seja, se refere ao balé clássico que ainda, segundo ele, está em posição destacada na árvore genealógica da dança. No capítulo dedicado a Maria Olenewa, o autor cita alguns de seus trabalhos criados com trilha sonora de compositores brasileiros e com temas “brasileiros”, como *Maracatu do Chico Rei* de Francisco Mignone, *Os escravos* de Dinorah de Carvalho e *Dança de negros* de Frutuoso Viana. Ele também afirma que a nossa dança nasce com Maria Olenewa, pois ela fundou a primeira escola de dança acadêmica no Brasil que deu origem ao Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A obra e contribuições de Sucena (1989) se mostram mais completas e imparciais que a de Faro (1988). Ele traz algumas referências internacionais e nacionais das danças negras teatrais, além de o porquê do uso de “dança teatral”: o termo abrange várias modalidades de danças, como clássica, folclórica, moderna. E esclarece dizendo que balé e dança teatral vêm a ser a mesma coisa. Um dado interessante com relação às experiências de Sucena é que quando residiu nos Estados Unidos, em 1979, Sucena fez cursos de *jazz*, *modern dance* e de Dunham Technique no Alvin Ailey Dance Center. Talvez por esta razão, ele tenha trazido em sua obra referências das artes negras. No geral, ele cita acontecimentos cênicos e personagens numa dada ordem cronológica e, para este estudo, nos quais busquei trazer os personagens e fatos ligados às danças negras teatrais.

Logo na abertura da obra, Sucena faz menção ao *jazz dance*, uma das *black dance*, e à dança contemporânea. Ele diz que o *jazz* americano tem seu ritmo sincopado e suas danças frenéticas e desvoltas; a dança contemporânea é o retrato desta era da comunicação e da tecnologia; e a transformação do mundo e insatisfação pessoal obrigou o artista a romper com as normas convencionais e criar novas formas de expressão (SUCENA, 1989, p. 25).

O autor cita o nome de Mercedes Baptista no final de seu texto “Visitantes ilustres” em que fala de Katherine Dunham. Nesta parte de seu livro podemos ver uma diversidade estilística maior com relação aos artistas da dança citados por Sucena. Além das companhias e bailarinos europeus da dança clássica, ele cita Loie Fuller, Isadora Duncan, Ballet Joss, e também artistas negras com uma produção artística na cena das danças negras teatrais, a partir das culturas negras ou de suas memórias sobre elas: Josephine Baker, Katherine Dunham, Teatro de Dança Alvin Ailey (Alvin Ailey American Dance Theater) e Ballet Africano. Aqui, Sucena traz uma crítica da época que se refere a este último grupo como sendo livre de quaisquer artificialismos e fiéis ao folclore negro. Esta observação explicita a procura da crítica especializada pelo purismo africano.

Em “Importantes eventos”, Sucena discorre sobre alguns grupos e companhias de dança, festivais, mostras e outras ações ou pessoas que colaboraram para a estruturação desta dança teatral. Neste capítulo ele cita algumas companhias com trabalho com voltado para questões culturais afro-brasileiras, como o Teatro Folclórico Brasileiro, conhecido também como Brasiliana, dirigido pelo polonês Askanasy e pelo (negro) brasileiro Haroldo Costa. Pelas palavras do autor, todas as referências sobre as culturas negras nesta companhia eram tratadas como folclóricas e ele prossegue, citando o crítico do período Paschoal C. Magno,

dizendo que os artistas recrutados em escolas de samba, terreiros de macumba, cabarés e bairros humildes, elevaram o trabalho realizado pelo polonês que disciplinou a força torrente de negros e mulatos (SUCENA, 1989, p. 379). A partir do que Sucena escreveu, este trecho parece evidenciar a expropriação dos conhecimentos negro-brasileiros de seus produtores, uma vez que neste trabalho sujeitos negros dão corpos a uma escrita apenas livremente inspirada por suas culturas, pois as coreografias foram elaboradas a partir de um olhar estrangeiro. O que também pode denotar um olhar pejorativo para os movimentos e gestos destes sujeitos, vistos pela cultura erudita, elitizada, branca como “vulgar, cômico, descontrolado, indisciplinado e promiscuo”, conforme apontado por Gottschild (apud MANZINI, 2016, p. 84). Entretanto, Sucena não menciona os nomes de todos os fundadores do Teatro Folclórico Brasileiro/Brasiliana, que inclui também Solano Trindade e o músico José Prates, além de Haroldo Costa e Miécio Askanasy; e que os primeiros bailarinos foram recrutados por Haroldo Costa nos espaços negros do Rio de Janeiro (LIMA, 2005).

No trecho sobre o Ballet Folclórico Mercedes Baptista o autor fala do preconceito de cor sofrido por ela e da sorte que ela teve em se tornar a estrela que se tornou. Como o livro foi escrito em fins de 1980 seria impossível para o autor saber que a dança teatral brasileira pouco reconheceria Mercedes e seu trabalho. O nome de Mercedes foi novamente lembrado pelo autor dentro do *hall* das academias de dança mais conceituadas do Rio de Janeiro na época. Sucena não menciona que em 1972 Mercedes Baptista assumiu temporariamente a direção da Brasiliana (LIMA, 2005).

Em “Pelo Brasil a fora”, o autor retorna ao *jazz* ao afirmar que ele é o estilo preferido de um grande público, contaminando com seu dinamismo a juventude, e menciona que este se trata de uma dança negra (SUCENA, 1989, p. 473). Também escreve afirmando que a dança clássica (balé) tem sua legião de seguidores e que constitui a base fundamental para melhor assimilação de outros estilos. Ideia até hoje difundida e proferida por pessoas leigas, como minha mãe me disse uma vez, quando eu havia dito que queria trocar o balé por outro estilo de dança.

A cidade de São Paulo aparece em sua obra nas menções do autor à Chinita Ullman e sua transposição para o palco de temas folclóricos (SUCENA, 1989, p. 347); à Renée Gumiel, que inicia seu trabalho em 1957 na capital paulista e que coreografou uma versão de *O funeral de um rei nagô* – ano não identificado pelo autor (SUCENA, 1989, p. 480). Ele reconhece um esboço de brasilidade nas obras de Ullman e Gumiel. Ainda sobre a temática brasileira, ele

cita o Ballet Stagium e o Cisne Negro como companhias que possuem em seu repertório obras criadas a partir da música de Villa Lobos e de mitos da cultura brasileira. Ainda ao longo do texto em que trata do estado de São Paulo, Sucena não menciona nenhuma dança negra, nenhum grupo folclórico. No epílogo do livro constato que apesar de citar poucos nomes de artistas negros da dança, o autor reflete em sua escrita seu pensamento forjado dentro da hegemonia cultural brasileira elaborada desde os tempos do *trompe-l'oeil* (“engana-olho”). Mais uma vez evoco Sodré (2002) que nos explica esta “*simulação do real* (e não a sua representação)”:

Foi por uma espécie de *trompe-l'oeil* a partir do real do continente europeu que se deu o desenvolvimento ideológico brasileiro, isto é, a evolução das formas da consciência dominante no Brasil. Sabe-se que tanto para a “aristocracia” dos senhores de engenho como para a pequena burguesia dos negociantes urbanos em busca de alianças vantajosas e de ascensão social, a “europeização” – absorção de aparências de cultura europeia – dava *status*, compensava *handicaps* raciais, como pele não perfeitamente clara, mulatice etc. e criava distâncias, ao nível do espaço real, em face da população negra. (SODRÉ, 2002, p. 35 e 36)

Portinari (1989) também cita o Ballet Stagium em seu texto “Raízes brasileiras e coreografia”, dimensionando o trabalho do grupo a uma linha realista, com espetáculos que abordam “o extermínio dos índios, a crueza de Guimarães Rosa, revolta de escravos, a História sem ufanismo, a luta de classes” (PORTINARI, 1989, p. 244). No panorama geral de sua obra em que trata dos aspectos étnicos, folclóricos e brasileiros da dança teatral, Portinari discorre sobre Alvin Ailey e de que a companhia de Katherine Dunham, com um elenco exclusivo de bailarinos negros, foi o modelo para o coreógrafo. Entretanto, devido ao movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, a Alvin Ailey Dance Theatre passou a ser uma companhia multirracial, embora mantivesse um repertório inspirado nas culturas negras estadunidenses. Com relação à dança negra cênica no Brasil, a autora cita o nome de Mercedes Baptista como uma coreógrafa que pesquisa em fontes autênticas o ritual do candomblé para poder adaptá-lo em função do palco, pois religião é uma coisa e espetáculo é outra (PORTINARI, 1989).

Um dado interessante apontado por ela indica uma produção coreográfica a partir de obras musicais e literárias eruditas e populares acerca dos valores culturais brasileiros, consequência de uma conscientização dos artistas de tais valores. Isto levaria os coreógrafos a seguirem nesta direção também. Portinari se debruça um pouco mais detalhadamente sobre manifestações de origem africanas no Brasil no texto “A dança folclórica”, em que apresenta

a diferenciação entre dança étnica e folclórica.

É importante observar que, muitas vezes, coreógrafos negros são chamados para elaborar as criações desses grupos, como no caso do Cisne Negro e da São Paulo Companhia de Dança⁶⁴, que possui obras do artista da dança Rui Moreira⁶⁵ – com quem trabalhei ao longo de dois anos em Belo Horizonte. Contudo estes grupos desprezam a estrutura e o saber corpóreo negro e seu protagonismo como criador de discurso ao seguirem como modelo de dança teatral (treinamento e poética) a estrutura advinda do balé clássico. Por mais que nestas companhias possamos encontrar um percentual baixíssimo de bailarinos negros, a diferença entre as companhias citadas acima e os artistas negros, criadores/produtores de dança e os que podemos chamar de construtores das danças negras teatrais (como Mercedes Baptista, Clyde Morgan, Firmino Pitanga), é que os primeiros não pertencem à cultura de *Arkhé* negra, não vivem o cotidiano de um artista que tem a pele preta e os últimos trazem em si a voz de seu povo e seu *corpus* cultural.

III.II – Delineações contemporâneas

*O que é contemporâneo hoje na dança daqui a cinco anos não será mais contemporâneo, será outra contemporaneidade.
O termo contemporâneo é um termo fluido.*

(Fala de Amalio Pinheiro extraída de entrevista para Mostra Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007)

Em seu texto, Navas (2003) faz alguns apontamentos sobre a produção de dança brasileira no final do século XX a partir de três abordagens distintas, uma vez que para ela é evidente a diversidade e pluralidade desta produção: dança no Brasil, dança do Brasil e dança sobre o Brasil. Para a autora, todas as manifestações coreográficas de dança, sejam elas cênicas ou não, mas que ocorrem geograficamente neste território são abarcadas sob a expressão “dança no Brasil”. Já a segunda expressão, com a preposição “do”, abarca as danças pertencentes aos “habitante-artistas” (expressão utilizada por ela) do Brasil, sugerindo

⁶⁴ A São Paulo Companhia de Dança (SPCD) foi criada em 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo. É uma companhia de repertório que inclui trabalhos dos séculos XIX, XX e XXI de grandes peças clássicas e modernas e obras contemporâneas especialmente criadas por coreógrafos nacionais e internacionais. A difusão da dança, produção e circulação de espetáculos é o núcleo principal de seu trabalho.

⁶⁵ Rui Moreira é artista da dança. Fez parte do Grupo Corpo, do Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cie. Azanie (França/Lyon) e da Cia. SeráQuê? – como bailarino e diretor artístico (MG). Atualmente dedica-se à Rui Moreira Cia. de Danças (MG). Ele desenvolve criações coreográficas a partir de pesquisas e fusões entre linguagens cênicas promovendo interações com as matrizes culturais brasileiras.

a relação de propriedade e autoria coreográfica. Em se tratando de manifestações cênicas em que aspectos culturais negros estejam presentes, a abordagem “dança sobre o Brasil” me parece ser a que melhor comporta tais produções:

Dentro dessa última possibilidade de classificação estariam abrigadas as manifestações que, de alguma maneira, buscam traduzir um país chamado Brasil (...) como uma topologia que emerge como um *locus*, em múltiplos processos de construção artística, instauradas, se verdadeiramente artísticas, com a liberdade necessária às trajetórias de tradução, ou seja, da traição estética, em algum nível. (NAVAS, 2003, p. 216)

As danças da tradição moderna, os balés modernos e artistas da dança contemporânea – note que o uso da nomenclatura “dança contemporânea” já era usada em 1989 – que utilizam temáticas da cultura brasileira como dramaturgia de origem também estão inseridos nesta designação. É importante dizer que em nenhum momento de seu texto a autora fala especificamente de danças negras, danças negras teatrais ou da dança afro. O panorama por ela apresentado é o da dança cênica profissional que foi se instituindo no Brasil com a criação da primeira escola oficial de dança do país em 1927 por Maria Olenewa (observe que novamente Olenewa se apresenta como um marco histórico para a dança teatral brasileira). Conforme ela traça este mapa da dança cênica no Brasil, vai passando por todas as cinco regiões e citando grupos, companhias, festivais, mostras e escolas de formação de ensino superior de dança. Dentre os artistas citados, a presença negra é corporificada em Rubens Barbot (citado por Navas como um dos responsáveis pelo movimento de dança contemporânea no Rio de Janeiro dos anos de 1990), Rui Moreira (coreógrafo do Cisne Negro e diretor da SeráQuê? Cia. de Dança), Ismael Ivo (artista ligado ao Teatro de Dança/Galpão), Luiz de Abreu, Eliana de Santana e nas companhias de dança de rua (que nos anos de 1990 passam reelaborar as danças do hip-hop para os palcos).

Eliana de Santana, assim como Ismael Ivo, que nos anos de 1970, faz parte da geração de bailarinos paulistanos chamados de independentes, por não estar vinculada a nenhum corpo estável de dança. Segundo Navas, a nomenclatura “independente” passa a ser o equivalente a “contemporâneo” nos anos de 1990, e são eles que passam a protagonizar movimentos organizados para a criação de estratégias de existências para seus trabalhos⁶⁶. Na tentativa de homenagear criadores de diversas áreas do país, a autora cita os artistas da dança

⁶⁶ A autora cita o Movimento de Teatro Dança – MTD 90, a Cooperativa Paulista de Bailarinos Coreógrafos/CPBC, que não existem mais, mas deram passagem ao surgimento da Cooperativa Paulista de Dança/CPD em 2005, bem como A Dança Se Move, coletivo que reúne artistas da cena contemporânea atual.

Paulistana de várias gerações e que são contemporâneos na luta e resistência de seus fazeres na elaboração de suas trajetórias. O nome de Eliana de Santana assim como o de Luiz de Abreu faz parte desta lista.

Os trabalhos destes dois artistas negros também estão presentes entre as obras coreográficas contempladas pelo Rumos Itaú Cultural Dança: foram contemplados nos anos 2000 (Eliana de Santana com a obra *Das faces do corpo* e Luiz de Abreu em parceria com Patrícia Werneck com a obra *Sonhos quebrados*) e 2004 (Luiz de Abreu com o solo *Samba do crioulo doido*). Em minhas pesquisas pelo acervo do Rumos Itaú Cultural Dança pude identificar que, além deles, somente mais uma outra artista negra foi contemplada na última edição do programa (2012-2014): Luciane Silva⁶⁷, com a obra *Bakô – a outra margem*. Isto denota que mesmo ao longo dos quinze anos de existência do Rumos Dança e de 136 trabalhos coreográficos, a presença da *Arkhé* negra, de sujeitos negros e de pesquisas artísticas sob uma perspectiva africanizada ou negro-brasileira foi inópia em relação ao número de artistas da dança não negros e de pesquisas artísticas ligadas a um pensamento euro-ocidentalizado filosófico e de dança.

Na primeira publicação do programa sobre o mapeamento de criadores-intérpretes de dança contemporânea no ano 2000, a crítica Beatriz Cerbino faz um apontamento que direciona nossa reflexão sobre a ausência de trabalhos com referenciais mais etnográficos:

Outro ponto que chamou a atenção nos trabalhos foi a ausência quase total de referências às etnias presentes na formação cultural do Brasil. Por exemplo, a italiana, a japonesa, a árabe, só para citar algumas, e tão marcantes na caracterização do contexto paulistano. Exceção de duas obras que citavam diretamente a música, o figurino e a movimentação do candomblé; e outra, que mencionava o caboclinho e o frevo pernambucanos, lançando mão dessa temática. (CERBINO, 2001, p. 74)

Entretanto, a crítica Silvia Soter (2001) faz uma observação oposta a de Cerbino:

No ambiente cosmopolita de São Paulo, a construção de identidades e o multiculturalismo parecem alimentar a reflexão de alguns criadores; e o encontro de diferentes origens e culturas no corpo revelou-se um núcleo relevante de investigação. Em algumas obras, a situação de imigrante dos criadores parece se tornar determinante na busca de uma corporalidade que se apresente como cruzamento das marcas da cultura de origem com a experiência em terras brasileiras. A Itália, o Japão e mesmo o Nordeste do Brasil parecem dialogar em cena na

⁶⁷ Luciane Silva, também conhecida como Luli Ramos, fez parte do Grupo Abieie dirigido por Irineu Nogueira. Desde de que Nogueira foi para Londres é uma das responsáveis pelas aulas de dança africana que ocorrem na Sala Crisantempo, em São Paulo. Antropóloga e dançarina, é coidealizadora do Diaspóros Coletivo das Artes e membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Rituais e Linguagens da Cena, coordenado por Inacyra Falcão dos Santos.

exploração do corpo como campo de inscrição de natureza e cultura. (SOTER, 2001, p. 80)

Os “Ensaio críticos” de Soter se referem às obras inscritas no programa Rumos Dança e, segundo a autora, não pretenderam fazer generalizações sobre a dança paulistana. Soter é uma das poucas críticas de dança em atuação no país com artigos publicados em jornais, sua maioria no Rio de Janeiro. A autora escreveu sobre o trabalho de Eliana de Santana, *Das faces do corpo*, em que aponta a identidade como material recorrente e central na dança contemporânea (SOTER, 2001). O espetáculo *Das faces do corpo* apresentado por Eliana em 2001 – ela realizou outras duas versões dele após este ano – foi criado a partir do livro *Antropologia da face gloriosa* de Arthur Omar, que interpreta o delírio carnavalesco brasileiro em 161 retratos de rostos anônimos transfigurados pelo êxtase carnavalesco. Soter complementa a crítica, elogiando o trabalho de Eliana ao dizer que o carnaval não é tratado em suas dimensões espetacular ou folclórica.

Assim como já dito na introdução deste trabalho, parece que a crítica especializada, ao se referir à dança contemporânea, a separa de qualquer questão cultural tradicional ou popular. Quando um artista faz uma tradução singular e praticamente asséptica de um legado cultural, étnico ou social, ele é ovacionado pelos especialistas. Talvez seja por esta razão que numa cartografia como o Rumos os artistas da dança herdeiros da tradição moderna da dança afro e, mesmo aqueles que se autodenominam como produtores de dança negra contemporânea e que naquele momento circulavam nos meios oficiosos de dança, não foram mapeados. Qual seria o raio de alcance desta cartografia?

Isto indica também que por mais que estudiosos e outros especialistas da arte, como o professor Amalio Pinheiro, em sua entrevista para a Mostra Rumos Dança 2006-2007, afirme que o Brasil e a América Latina são iminentemente mestiços, mosaico de contribuições de outras culturas e o corpo que existe nesta cultura é mestiço, porque esbarra nestes processos em movimento. Que a dança contemporânea se aproveita deste corpo trazendo inovações e que perpassa estes elementos diversos dessa cultura; que a pluralidade seja uma das características básicas deste estilo de dança, chamada de contemporânea, conforme Vilela (2001) afirma, ao mapear a produção do interior paulista que reflete as produções de dança da capital por meio das migrações e trânsitos que acontecem entre os artistas da dança:

É impossível encontrar um só modo de configuração para a cena contemporânea do interior paulista. Cada dançarino – criador, cada grupo ou pesquisador delibera seu campo de investigação corporal nas escolhas das tramas técnicas e estéticas de suas pesquisas diárias. A pluralidade, sim, é a tendência. Cada qual com a sua dança contemporânea. (VILELA, 2001, p. 53)

Assim como a improvisação é um fator preponderante na dança contemporânea, como é fundamentalmente presente nas danças negras:

Um dos pilares da pesquisa contemporânea em dança nas últimas décadas, a improvisação é significativa no conjunto das obras vistas e diversos são os recursos que alimentam essa prática. Em cena, ela surge tanto como procedimento de exploração do material de pesquisa durante a criação da obra quanto como recurso utilizado na própria cena. Em alguns trabalhos, a estrutura de composição deixa espaços a serem ocupados por improvisação no decorrer da proposta. O contato-improvisação – prática e técnica de dança que explora as possibilidades de movimento a partir dos apoios e do contato com outros bailarinos e joga com as leis físicas ligadas à gravidade e ao movimento – se faz visível em cena como uma das ferramentas usadas para a improvisação. (SOTER, 2001, p. 80)

As danças negras cênicas, teatrais, parece não caber neste processo artístico quando o artista assume este discurso – da negrura, da negritude – mais evidentemente. Aí se pode compreender que a(s) dança(s) contemporânea(s) não é(são) simplesmente um acontecimento de dança deste tempo presente⁶⁸, mas sim, um modo específico de produção artística que se apropria de uma denominação que designa uma coexistência no tempo, para denominar um fenômeno estético. Fenômeno este caracterizado pela diversidade para a crítica Helena Katz, porém, problemática:

Diversidade. A característica básica da dança contemporânea. O padrão é esse. A pluralidade faz parte. O problema desta pluralidade é que há uma dificuldade de sintonizar um entendimento consensual do que seja pesquisa. Há várias explicações pra isso na nossa área, mas se tornou muito visível que o artista, todos eles tem absoluta convicção de que estão fazendo pesquisa. O que falta é entender a diferença entre pesquisa e ter uma boa ideia. Ter uma boa ideia é adorável, todos os artistas do mundo querem ter boa ideia, ter uma boa ideia e experimentá-la não significa que está se fazendo pesquisa. Pra se fazer pesquisa é preciso ter hipótese, ter metodologia, ter objeto, precisa de uma série de outras coisas, de outros modos de entender. É esse tipo de ajuste que a gente precisa – a gente, eu digo, eu me incluo, como sou professora e escrevo sobre isso –, acho que todos nós temos responsabilidade nesse momento pra discutir um pouco melhor como se conquista isso na nossa área sem perder a diversidade, sem deslocar ninguém do exato interesse que tem para fazer o exato trabalho que está fazendo. Apenas requalificar o modo de fazer, sem normatizar nada. Normatizar apenas a necessidade de refletir

⁶⁸ Contemporâneo: *a.* 1 Que pertenceu à mesma época passada (em relação a outra coisa ou pessoa). 2 *Restr.* Que esteve em, ou frequentou, um lugar na mesma época que outra pessoa (convivendo ou não com ela) 3 Que é do tempo atual (músicos contemporâneos, arte contemporânea) *sm* 4 Aquele ou aquilo que pertenceu à mesma época passada ou que é do tempo atual In: Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa.

sobre. (Fala de Helena Katz extraída de entrevista para Mostra Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007)

Mesmo ciente da importância de se considerar os contextos socioculturais para analisarmos esta história recente, como mencionado por Britto (2001), nos anos que se seguiram até o presente da escrita deste trabalho, a configuração do panorama desta dança cênica contemporânea não sofreu tantas alterações e a presença dos corpos de *Arkhé* negra ainda é rara.

Ressalto que a história recente da dança paulistana também tem sido construída pelo Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que há doze anos tem possibilitado que grupos, companhias, coletivos e artistas da dança da cena independente contemporânea desenvolvam seus trabalhos. Criado há doze anos, em decorrência das mobilizações⁶⁹ dos artistas da dança, mais precisamente dos chamados “contemporâneos”, o programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo teve sua primeira edição no ano de 2006. Até o período compreendido por este estudo (2015), o programa chegava a sua vigésima edição. Entretanto, até esta edição a presença negra, fosse via coreógrafos(as), diretores(as), criadores-intérpretes ou pesquisa artística, era quase nula. As únicas companhias que haviam sido contempladas e que são dirigidas por artistas negras são a E² Cia. de Teatro e Dança e a Cia. Sansacroma. Mesmo tendo por objetivos apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística de dança independente; garantir melhor acesso da população à dança contemporânea e fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais – o que ao longo de toda a existência do programa fomentou a criação de núcleos artísticos nas regiões mais distantes do centro de São Paulo, cujas pesquisas artísticas são resvaladas pelas estéticas periféricas – foi preciso que outras mobilizações recentes, primeiramente ligadas ao Fórum de Artes Negras e Periféricas e depois, somando-se a esta luta, o Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais, reivindicassem a pluralidade na(s) dança contemporânea(s):

Desde o início de 2015, quando o movimento do FANP [Fórum de Artes Negras e Periféricas] foi criado, nosso posicionamento sempre foi de evidenciar os problemas

⁶⁹ *Mobilização Dança* e mais recentemente *A Dança se Move* (Cf. CERQUEIRA, 2015).

relacionados ao acesso de grupos/núcleos artísticos que trabalham com as danças de matrizes negras, populares e periféricas, identificando a importância de retirar conceitos que excluem outros modos de pensamentos e produções em danças não hegemônicas. (Carta de repúdio à reformulação do edital de Fomento à Dança do FANP)

A formação do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas Corporalidades Plurais surge a partir da necessidade de refletir a respeito das estéticas e poéticas que representem desejos e fazeres cênicos PLURAIS na contemporaneidade. Atualmente vivenciamos um panorama artístico múltiplo que questiona padrões hegemônicos eurocentrados relacionados à noção de CORPO, PROCESSO, E FORMA. A dança protagoniza uma trama DIVERSA, na qual periferias e centros encontram-se, chocam-se e retroalimentam-se, construindo um território que é multifacetado no que diz respeito a maneiras de se conceber obras e evidenciando, assim, diferentes visões acerca da noção de pesquisa e criação. Mas esse contexto significa equidade nas posições? Ele elimina hierarquias de valor e privilégios? Em que medida essas tensões interferem nas poéticas construídas?

Desse modo, parte-se do termo PLURAL para estudar e problematizar o quadro apresentado acima, no entanto o fórum procura desviar de qualquer abordagem “inocente” em relação a essa palavra, pois se sabe que PLURALIDADE E DIVERSIDADE são conceitos constantemente cooptados pelo sistema que usando os discursos transgressores dos movimentos sociais, de forma traiçoeira, perversa e mercadológica, vende uma sociedade “verde- amarela”, “mestiça” e “democrática”, ocultando violências racistas, sexistas e homofóbicas. Por isso, declara-se a favor de corporalidades plurais nas danças contemporâneas se comprometendo escutar, o máximo, as suas múltiplas vozes: corporalidades negras, indígenas, afro-ameríndias, imigrantes, não heteronormativas, de pessoas com deficiência, dentre tantas outras, sem nutrir esse compromisso de qualquer intenção reducionista ou essencialista. (Trecho da carta de apresentação do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas lida no I Seminário do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas Corporalidades Plurais na IX Mostra do Fomento à Dança em 2015)

Em decorrências destes movimentos houveram algumas transformações e grupos (poucos ainda) que possuem pesquisas referentes às culturas negras, urbanas ou não, foram contemplados em 2015 e 2016, precisamente nas 19ª, 20ª e 21ª edição: Cia. Sansacroma, Grupo Zumb.Boys, Fragmento Urbano, Treme Terra, T.F. Style Cia de Dança e Nave Gris Cia. Cênica.

Ao olhar para o quadro exposto nestas delimitações fica evidente que as danças negras cênicas ainda estão em vias de serem reconhecidas e pertencerem oficialmente ao cenário da dança teatral/cênica, dita contemporânea, que sob o discurso da diversidade ainda exclui e, por vezes, desqualifica produções concebidas nesta encruzilhada negro-brasileira.

CAPÍTULO IV

Encruzilhadas poéticas: entre a representação e a metonímia

a dança contemporânea caracteriza-se, portanto, por uma abertura a um campo de forças, esta área antes rechaçada por sua designação ao não simbólico, ao escuro e à falta de significância, ela assinala também um impulso estético que cinge e, ao mesmo tempo, excede ao poder de clareza e visibilidade do signo enquanto tal. Como se uma força não visível, viva na escuridão, implodisse por meio de um corpo que dança, instaurando, desse modo, pequenas falhas e fissuras que permitem inventar outros espaços e tempos nestes corpos que são continuamente marcados e apodrecidos pela história; arruinados pelos cortes; provocadores de ritmos e liberações de energia, a partir de mínimas degradações e vitalidades. (CERQUEIRA, 2015, p. 30)

Diante de todo o panorama da dança contemporânea paulistana e das ausências negras nele, as presenças das companhias E², Sansacroma e Nave Gris neste cenário são fissuras como as mencionadas por Cerqueira (2015), que tem implodido os espaços oficiais de dança e criado outras possibilidades e estados cênicos. Independentemente de cada companhia se autodenominar ou se identificar com a produção em arte negra, dança negra contemporânea ou levar abertamente para a cena um discurso dentro do campo tradicional do que se entende por militância artística, por terem artistas negras(os) em seus núcleos, elas acabam sendo relacionadas à representatividade negra na dança. Seus corpos e a densidade das gestualidades levadas para o palco evocam nossas heranças de origem africana. Ao encontrá-las como protagonistas de ações poéticas, em espaços onde sujeitos negros ocupam os postos de trabalhos braçais, faz com que as gerações que estão porvir vislumbrem o trabalho e a continuidade desta produção artística, da mesma forma que eu, por exemplo, vislumbrei adentrar a cena da dança paulistana após assistir a um espetáculo com Eliana de Santana e ter ciência da existência da Cia. Sansacroma.

A encruzilhada como instância simbólica e metonímica (MARTINS, 1997) nos permite compreender os espaços que têm sido construídos por estas companhias, que vivem processos artísticos “inter e transculturais” que coadunam com as “noções de sujeito híbrido, mestiço e limiar em decorrência dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos e intertextuais” (MARTINS, 1997, p. 28). Assim, entendendo

representação como 1. Ato ou efeito de representar(-se) 2. Coisa que se representa 3. Cópia mais ou menos aproximada do que se tem em mente ou do que se vê. 4. Fil. Processo por meio do qual a mente presentifica a imagem, ideia ou conceito de um objeto apreendido pelos sentidos, imaginação, memória, ou concebido pelo pensamento 5. Reprodução ou imitação por meio da pintura, escultura, desenho etc. (...) 8. Aparato inerente a um cargo 9. Autoridade; característica recomendável ou fundamental (...) 10. Elevada posição social: *casal de representação*. (...).

metonímia como 1. Ling. Figura de linguagem baseada no uso de um nome no lugar de outro, pelo emprego da parte pelo todo, do efeito pela causa, do autor pela obra, do continente pelo conteúdo etc.

fui compreendendo os recônditos das culturas negras nos trabalho destas companhias.

A pretensão deste capítulo não foi analisar cada obra individualmente, mas sim, olhar para todo o conjunto de ações que cada companhia tem desenvolvido, buscando correlacioná-las com aspectos de uma filosofia negro-africana que se reconfigurou no Brasil em fricção com a cena da dança teatral contemporânea. O sentido atribuído ao fazer que cada companhia dá para si foi sendo revelado por meio da pesquisa de campo e revisão de seus projetos de pesquisas artísticas para a obtenção de subvenção pública, especificamente para o Fomento à Dança da cidade de São Paulo. Além deste material, o convívio com os grupos em salas de ensaios e na apreciação dos espetáculos, tanto ao longo dos dois anos deste estudo como anteriormente, formaram o mosaico para que as reflexões sobre as obras de cada grupo fossem tecidas.

IV.I - Sujeitos anônimos emparedados

Tragédia Brasileira (1997)

Das Faces do Corpo (2001)

Francisca da Silva de Oliveira – Chica da Silva - Um Esboço (2006)

...e das outras doçuras de deus (2008/2009)

Onde os Começos? (2010)

Afro Margin (2011)

Dos Prazeres (2011/2012)

Das Faces do Corpo – versão II (2012)

Das Faces do Corpo – versão III (2013)

Lost in Spaceshit (2014)

Baleia (2015)

A Emparedada da Rua Nova (2015)

BLUE (2016)

A história da E² Cia. de Teatro e Dança pode ser confundida com a história de

atuação artística de sua diretora, Eliana de Santana. Entretanto, como núcleo artístico, corpo instável de dança – como Eliana se refere ao modo como a companhia tem se estabelecido⁷⁰, a E² completou vinte anos. Já Eliana atua na cena paulistana há trinta e três anos como atriz e artista da dança.

A E² surge oficialmente com a estreia do espetáculo *Tragédia brasileira* (1997), com a participação do artista da dança Wellington Duarte, parceiro de longa data de Eliana. Este trabalho anunciaria a trajetória de construção poética da E²: ter como inspiração e referência obras de diversos artistas do campo da literatura (Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Junia Ferreira Furtado, Carneiro Vilela) e das artes visuais (Arthur Omar, Heitor dos Prazeres, Chris Ofili) que tivessem como protagonistas sujeitos anônimos que vivem à margem de nossa sociedade. Nas palavras da E², estes diálogos fazem com que o núcleo artístico desvende uma poética particular, aprofundando um fazer em dança que lhe seja único, ou seja, fomentam o grupo na investigação de “parâmetros técnicos corporais próprios”.

quando eu ia fazer uma aula de [dança] afro eu já sabia. Engraçado, porque já estava [no corpo]. Então não me interessava fazer uma aula de afro. Me interessava fazer o balé, porque o balé tinha uma outra estrutura que eu desconhecia no MEU corpo. E não era um conhecimento intelectual. Na aula de afro eu ia e dançava; falei “não, eu quero uma coisa outra”, que eu desconcerte o corpo. Então eu fui fazer aulas de balé com a Zélia [Monteiro]. E eu também fui descobrindo que eu era uma mulher negra nesses lugares, porque só tinha EU de mulher negra, eu, negra-mulher. Então, ao passar nesses lugares de acesso que só tem a elite, eu fui descobrindo que eu era deste outro lugar. Porque você vai entrando e você vai enxergando as diferenças. E elas são bem cruéis! Há um certo escamoteio, é uma coisa cruel! É velada! É cruel! E na minha trajetória também há um interesse do anônimo como tema. O próprio anônimo já diz tudo, né! Então o que me interessa na minha pesquisa hoje, enquanto dança contemporânea, é esse lugar do acaso na criação, mas com esse olhar do anônimo social que me traz uma poética; me interessa esse lugar, essa poética, esse anônimo, o que é esse anônimo a gente sabe muito bem. (Fala de Eliana de Santana na roda de conversa do I Encontro Mulheres Negras na Dança, realizado em junho de 2015)

A E² é uma companhia conhecida pela crítica especializada e pelo público que acompanha a agenda de dança dos circuitos centrais e oficiais da cidade de São Paulo. Essa inserção do trabalho do núcleo nestes espaços ainda é árdua. Tendo iniciado sua carreira num

⁷⁰ O núcleo se constrói em torno de Eliana, do *light design* Hernandes de Oliveira, e de artistas convidados a cada projeto. Conforme a entrevista que consta no capítulo I desta dissertação, Eliana de Santana busca trabalhar com artistas negros (as), porém desde que estes dialoguem com sua poética. Com exceção dos trabalhos solos, em que somente Eliana de Santana atua, nos últimos quatro anos (2011 a 2016) a E² elaborou espetáculos com um elenco de intérpretes-criadores negros(as) e não negro(s). Destaco a participação do artista da dança (negro) Leandro de Souza, que atuou durante cinco anos na companhia e soube incorporar os estados de dança da E².

momento de nossa história em que não havia programas públicos gratuitos de formação artística, nem projetos oficiais nos bairros periféricos, Eliana foi levada a desbravar a selva de pedra e, como ela diz, romper, criar frestas para a realização de sua formação e seu trabalho. Uma vez dentro destes espaços hegemônicos, pode-se identificar que foi se instaurando a negociação entre o lugar de fala da artista-mulher-negra e as convenções artísticas contemporâneas⁷¹:

Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva. Essa questão é a questão mais difícil da proliferação no campo das identidades e antagonismos: elas frequentemente se deslocam entre si. (HALL, 2013, p. 385)

Quanto ao fazer uma dança negra contemporânea:

eu fico pensando por exemplo, “será que eu tenho cor?”. Eu não acho que eu tenho mais cor, mas é claro que eu tenho cor. Então quando eu vou dançar (...) sou eu fazendo. Então o público vai ver, e já está: é uma mulher negra fazendo. Eu já não tenho entre aspas, “esse pensamento da ação política”, porque já é! Já ESTÁ! Já SOU!

(...)

Então, o que eu procuro na dança são as lacunas, as frestinhas para a gente conseguir passar, porque é através desses lugares estreitos que a gente tem que conseguir as passagens para poder ir ampliando; criando forças para ir abrindo e abrindo e abrindo e poder tomar conta da rua, tomar conta dos teatros distritais, não preciso estar só na periferia, a periferia tem que estar junto. É uma coisa maior, meio utópica, até. (Fala de Eliana de Santana na roda de conversa do I Encontro Mulheres Negras na Dança, realizado em junho de 2015)

Quando Eliana conta que procura passar pelas frestas para ocupar locais que lhe são negados e assim ir ampliando seu espaço de atuação, me faz lembrar uma observação feita por Muniz Sodré (2002, p. 138) com relação às danças nagô, sobre seus gestos de penetração e sedução, numa dança em que o “Cosmos não é ferido porque não cortam o espaço, ao contrário, integram-no”:

Essa suavidade penetrante destes gestos implica uma estratégia de abertura de espaços pela interação. Não se trata de atacar à força uma região física e simbolicamente obstruída, mas de trabalhar nos interstícios para preenchê-los com alternativas, com vistas à continuidade da etnia. (SODRÉ, 2002, p. 138)

⁷¹ Para Soter (2001) o que caracteriza um criador intérprete na dança contemporânea é que seu corpo é seu ateliê, é o espaço geográfico de seus desejos e limitações, massa produtora de imagens e pensamento (SOTER, 2001, p. 80). Mais uma vez uma afirmação que vai ao encontro de um dos pressupostos elencados por Silva (2005) de que estas danças contemporâneas são o agenciamento dos estados da alma e reflexões de seu criador-intérprete.

No caso da E², para a continuidade do fazer artístico.

Para o público de espectadores afrodescendentes, a E² se tornou referência com o espetáculo *Francisca da Silva de Oliveira – Chica da Silva – Um esboço* (2006), que apresentou uma Chica da Silva desmistificada a partir da obra literária da historiadora Junia Ferreira Furtado. Um espetáculo que circulou durante dois anos e que tratava declaradamente dos aspectos culturais negro-brasileiros, conforme consta nos arquivos sobre o projeto: “corpo físico como representação simbólica de uma rede ancestral, mesmo não focando explicitamente discussões num âmbito político, o racismo, a escravização, a situação do negro e da mulher na sociedade contemporânea saltam para os espectadores neste espetáculo”.

Ao traçar as tramas das negruras nas obras da E², também somos levados à trilogia Chris Ofili: *Afro Margin* (2011), *Lost in Spaceshit* (2014) e *BLUE* (2016). Ofili é um artista afro-britânico provocativo, contestador, que amalgama em sua obra referências da cultura pop com a ancestralidade afro-diáspórica, evidenciando a diversidade da experiência negra, direção para a qual devemos estar atentos, segundo Stuart Hall (2013).

Para a investigação dramaturgical corporal e cênica a E² tem como metodologia:

- o “sujeito anônimo”: que por sua singularidade fornece elementos que se traduzem em força poética e revelam a complexidade humana, segundo a companhia;
- o “acaso na criação”, sob a perspectiva apresentada por Faiga Ostrower⁷², que associa ao improviso da *Arkhé* negra: para a companhia, “neste modo de trabalhar, os envolvidos trazem aos ensaios seus depoimentos sobre o objeto da pesquisa, pistas que ajudam e estimulam na descoberta do universo abordado e pretendido. Esse material que pode ser tanto em nível corporal quanto de ideias é organizado durante o processo para resultar na composição corpo/cena. Após a estreia do trabalho, essas estruturas continuam flexíveis e podem apontar para diferentes caminhos compositivos”;
- a busca do *estado* cênico de cada obra: permite que o público, como Eliana faz no espetáculo *A emparedada da rua Nova*⁷³, se coloque no mesmo lugar de pesquisa em que ela está, ao

⁷² “Para a artista plástica Faiga Ostrower ‘nos mais diversos momentos podem surgir situações novas introduzindo estados de desequilíbrio na composição. Na verdade, a fim de criar é preciso poder desequilibrar, sempre e de novo, para poder reequilibrar, sempre e de novo. É como o acrobata na corda bamba, com cada passo desequilibrando-se. É como o próprio viver’.” (Trecho do Projeto Blue, contemplado pela 19ª do Fomento a Dança para a cidade de São Paulo).

⁷³ O espetáculo foi inspirado no romance *A emparedada da rua Nova*, de Carneiro Vilela, que relata o caso de uma jovem burguesa, engravidada pelo namorado e que foi emparedada viva em seu próprio quarto, a mando de

deixar que ele veja sua dança somente pelas frestas da parede do cenário.

Desta forma, num jogo de ambiguidades – porque nos trabalhos da E² há um discurso não dito sobre as tensões das experiências negras –, estabelecido por fragmentos e expressões metonímicas (gestos, imagens ou sons), estes três espetáculos, e mais fortemente em *Afro Margin* e *BLUE*, nos levam ao encontro da nervura negra presente em nossa cultura contemporânea. Em *Afro Margin*, a artista joga com uma linha branca a frente do palco (criada com a iluminação), com isso concretiza cenicamente o corpo marginal, que some na escuridão do palco, num limiar entre ser e não ser visto. Apesar dos trânsitos espaciais, a dança acontece na periferia do espaço. Com relação ao *BLUE*, trabalho do qual fiz parte, e aos procedimentos de preparação corporal, compartilho um pouco da minha experiência:

No processo cotidiano de trabalho da companhia, os aquecimentos individuais e os estudos cênicos e improvisos – individuais num primeiro momento e depois propostos numa dinâmica coletiva – foram cerne para a descoberta e elaboração da criação artística. As primeiras observações de Eliana nos levaram a pensar no lugar e no espaço de ensaio como um todo, buscando uma relação com ele; a pensar na *matemática* do movimento para que houvesse repetição do gesto; a “pegar” as células de movimentação do outro para nos contagiar com as qualidades gestuais alheia, e a “desaparecer” no espaço, jogando com ele. Outras pistas dadas para a criação foram a “desistência” como uma atitude para a qualidade gestual e o uso do silêncio nos gestos em complemento aos sons do espaço.

Por meio de estudos corporais e vocais, fomos descobrindo quais seriam as possibilidades desta dança. Não havia certo e errado, era preciso que arriscássemos, ousássemos nas propostas e, como muitas vezes Eliana nos dizia, “radicalizar”, deixar o físico nos conduzir e ludibriar o corpo: duvidar mais do gesto, não completar todas as movimentações para não gerar sentindo, ser um corpo mais informal, lembrando do *corpo anônimo*, ser menos impositivo, pois o anônimo não impõe muita coisa.

Para a elaboração de *BLUE*, além dos procedimentos práticos para a criação cênica, foi preciso o desenvolvimento de uma pesquisa de materiais teóricos para o entendimento do *blue* (*azul*) tanto a partir de seu simbolismo como na sua relação musical, atrelando as obras de Ofili ao universo musical do sul dos Estados Unidos. Tendo uma produção crítica, identificamos que em um de seus quadros, o *Iscariot Blues*, por exemplo, o artista faz uma alusão aos enforcamentos de sujeitos negros e negras no início do século XX no sul dos Estados Unidos. Estas linhas de força também foram pontos instigantes para a criação do espetáculo.

Além da fisicalidade, do material corporal, que é fundamental no trabalho da E², nos foi dado a orientação para que levássemos para os ensaios os textos e músicas que também pudessem nos inspirar e que dialogassem com o universo blue de Chris Ofili. Assim, iniciei um levantamento sonoro sobre o blues, tendo como referência vozes como a de Bessie Smith, Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Nina Simone e compartilhei com o grupo apenas as músicas que me pareceram dialogar mais com o trabalho.

As transformações no processo foram possíveis porque a cada compartilhamento de materiais era nos dado uma devolutiva. A cada nova proposta e experimentação –

seu pai. A dança de Eliana se dá a partir da perspectiva da jovem morta.

desdobramento em dupla ou trio ou em coletivo – a direção artística do trabalho nos dava pistas e direcionamentos dos caminhos que podíamos tomar para irmos construindo a futura obra de dança.

Seguindo com minhas pesquisas e leituras pessoais para compartilhar nos ensaios, fui encontrando outras referências para o processo de criação de *BLUE*, como este pequeno texto de Roberto Muggiati, autor de *Blues – da lama a fama*, que diz que “a célula básica do blues é a chamada *blue note* – a nota *blue* [...]. Alguns chamaram as *blue notes* – chocantes para ouvidos não iniciados – de notas ‘rebeldes’. Muitas vezes, no jargão dos músicos, elas eram *dirty notes*, ‘notas sujas’”. Sodré (2002, p. 143) também fala sobre as *blue notes* e diz que “em termos mais simples, trata-se de uma entonação especial, feita de notas alteradas, gritos e lamentos”. Como eu poderia transpor isto para o corpo e a dança? Sodré também fala do sentido da repetição e do improviso que são bases para o *blues*, para o *jazz* e que relacionei com todo o nosso processo para a criação desta obra: “repetir é provocar a manifestação da força realizante”. Então, como eu poderia elaborar uma “dança suja”?

Enquanto via Eliana de Santana dançando no “alçapão”⁷⁴, fui fazendo algumas associações que aproximam a pesquisa de campo numa comunidade-terreiro com a pesquisa de campo numa companhia de dança quando a pesquisadora é uma *insider* deste *locus*. O primeiro ponto que me foi alumiado é da ordem do *segredo*. O segredo é um dos princípios fundamentais das religiões iniciáticas africano-brasileiras, como os candomblés de origem banto e nagô, e como nos explica Sodré (2005, p. 103), ele designa “aquilo que se deve subtrair à determinação imediata e separar-se, guardar-se, para as sutilezas do processo iniciático”. Na dança cênica ou teatral, associo o processo de criação artística como sendo um processo iniciático, pois quando uma artista jovem passa a integrar um grupo com vinte anos de existência, que foi fundado por uma artista criadora com uma trajetória cênica de 33 anos, – o equivalente a idade desta jovem criadora –, esta jovem é como uma *ndumbe*⁷⁵ que inicia seu processo em uma comunidade-terreiro. Sendo assim, o *segredo* do grupo não lhe será revelado, ele aparecerá em situações cotidianas do processo de criação. E mais uma vez, recorrendo a Sodré (2005), a revelação se dará através da enunciação pura e simples, através da hierarquia manifesta de um parceiro da iniciação ou de alguma *regra*, pois entrar no segredo de alguém é entrar na regra (de um jogo). Neste caso, se permitir jogar o processo artístico já instaurado por aquele grupo.

⁷⁴ “Alçapão” é o nome dado para a última cena de *BLUE*.

⁷⁵ *Ndumbe* é o nome dado para o *mona-nkisi* (popularmente chamado de filho de santo) não iniciado ainda nos mistérios e segredos da religião.

O(s) segredo(s) do artista é (são) ponto(s) nunca revelado(s) para quem está fora deste processo, para quem não vive aquele cotidiano, o seu ritual cênico. Como em estava dentro, mas também atuando fora, como pesquisadora no âmbito acadêmico, precisei ir jogando, negociando o tempo todo com o que poderia/deveria ser revelado. Uma vez iniciada neste processo artístico, tive conhecimento das regras e consciência ética de como precisari atuar para a manutenção deste espaço (artístico), porque conhecer a regra não implica em acabar com o segredo, como também nos coloca Sodré (2005). O segredo é o responsável pelo *ngunzo*, a energia vital, o encantamento, que neste caso, é engendrado pelo artista em cena, emanando-o no acontecimento do espetáculo de dança. Este aumenta e é redistribuído num jogo de troca com o espectador.

IV. II - Pontes para sociedades improdutivas

Conta a lenda que o pássaro *sansa kroma* voava bem alto no céu quando viu alguns pintinhos órfãos. Então, ele desceu e cuidou dos pintinhos até que se tornassem adultos.

Existe uma canção sobre o *sansa kroma* que era entoada pelas mães sul-africanas durante o período do *apartheid*, em que estas pediam que o pássaro protegesse seus filhos:

Sansa Kroma
Nena yo
Keke kokomba
Sansa Kroma
Nena yo
Keke kokomba

Há exatos quinze anos no Capão Redondo, uma das extremas periferias da cidade de São Paulo, Sansacroma ressurgiu para lutar, através da dança, contra o *apartheid* cultural, instaurando a presença da dança contemporânea naquela região. Uma dança contemporânea que se propôs ser elaborada a partir das inquietações políticas e incômodos gerados pelas desigualdades socioculturais vividas, percebidas e observadas por Gal Martins, quem incitou a criação da Cia. Sansacroma no ano de 2002. Com formação artística no trânsito entre periferia e centro da cidade, como muitos outros artistas de sua geração (final dos anos de 1990, início dos anos 2000), levando em seu *corpus* a memória das danças, sons e falares

*indigenordestinafricana*⁷⁶ apreendidas na zona sul periférica, as danças cênicas contemporâneas da Sansacroma foram se dando na encruzilhada, em que os saberes cênicos eurocentrados de dança foram sendo interseccionados com esse *corpus*. *Corpus* este não relacionado única e exclusivamente ao de Gal, mas também fundamentalmente com o de todos os bailarinos e criadores-intérpretes que já fizeram parte da companhia.

Eu tenho 34 anos, comecei minha trajetória primeiro no teatro com catorze anos. Eu acho que toda atriz quando está começando tem esse anseio de buscar novos conhecimentos e por esta razão, nessa trajetória, eu tive contato com a dança afro-brasileira. Foi aí que eu tive meu encontro com esse corpo, com meu corpo negro e com toda sua ancestralidade representada ali, nos códigos encontrados na dança afro-brasileira. E para mim, este momento foi um divisor de águas por diversos motivos.
(...)

Por me apaixonar pela dança, fui buscar outros estilos, outras possibilidades de movimentar o corpo e eu tive o contato com – eu não gosto de ficar falando essa palavra, porque está difícil hoje falar o que é dança contemporânea, mas enfim – com a tal “dança contemporânea”. Se eu falar a “tal” todo mundo entende o que estou falando, né! E então eu pude vislumbrar um outro caminho, pensar um outro processo de dizer as questões que cabem a esse corpo negro, a esse corpo periférico através da dança. E é como surge a Cia. Sansacroma em 2002, através de um grupo de dez jovens, homens, negros, de um curso que eu ministrava num projeto de dança afro, e a gente decidiu ali começar a criar um processo próprio, onde pudéssemos experimentar diversas possibilidades de pesquisa de movimento. E a partir daí esta pesquisa só foi se intensificando e constitui o que a Cia. Sansacroma é hoje. Mas neste processo, a gente vai entendendo as ausências que a gente encontra por ser preta – inclusive, eu até brinco, falo que eu vou criar um espetáculo solo que vai levar esse nome, em breve, quando eu tiver tempo para isso, que é o “Preta, gorda, da favela, macumbeira”⁷⁷ – que é isso, como o que é ser essa figura preta, gorda, da favela e macumbeira nesse universo do circuito paulista de dança, da tal “dança contemporânea”. Nesse meu percurso foram diversos desafios que eu tive que enfrentar. Eu acho que um dos desafios superimportantes foi quando a companhia conseguiu acessar o Programa de Fomento à Dança da cidade de São Paulo. (Fala de Gal Martins na roda de conversa do I Encontro Mulheres Negras na Dança, realizado em junho de 2015)

Entretanto, o caminho de entendimento de como se daria a elaboração poética da Cia. Sansacroma foi sendo tecida com a criação e apresentação de *Negro por Brasil* (2002), *Orfeu dilacerado* (2006), *Solanidade* (2006), *Solano em rascunhos* (2008), *Angu de pagu* (2010), *Lembranças de Auschwitz, máquina de fazer falar* (2011), *Marchas* (2012), *Outras portas outras pontes* (2013), *Rebanho n. 6* (2015) e *Sociedade dos improdutivos* (2015) e de

⁷⁶ Termo usado pela Cia. Sansacroma para designar as poéticas dos corpos negros, pessoas que habitam e circulam pela região do Capão Redondo e nos bairros periféricos paulistanos.

⁷⁷ O solo se transformou num trabalho coletivo, denominado Zona Agbara. Em 25 de julho de 2017 sob a direção de Gal Martins, que também atuou, a Zona Agbara estreou o espetáculo *Vênus Negra: um manual de como engolir o mundo*, espetáculo que homenageia Saartjie, a Vênus Negra, mulher africana que há dois séculos foi exibida em uma jaula na Europa por ter proporções avantajadas, o espetáculo propõe exorcizar a condição vivida por ela, transpondo essa problemática para o nosso tempo.

modo semelhante às estruturas convencionais de companhias de dança, composto de preparações e treinamentos corporais, laboratórios criativos e ensaios:

- trabalhos de educação somática, consciência corporal por meio da técnica Klauss Vianna, Body-mind Centering (BMC), Feldenkrais e pilates;
- treinamento com técnicas de dança reconhecidas como modernas e contemporâneas, como Graham, Release, balé clássico (abordagem somática);
- treinamento em danças populares e dança negra contemporânea;
- parkour;
- coreodramaturgia, dramaturgia e interpretação;
- pesquisas teóricas sobre os temas centrais de cada espetáculo;
- pesquisa e investigação cênica por meio de laboratórios criativos denominado Dança da Indignação.

A Dança da Indignação foi inspirada livremente na obra de Paulo Freire e tem sido elaborada pela Cia. Sansacroma desde a criação do espetáculo *Marchas* (2012), o último trabalho da trilogia “*Militantes do Ideal*”⁷⁸. Na Dança da Indignação a companhia tem desenvolvido uma linguagem estética em dança que pretende reverberar indignações coletivas, numa abordagem política que traz signos e elementos singulares na intersecção entre arte e vida, vida e arte. Relação esta presente nas danças africanizadas e que se presentifica no trabalho da Cia. Sansacroma para além de qualquer temática que decida abordar, pois é sua ética de trabalho. Além disso, devemos nos lembrar de que a dança sob a perspectiva africanizada é um canal de comunicação com o grupo na qual está inserida:

De maneira geral, muitos pesquisadores apontam para a questão das aproximações entre Dança e Vida, ou, mais sabiamente, Arte e Vida que permeiam a cosmovisão africana, quando aspectos da vida social, religiosa, econômica são impregnadas de movimento/ritmo. (MANZINI, 2016, p. 78)

Apontando para uma estética de um corpo revolucionário, os laboratórios da Dança da Indignação foram ganhando mais espaço no processo de criação do espetáculo *Outras portas outras pontes* (2013) e verticalizou-se em *Sociedade dos improdutivos* (2015),

⁷⁸ A trilogia *Militantes do ideal* foi composta pelos espetáculos *Solano em rascunhos* (baseado na obra de Solano Trindade), *Angu de Pagu* (leitura da vida e obra de Pagu) e *Marchas* (baseado na vida e obra de Paulo Freire).

gerando a obra *Rebanho n. 6* (2015). Em 2015, no I Encontro Mulheres Negras na Dança, pude vivenciar parte deste trabalho em uma oficina orientada por Gal Martins e Djalma Moura (que além de intérprete-criador atualmente é ensaiador e um dos preparadores corporais da companhia). Na oficina, pudemos experimentar um pouco dos elementos já trabalhados pelo grupo, como:

- a tríade da tensão:

Refere-se ao estudo corporal do estado de indignar-se. Busca os pontos onde a indignação se concentra no corpo, que são os pontos iniciais do processo de criação, bem como os caminhos corporais que este estado percorre até sua expressão. (In: *Caderno de Resumo I Colóquio Internacional O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas*, p. 81)

- a poética do corpo indignado:

Cientes da história da dança no Brasil, observamos que a tendência em importar e reproduzir técnicas corporais como modelos, tende à alienação, pois deixa de lado o potencial criativo implicado nos processos de pesquisa e nas experimentações práticas. Deste modo, afirmamos nossa produção artística no aprofundamento das questões que se relacionam aos acontecimentos sociais, políticos, psicológicos e afetivos de um determinado território. (In: *Caderno de Resumo I Colóquio Internacional O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas*, p. 81 e 82)

- estudo de movimentações a partir do arquétipo do búfalo: o que gerou o nome do experimento apresentado pela Sansacroma *Rebanho n. 6*.

O caminho dançado para que o grupo pudesse elaborar este estudo foi permeado por treinamentos e práticas corporais diversas e confluindo com a “tal dança contemporânea”, como falou Gal. Como já mencionado na introdução deste estudo, os artistas da dança contemporânea de São Paulo são influenciados pelos cursos livres de dança em seus mais diversos estilos e as diversas técnicas de trabalhos corporais “atualizando as ‘hibridizações’ dos dançarinos de acordo com o interesse pessoal e artístico de cada um” (GUIMARÃES, 2010). E a Sansacroma não escapou disto, agregando em seu repertório técnico essa diversidade nos modos de mover o corpo.

Partindo dos sentidos atribuídos pela própria companhia em seus textos, podemos compreender o amadurecimento em sua pesquisa de linguagem (termo utilizado pelos artistas

da dança independente paulistana). O uso de nomeações como “arte negra” ora era evidenciada, ora não. Lembrando as palavras de Patrick Acogny, “arte negra” é estratégia, assim como “arte periférica”, pois a palavra “negra” foi reelaborada PELO artista negro que toma para si o poder do olhar do Outro.

Se inicialmente a companhia se autodenominava inocentemente “afro-contemporânea”, segundo Gal, utilizando-se da coreodramaturgia para as suas criações, por querer aglutinar a virtuosidade da dança afro com a virtuosidade da dança contemporânea produzida no início dos anos 2000; depois passou a se autodenominar como “dança contemporânea”, em que desenvolvia trabalhos baseados na interdisciplinaridade artística, através de técnicas e vivências em teatro contemporâneo e dança, tendo recebido artistas da dança não periféricos nas proposições técnicas vivenciadas por seu elenco, hoje há clareza e segurança no discurso do grupo que assume que sua feitura artística se dá em torno das danças contemporâneas elaboradas a partir de questões pertinentes ao corpo negro, de questões políticas que afetam o grupo e estão relacionadas ao território onde habitam.

Ao olharmos para suas produções coreográficas desde o início da companhia, são visíveis as transformações pelas quais passou nestes quinze anos de (r)existência. Se em *Angu de Pagu*⁷⁹, espetáculo sobre a vida e obra da modernista Patrícia Galvão, a Pagu, os intérpretes-criadores se debruçaram em pesquisas sobre o movimento modernista, a dança de expressão alemã, as obras de Pagu, e teve como preparação corporal trabalhos somáticos, relacionados à *performance art*, e nas nuances coreográficas, códigos visivelmente ligados aos treinamentos de dança associados ao estudo do movimento reconhecido como contemporâneo/moderno, em *Outras portas e outras pontes* e *Sociedade dos improdutivos* é notável a encarnação da presença negra: tanto nas gestualidades que evocam as danças afro-brasileiras e deixam transparecer a singularidade (negra) de cada intérprete-criador, como também em elementos do cenário, adereços e figurino que carregam fragmentos da mística afro-brasileira.

No último espetáculo da Sansacroma, *Sociedade dos improdutivos*, além de contar com um elenco majoritariamente de intérpretes-criadores e artistas da música negros(as) e de

⁷⁹ Espetáculo elaborado pelo projeto “Canal” contemplado pela 6ª Edição do Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Este foi o primeiro projeto da Cia. Sansacroma a ser contemplado por este edital. Anteriormente, a companhia havia sido contemplada com o VAI – programa para a Valorização de Iniciativas Culturais com a finalidade de apoiar financeiramente atividades artístico-culturais, de jovens de baixa renda e de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais – com o projeto “Devolvendo ao Povo em Forma de Arte”.

treinamentos em danças negras (mas não só), o universo da loucura foi abordado sob a perspectiva africana Dogon, conforme a indicação da “Posologia” do programa do espetáculo:

O trabalho de pesquisa teórica da companhia foi um consistente estudo sobre a história da loucura no ocidente. De Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, Erasmo de Roterdã, passando pela Nau dos Insensatos, de Sebastian Brant, até o conceito de biopoder de Michel Foucault, pelo pensamento junguiano que inspira o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira e pelos paradigmas que norteiam a Reforma Psiquiátrica e Luta Antimanicomial no Brasil.

A pesquisa de campo foi realizada inicialmente através de doze intervenções artísticas junto aos usuários do Caps (Centro de Atenção Psicossocial) Jardim Lídia, que fica no Capão Redondo. E se estendeu por meio de um vínculo entre a companhia, os profissionais de saúde e os usuários deste Caps, direcionado a outras atividades artísticas na Fábrica de Cultura Capão Redondo.

Essencialmente implicada com as questões políticas e minoritárias, a companhia observou a maioria de corpos negros e periféricos presentes tanto nos manicômios do passado, quanto nas atuais unidades dos Caps.

Não por acaso, no momento em que a Sansacroma decide imprimir a força de sua negritude e ultrapassar a concepção dominante ocidental sobre a loucura, o encontro com o continente africano acontece pela narrativa da pesquisadora Denise Dias Barros e sua publicação *Itinerários da loucura em territórios Dogon* (Casa das Áfricas, 2004). Nesta região do Mali, a vida de cada um se dá na continuidade ancestral e se produz na malha social, constituindo redes de convívio na intersecção entre o mundo invisível e visível.

O recorte coreográfico da etnomedicina Dogon desconstrói o olhar eurocêntrico da loucura e redimensiona o espetáculo. Um novo panorama se abre aos saberes ancestrais. Tradições que interferem diretamente nos procedimentos terapêuticos, criando uma tessitura complexa, onde a figura dos adivinhos, ou marabus, são elementos principais no processo de cura, na reapropriação do si, da saúde, da autonomia e da liberdade.

Do encontro com estes pensamentos e experiências, Gal Martins expõe um dos argumentos que compõem o espetáculo:

“É conveniente manter a sombra oculta e invisível aos olhos de uma sociedade sujeitada a valores de consumo, que legitima enunciados científicos em torno de uma idealização de saúde. Essa perspectiva ocidental, forjada histórica e linguisticamente, extrai a singularidade expressiva e a potência de produção do ‘louco’. O inscreve na vulnerabilidade, no abandono, na miséria e na subjetividade-lixo, que impõem sua dependência aos tratamentos de contenção, ao consumo de medicamentos, substituindo o confinamento do passado, pelos controles farmacológicos e institucionais do presente”.

Deste modo, a poética do espetáculo pretende ultrapassar a mera denúncia ao capitalismo para fomentar empatias marginais e produzir percepções que levam o espectador a vivenciar processos que são humanos, mas que o sistema segregador institui como desvio, sintoma e doença indesejada. Nesta poética, a loucura das pessoas se afirma como potência singular que cria possíveis comuns, as situa num mundo e legitima uma vida.

Desta forma, a encruzilhada se firma mais uma vez como espaço de fusão e transformação, rupturas e relações, multiplicidade, divergências (MARTINS, 1997) que se faz presente no cotidiano de trabalho da Sansacroma: com um repertório de treinamento corporal de técnicas contemporâneas e somáticas, a cargo do próprio elenco e da direção – Djalma Moura, Verônica Santos e Gal Martins –, que trabalham sob a perspectiva da pluralidade dos

corpos negros, mais a Dança da Indignação, como motor das criações artísticas e definidor de sua estética gestual.

Se para as danças negro-africanas o grupo ao qual pertence é importante para a sua realização, as ações que a Cia. Sansacroma desenvolve concomitantemente com seus espetáculos podem ser identificadas como reflexos desta herança e de como as populações periféricas ainda tecem suas relações: a comunidade é relevante e a existência do indivíduo se dá pela existência do grupo. Dentre as muitas frentes em que a companhia atua, destaco a Aproximação com o Público: o modo como a companhia fomenta o diálogo com o público, uma vez que para a Sansacroma a dança é o canal de comunicação com o outro. Além da Aproximação com o Público, a companhia é idealizadora e responsável pela mostra de dança Circuito Vozes do Corpo e pelo Programa Retratatos, projeto que registrar em vídeos de dança a vida, a luta e as histórias de personagens relevantes para a população periférica da cidade de São Paulo.

Esta aproximação também se dá porque a companhia leva para a cena temas que importam para o público de seu território. Tratar de assuntos ligados aos temas relevantes para a sociedade e que fosse pertinente para o local no qual a companhia pertence é um compromisso artístico da Sansacroma. Sua opção em produzir e fazer circular pelas bordas da cidade uma dança até então ligada à elite branca e cultural paulistana, em que a presença negra é raríssima – como constatado no capítulo III deste estudo –, faz com a Sansacroma seja uma companhia ativista. Artivista, pois a discussão política que se apresenta a ela lhe é intrínseca e se dá pela via estética.

Deste modo, quando pensamos na produção de uma dança negra contemporânea (ou dança contemporânea negra) na cidade de São Paulo, a Cia. Sansacroma pode ser considerada como uma das poucas companhias que se encontra na encruzilhada deste fazer. Fazer onde a ancestralidade é acionada no jogo de corpo do sujeito negro, movendo-se e tornando-se latente na elaboração de sua dança, pois o corpo é o solo fértil de suas memórias, vivências e indignações:

todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência ao outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões. (SODRÉ, 2002, p. 135)

Há quinze anos, a Cia. Sansacroma tem dançado suas poéticas nas encruzilhadas

da pauliceia. Assim como o pássaro africano, com suas ações, tem possibilitado a mudança de muitas realidades: seja do lado de lá da ponte, seja no circuito oficial da dança cênica contemporânea, seja na vida de todos que fizeram e fazem parte de sua equipe artística. A Sansacroma é Gal Martins e também seu elenco de criadores-intérpretes – Aysha Nascimento, Ciça Coutinho, Érico Santos, Djalma Moura, Flip Couto, Malu Avellar e Verônica Santos⁸⁰, pois para dançar na companhia é preciso ser inquieto, questionador, ter o ímpeto criador e se identificar com o discurso proferido neste fazer, em que a figura da direção artística trabalha de fato dialogando estes criadores-interpretetes. A Sansacroma são estes corpos-territórios.

De modo sensível e pelo viés estético, aproxima o público do acontecimento da dança. Ao circular com seus espetáculos, sempre por uma via de mão dupla, a companhia transita e ocupa as diversas regiões centrais e periféricas da cidade. E na cuidadosa manutenção da proximidade com outros grupos e coletivos, estabelece uma rede de trocas e parcerias fundamental para o fortalecimento e continuidade das danças produzidas na contemporaneidade brasileira.

IV.III - Cosmograma mítico para um ritual cênico

Das três companhias deste estudo, a Nave Gris Cia. Cênica, companhia da qual faço parte, é a mais jovem de todas, com apenas cinco anos de caminhada e ainda no processo de construção e entendimento de sua metodologia de trabalho. Ela foi criada oficialmente em julho de 2012 por artistas⁸¹ com formação universitária em artes, trajetórias e pesquisas muito distintas, mas que tinham por interesse a pesquisa e desenvolvimento da cena como campo de pluralidade, espaço expandido e limiar entre dança, teatro e performance. Entretanto, desde abril daquele ano, já nos reuníamos para a realização de estudos teóricos sobre o fazer cênico. Cada um dos criadores se encontrava no fazer artístico a partir de suas diferenças e afinidades estéticas e técnicas, construindo trabalhos onde divergências e convergências tornaram-se

⁸⁰ Desde 2016 fazem parte do elenco da Cia Sansacroma: Djalma Moura, Verônica Santos, Ciça Coutinho, Flip Couto, Érico Santos e Aysha Nascimento, artistas que têm atuado de modo contudente na cena da dança e teatro de São Paulo e que em paralelo à companhia desenvolvem trabalhos individualmente com outros coletivos.

⁸¹ Pelos jovens artistas Ana Musidora, atriz e performer, Diogo Cardoso, poeta, *light design* e ator, Kanzelumuka, artista da dança e Murilo De Paula, ator, dramaturgo, diretor e mascareiro. Deste elenco fundador, os três primeiros artistas são negros, mas cada qual com interesse diferente pela experiência negra e sua relação com a cena. Atualmente, no núcleo artístico da companhia está somente Kanzelumuka e Murilo De Paula. Diogo Cardoso atua como artista convidado e Ana Musidora é parceira em ações desenvolvidas pelo grupo. O artista da dança e pesquisador Fredyson Cunha está no novo processo de criação da Nave Gris, com estreia prevista para 2018.

presentes nos procedimentos de criação e matéria poética. Nossas primeiras investigações foram instigadas por nossa experiência no Núcleo de pesquisa do corpo: Butoh, da Cia. Teatro Balagan, dando origem à performance *Poéticas do desacontecer* (2012), inspirada em um poema de Manoel de Barros. Nestes cinco anos de trabalho, outros três trabalhos foram criados e há um porvir: *Dikanga Calunga* (2014), *Minha cabeça me salva ou me perde* (2014), *Corredeira* (2017) e *A-VÓS* (2018). E três ações foram desenvolvidas: I e II Encontro Mulheres Negras na Dança (2015 e 2017) e VISÍVEL+NAVE Encruzilhada Ocupação Cênica (2016), em parceria com o Visível Núcleo de Criação.

Em abril de 2013 demos início a um projeto proposto por mim, que trago para minha trajetória como artista da dança a conexão com as expressões tradicionais ligadas às reminiscências banto no Brasil, sobretudo o candomblé angola. Assim, começamos o processo de criação de *Dikanga Calunga*, trabalho solo em que pudemos reelaborar algumas inquietações latentes em mim desde minha passagem pela universidade – a partir do projeto de iniciação científica que desenvolvi⁸² – e que dissesse respeito a uma perspectiva feminina da diáspora negra e às possibilidades poéticas, em que a corporeidade e mitologia encontradas na relação com os arquétipos femininos do candomblé poderiam gerar. Naquele momento nomeamos este espetáculo como sendo de dança negra contemporânea, pois nos interessava (e ainda nos interessa) a aproximação com os princípios presentes nas culturas tradicionais afro-brasileiras, que agregam o diferente instaurando processos de alteridade. Este trabalho instigou o desenvolvimento de todo este estudo.

Em nossa prática artística, desde as primeiras discussões, somos inspirados pela noção de *encruzilhada* proposta por Leda Maria Martins (1997, 2002). Com as investigações de *Dikanga Calunga* e dos trabalhos que se seguiram, o termo *motrizes culturais*, referenciado por Zeca Ligiéro (2011), também tem nos possibilitado a compreensão de um *corpo-encruzilhada*: sujeito-organismo como “lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 1997, p. 28). Corpo também que é texto (LIGIÉRO, 2011), local de um saber em contínuo movimento, pois dançar é performar, inscrever e uma das maneiras em que a memória dos saberes disseminam-se (MARTINS, 2002).

Para Ligiéro (2011, p. 107 e 108), as motrizes culturais ajudam a conceituar a

⁸² Projeto *Em águas abundantes: um estudo sobre as diferentes escrituras do corpo cênico a partir das matrizes corporais das danças de Kayaya*.

complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras e definir as dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos africanos, onde há a combinação da dança, do canto e da música; a simultaneidade do jogo e do ritual na mesma celebração; o culto aos ancestrais; a presença de um mestre, zelador dos saberes tradicionais e o uso do espaço em roda (Cf. MANZINI, 2016 e TAVARES, 2012). Ao preferir “motrizes” a “matrizes”, o autor evidencia que “motrizes” é a força que provoca ação, a qualidade implícita do que se move e de quem se move (LIGIÉRO, 2011, p. 111). Como *Dikanga Calunga* é um espetáculo de dança cênica, elaborado dentro das regras do cânone artístico e não só com os elementos culturais negros, situando-se na encruzilhada intertextual, proponho um exercício de transposição das motrizes culturais para pensarmos e olharmos para esta produção de dança negra contemporânea, já que durante seu processo de criação utilizamos como metodologia:

- o “cantar-dançar-batucar (combinação da dança, do canto e da música)”: poemas, mitos, jogos de dança com música ao vivo articulados aos elementos coreográficos relacionados à nossa pesquisa sobre as danças religiosas da tradição congo-angola;

- “simultaneidade do jogo e do ritual na mesma celebração”: num jogo de soma e atravessamentos, os diversos estímulos foram formando um repertório que, no decorrer do processo, foi retomado por mim na elaboração de uma dança de caráter pessoal, uma vez que permitiu grande liberdade de associação entre os estímulos sugeridos e sua própria experiência anterior com o movimento; e também coletiva, já que comungamos o espaço e repertório comum à companhia (direção e músicos convidados);

- “culto aos ancestrais”: tendo como exemplo o trabalho de Inacyra F. Santos (2002, 2005) sobre *corpo e ancestralidade*, na feitura do espetáculo procuramos as inter-relações entre as histórias dos criadores-intérpretes (bailarina e músicos) com os aspectos de sua herança ancestral em diálogo com seus saberes nas artes;

- “a presença do mestre”: esta presença foi estabelecida pelo fato da aprendizagem cultural (dança e música) de parte da companhia ocorrer em suas vivências em comunidades-

terreiros⁸³;

- “espaço em roda”: configurou-se na concepção dramatúrgica do espetáculo.

Dikanga Calunga em quimbundo significa mar distante. Calunga é mar, mas também céu e cemitério. Em suas múltiplas acepções remete sempre a algo grandioso que permeia todo o ciclo da vida, transitando entre a criação, o terreno e o divino. Sob a perspectiva do feminino, tendo a água do mar como elemento transformador, que conecta o homem ao que lhe é ancestral e sagrado, *Dikanga Calunga* remete a um espaço de fluxo entre ancestralidade, tradição e contemporaneidade, recriação de uma terra mítica marcada pelas tensões entre o conhecido e o porvir, as transformações do *eu* que se apropria de tudo que atravessa seu corpo e se põe em constante trânsito. Foi a esse *EU* múltiplo que chamamos de corpo-encruzilhada. Nosso olhar para a diáspora negra foi, portanto, o olhar sobre o corpo em deslocamento, em busca de uma terra possível, que não está mais no passado, nem no futuro, mas que é preciso ser construída a cada instante no presente. Não negar o passado nem o devir é o que pudemos apreender de uma concepção de tempo cíclico, em oposição ao entendimento evolucionista de um mundo que progride através do esmagamento e apagamento de sua história e mitos.

Tendo o candomblé angola como uma de nossas fontes de pesquisa que reconta os mitos através de suas danças rituais, no espetáculo, buscamos instaurar o ritual através de uma perspectiva estética, artística, que representasse por seus próprios meios os mitos e ritos a partir de nossas percepções e afetos na relação com eles. Isto nos exigiu encontrar um princípio estruturador, dramatúrgico, que levasse em conta a percepção espaço-temporal presente nas culturas tradicionais negras, da memória curvilínea e do tempo espiralar (CF. MARTINS, 1997 e 2002).

Encontramos essa base dramatúrgica no cosmograma *bacongo* – sistema filosófico circular do povo etnolinguístico banto, em que há o mundo dos mortos (ancestrais) e o mundo dos vivos (homens); em que a vida é simbolizada pelo dia e a morte pela noite; o pôr do sol significa a morte do homem e o nascer seu renascimento ou a continuidade de sua vida. O que liga o dia à noite, o pôr do sol ao seu nascer, é a água, constituindo um movimento circular. No espetáculo, o cosmograma foi traduzido na elaboração do espaço cênico e nas

⁸³ Como, por exemplo, Leandro Perez, um dos músicos convidados do espetáculo, é ogã (tocador de atabaques de terreiro de umbanda e candomblé) e eu, iniciada no candomblé angola.

relações estabelecidas nele. No espaço cênico há quatro elementos (*Mwana pwo* – máscara ancestral –, terra, incenso – fogo – e cabaça – água) dispostos em quatro pontos que dividem a cena em dois mundos: um ligado ao tempo imemorial, dos ancestrais (localizando-se da metade do palco para o fundo), o outro ao tempo terreno, dos homens (localizando-se na metade do palco para frente, próximo a plateia).

Ao longo do espetáculo, buscamos construir os jogos do corpo em função de sua localização no espaço cênico, desenhando inúmeros caminhos. Caminhos que se refletem no pensamento e construção do corpo-encruzilhada e da criação coreográfica que foram elaborados a partir do universo simbólico e mítico presente, como já citado, no candomblé angola, mais precisamente em três arquétipos e motrizes das danças dos minkisi femininos⁸⁴: Kayaia, divindade da fecundidade, das águas dos mares e do equilíbrio emocional; Nzumba, a que fornece o barro para a criação do homem; e Matamba, aquela que venta, que rasga, em diálogo com as danças já inscritas no meu corpo (técnicas contemporâneas e somáticas, *jazz dance* etc). Este amálgama de motrizes gerou uma escrita singular e plural, em que há reverberações da tradição e do fluxo de (in)formações vividas tanto por mim como pelos demais artistas envolvidos na criação do espetáculo.

Muniz Sodré (2002) considera que a dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço e um complexo rítmico em que o indivíduo incorpora a força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse (SODRÉ, 2002, p. 135). Para isto, o corpo configura-se como território próprio do ritmo, pois o rito só existe pelo corpo: “Ritmo é rito (por sua vez, a expressão corporal e emocional do mito) de *Arkhé*, engendrador ou realimentador da força” (SODRÉ, 2002, p. 135).

Cientes de que a instauração de um ritual cênico depende de sua prática cotidiana, temos buscado também criar rituais em nossos ensaios: preparação do espaço de trabalho – limpeza energética com incensos e/ou limpeza do ar com leques orientais; dramaturgia sonora – para cada ensaio é preparada uma trilha sonora para o trabalho proposto; e o trabalho corporal (técnico-criativo, entendendo que o potencial criador não deve ser dissociado do trabalho técnico) é dividido em dois momentos – aquecimentos individuais, para que cada criador cuide de aspectos necessários em seu corpo; e trabalho coletivo, para instaurar unidade entre cada criador a partir da aproximação dos diferenciais estéticos.

Apesar de denominarmos este primeiro espetáculo da companhia como dança

⁸⁴ Reguladores cósmicos da religião de matriz africana congo-angola.

negra contemporânea e, de termos idealizado e realizado ações com o protagonismo de artistas negras(os) com trabalhos independentes contemporâneos, voltados para a investigação cênica a partir das motrizes presentes nas culturas populares e tradicionais afro-brasileiras⁸⁵, a Nave Gris não se denomina como uma companhia de dança negra contemporânea, já que também é movida por outras perspectivas de fazeres artísticos e linguagens. Reconhecemos que tais nomeações são fundamentais pois afirmam um posicionamento político e um contexto poético de criação artística. A dança negra contemporânea coaduna com o que Nilma Gomes (2009), Patrick Acogny e tantos outros artistas e intelectuais negros (as) dizem ser fundamental: a produção de conhecimento feita pelo negro e não sobre o negro ou para o negro como tem sido também na tradição das danças cênicas. Entretanto, é preciso estarmos em alerta com nomeações, que podem, ainda, limitar nossa atuação aos olhos do Outro, que novamente tende a nos homogeneizar, nos negando o direito à diferença.

⁸⁵ Como os “I e II Encontro Mulheres Negras na Dança” (2015 e 2017) e “VISIVEL+NAVE Encruzilhada Ocupação Cênica” (2016).

CADERNO DE IMAGENS

Imagens em movimento:

<https://youtu.be/jym5T6fjKT8>



Não-retrato de Eliana de Santana. Exposição Mulheres Negras na Dança. Foto: Mônica Cardim.



Eliana de Santana. Exposição Mulheres Negras na Dança. Foto: Mônica Cardim.



Retrato de Gal Martins. Exposição Mulheres Negras na Dança. Foto: Mônica Cardim.



Gal Martins. Exposição Mulheres Negras na Dança. Foto: Mônica Cardim.



Retrato de Kanzelumuka. Exposição Mulheres Negras na Dança. Foto: Mônica Cardim.



Kanzelumuka. Exposição Mulheres Negras na Dança. Foto: Mônica Cardim.



Francisca da Silva de Oliveira – Chica da Silva - Um Esboço. Foto: Hernandes de Oliveira. Fonte: site da companhia.

...e das outras doçuras de deus. Foto: Hernandes de Oliveira. Fonte: site da companhia.





Das Faces do Corpo (2001). Foto: PrtScn de video disponível na internet.



Das Faces do Corpo (2012). Fonte: site da companhia.

Das Faces do Corpo (2013). Fonte: site da companhia.





Onde os Começos? Foto: Hernandes de Oliveira. Fonte: site da companhia.



Baleia. Foto: Rodrigo Eloi. Fonte: site da companhia.



A Emparedada da Rua Nova.
Foto: Kanzelumuka.



Afro Margin. Foto:
Hernandes de Oliveira.
Fonte: site da companhia.



Lost in Spaceshit. Foto:
Hernandes de Oliveira. Fonte:
site da companhia.



BLUE. Foto: Rodrigo Eloi.
Fonte: site da companhia.



Solano em Rascunhos. Fonte: acervo pessoal de Gal Martins.

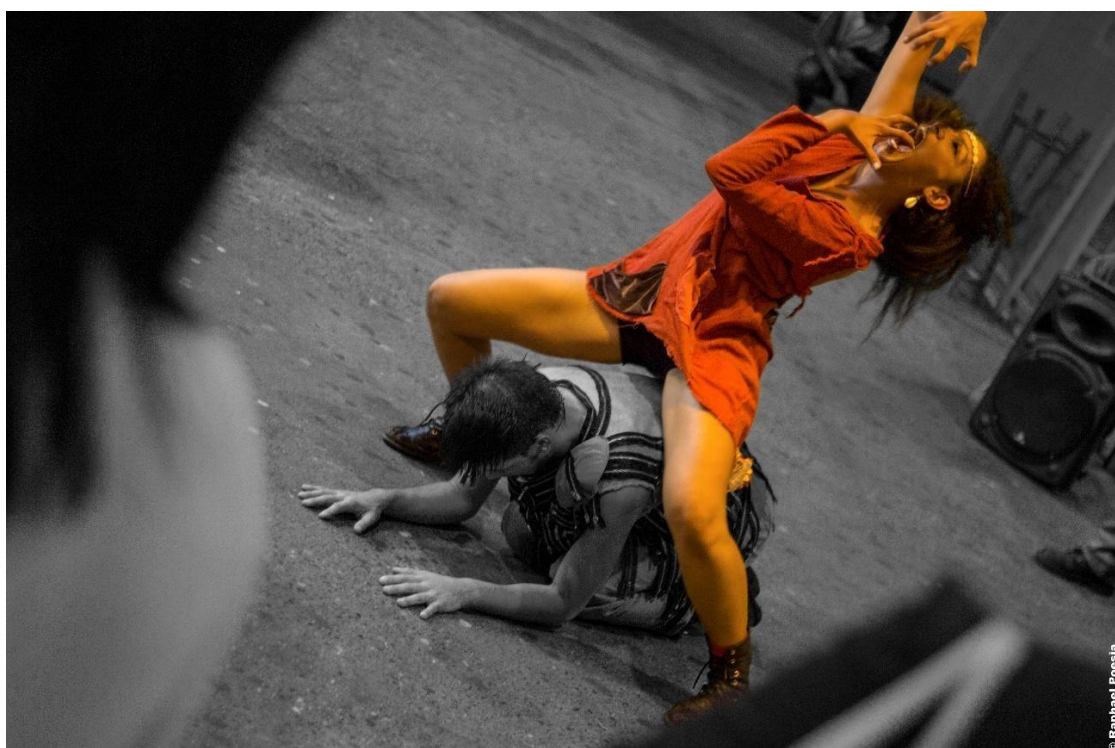
Máquina de Fazer Falar. Foto: Ede Hohne. Fonte: acervo pessoal de Gal Martins.





Marchas. Fonte: acervo pessoal de Gal Martins.

Outras Portas Outras Pontes. Foto: Raphael Poesia. Fonte: acervo pessoal de Gal Martins.



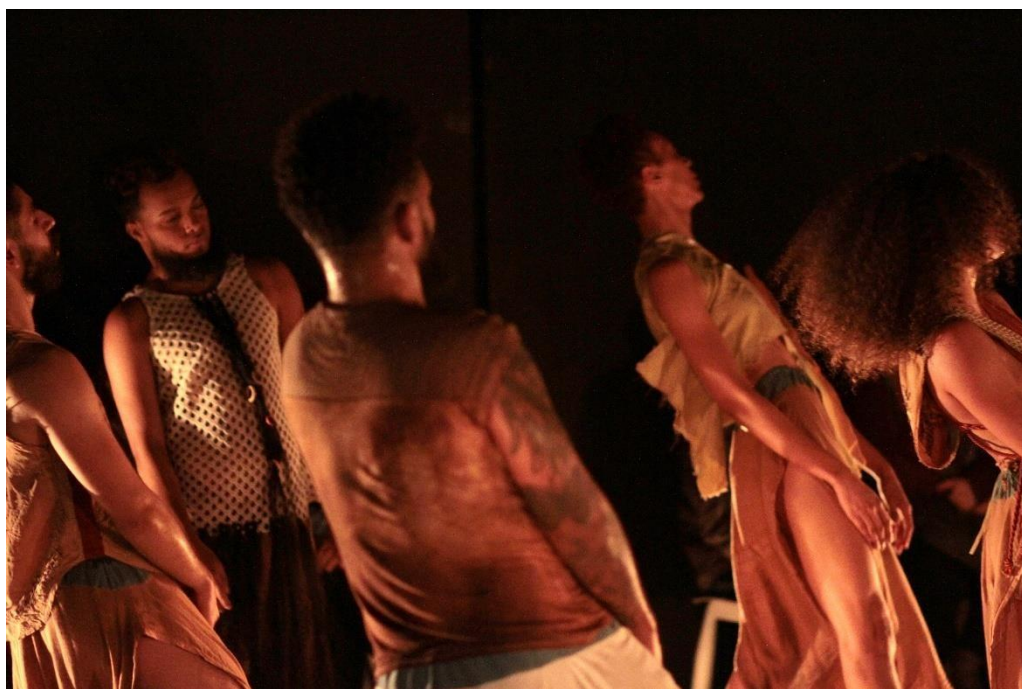
© Raphael Poesia



Rebanho n° 6. Fonte: acervo pessoal de Gal Martins.



Sociedade dos Improdutivos. Fonte: acervo pessoal de Gal Martins





Poéticas do desacontecer. Foto: Richard Melo.
Fonte: acervo Nave Gris Cia Cênica.



Corredeira. Foto: Murilo De Paula. Fonte: acervo Nave Gris Cia Cênica. Gris Cia Cênica.





Minha Cabeça me Salva ou me Perde. Foto: Murilo De Paula e Kanzelumuka.
Fonte: acervo Nave Gris Cia Cênica.



Minha Cabeça me Salva ou me Perde. Foto: Mônica Cardim. Fonte: acervo Nave Gris Cia Cênica.





Dikanga Calunga. Foto: Mônica Cardim. Fonte: acervo Nave Gris Cia Cênica.





Dikanga Calunga. Foto: Maisa Sá. Fonte: acervo Nave Gris Cia Cênica. Gris Cia Cênica.



CONSIDERAÇÕES FINAIS: Na roda do mundo

A força de conviver com a diversidade e integrar as diferenças sem perder o horizonte da matriz simbólica originária é a principal característica do jogo negro.

Muniz Sodré

Este estudo buscou apresentar um olhar descolonizado do que seja a dança contemporânea na cidade de São Paulo ao imbricar uma gama de saberes já postulados por alguns pesquisadores de dança e das artes, antropólogos, intelectuais da Negritude e dos estudos culturais para evidenciar e legitimar a produção de artistas negras por meio de minha voz/corpo de pesquisadora e artista da dança negra. E, assim, também compor o coro de pares⁸⁶ que desbravaram anteriormente o espaço acadêmico brasileiro. Este caminho foi escolhido por perceber que não cabe mais apenas endossar lugares e normas já estabelecidas, que não compreendem outras epistemologias artístico-culturais, por mais que se esforcem e as utilizem como inspiração. Mais do que transformar a maneira como a dança pode se dar tendo as culturas negras apenas como referência cultural ou estética, é necessário que haja uma transmutação, uma mudança de paradigma, uma descolonização do modo como concebemos, apreendemos e criamos dança a partir das perspectivas próprias das culturas negras. Além disso, este ensejo se presentificou porque ainda há lacunas na discussão no campo da dança cênica e das artes contemporâneas que evidenciam um recorte étnico-racial sem meandros, e que trate dos corpos e corporeidades sob perspectivas negro-brasileiras, tendo a cultura de *Arkhé* negra como motriz do fazer na dança cênica. As pesquisas em torno das releituras de danças da cultura de *Arkhé* negra ou mesmo do grande arcabouço das danças populares brasileiras ainda é maior do que pesquisas que anunciem outras epistemologias oriundas da motriz desta *Arkhé*.

Iniciei esta pesquisa com a hipótese de que a dança negra contemporânea é um fenômeno recente, uma vez que ela difere:

- das danças cênicas/teatrais com presença de africanidade, como a dança afro, tanto via escola de Mercedes Baptista como de professores-mestres oriundos da Bahia;
- das danças negras em seu sentido mais amplo e generalizado, que traz num mesmo bojo todas as manifestações de dança das culturas negras da diáspora e do continente africano:

⁸⁶ Thereza Santos, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento e Renata de Lima Silva são algumas autoras que integram o *hall* de intelectuais negras comprometidas com setores sociais das maiorias minorizadas, que produzem um conhecimento articulado às suas vivências e que dá visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio-raciais e suas vivências, como reflete Gomes (2009) em seu texto sobre os intelectuais negros e sua produção de conhecimento.

danças das tradições religiosas afro-brasileiras, danças urbanas (cultura *hip hop*, *funk*, *samba*), danças rurais (jongo, batuques, sambas de roda, coco etc);

- e da dança contemporânea”, pois a dança negra contemporânea não nega suas genealogias para elaborar seus parâmetros corporais e pesquisa artística.

A dança negra contemporânea se caracterizaria por ser um fenômeno artístico que agrega num mesmo âmbito a poética artística e um posicionamento político das múltiplas maneiras de ser negro(a) e também as várias possibilidades do fazer artístico perpassando, amalgamando, dialogando e também divergindo com aspectos presentes nas danças acima: a busca de uma suposta identidade homogênea das experiências negras e a mitificação da herança africana; negação de saberes euro-ocidentais ou estadunidenses na dança; utilização do conhecimento “colonizado” do fazer dança cênica na negociação com a ancestralidade negra; (re)atualização do que possa ser as representações das culturas negras na dança cênica etc. Entretanto sem a definição precisa de uma técnica ou metodologia exclusiva a ser seguida.

Para o desenvolvimento deste estudo me debrucei sobre os trabalhos da E² Cia. de Teatro e Dança, dirigida por Eliana de Santana, Cia. Sansacroma, dirigida por Gal Martins e Nave Gris Cia. Cênica, codirigidas por mim, Kanzelumuka. E mais uma vez ressalto que não pretendi ter os trabalhos dessas companhias para normatizar o que seja dança negra contemporânea. Ao contrário, o panorama que foi se revelando ao longo do estudo me mostrou a existência de possibilidades artísticas e identitárias múltiplas nos fazeres de dança que não anulam a evocação da ancestralidade negro-brasileira na poética da dança.

Para além da análise de espetáculos ou obras de dança, o que se pretendeu aqui foi desvelar a (r)existência de artistas negras/corpos negros, que conscientes de suas negruras partem delas, com elas e se direciona a elas no exercício da criação poética em dança. Com isso, delinee uma escrita e reflexões do que possam ser as evocações e presenças negras na cena contemporânea de São Paulo, pois como já dito na abertura deste trabalho, nós seres humanos atribuímos significado às coisas e estas não são por elas, mas sim, pelos significados que lhe atribuímos. Coube a mim ler e articular os dados obtidos por meio dos espetáculos, dos textos públicos sobre as obras, das narrativas orais das próprias artistas, em intersecções com os seus contextos sócio-artístico-culturais para tentar apreender os jogos que se estabelecem e que muitas vezes não nos são revelados.

O convívio com tais companhias, bem como minha experiência como intérprete-

criadora na E² e criadora-intérprete na Nave Gris possibilitou a apreensão de seus trabalhos no âmbito “desde dentro para desde fora” (SANTOS, 2002). O que fez com que eu percebesse o modo como cada criador-intérprete articula os diversos princípios e referências de trabalhos corporais que possui: as outras linguagens artísticas que lhe atravessam e contagiam – provocando a força realizante de sua dança – seja da ordem do *segredo* e do mistério, ligado a um processo iniciático e que diz respeito ao convívio cotidiano, à escuta, além da observação feita dos mais novos em relação aos mais velho, como nas comunidades-terreiros. Na dança cênica isto se dá de modo semelhante, de acordo com os processos geracionais e de amadurecimento vividos por cada artista.

Como as culturas negras da diáspora foram tecidas na encruzilhada (MARTINS, 1997), o fazer artístico negro-diaspórico se mostrou intrínseco ao fazer artístico ocidental. Da mesma forma que é impossível falar de “cultura negra” no singular, uma vez que aportaram no Brasil muitos matizes negro-africanos, também parece ser impossível falar em “dança negra contemporânea” no singular. É importante nos atentarmos para o jogo de ambiguidades, jogo de identidades que fomentam a manifestação das pluralidades negras, que estrategicamente foram se instaurando na negociação, “na coordenação analógica de oportunidades” (SODRÉ, 2002) entre o lugar do corpo de *Arkhé* negra e as convenções artísticas da produção contemporânea.

Ao longo de todo o estudo mantive a nomenclatura “dança negra contemporânea”, mas ao concluir este ciclo, percebo que se tratam de “danças negras contemporâneas” e pergunto: ao nomear ou identificar as presenças negras na dança cênica contemporânea paulistana amplia-se o entendimento das especificidades que tais produções possuem?

Se a dança contemporânea aproximou-se da dança tradicional, da cultura urbana e de outras formas marginalizadas ou periféricas da dança, deslocando as materialidades da dança para o campo das maiorias minorizadas (GUIMARÃES, 2009), as danças negras contemporâneas estão para além disso, pois trazem encarnadas no protagonismos de suas produtoras os corpos de *Arkhé* negra, corpos-encruzilhada, realizadores de obra artística onde estão presentes as inscrições de gestos, sons, falas das culturas negras em relação com a ocidental. Não de maneira temática simplesmente, mas como engajamento de vida, como “conjunto de condutas criadoras que dão sentido à obra, que revela o caminho seguido pelo artista” (LOUPPE, 2012).

Desta maneira, pode-se compreender que a(s) dança(s) negra(s) contemporânea(s)

é(são) a maneira de dançar dentro da dança, da mesma forma que a Negritude é “uma maneira de viver a história dentro da história, a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas” (CÉSAIRE, 2010). Neste estudo a(s) dança(s) negra(s) contemporânea(s) foi(oram) compreendida(s) por ser(em) realizada(s) PELO(s) sujeito(s) negro(s) consciente(s) de seu lugar de fala e que encontra(m) a liberdade na elaboração poética artística construída na encruzilhada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOGNY, Patrick. Dança Negra segundo Patrick Acogny. Disponível em: <http://centroculturalvirtual.com.br//arquivos/Nucleo_de_Estudo_sobre_as_Dancas_Negras_Contemporaneas.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2014.
- ALMEIDA, Renato Souza. Cultura de periferia em movimento. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8629_CULTURA+E+PERIFERIA>. Acesso em: 1 jul. 2017.
- AQUINO, Dulce. Rumos da complexidade. In: **Cartografia da dança: criadores – intérpretes brasileiros**. BRITTO, Fabiana Dulta (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. GEIGER, Paulo (org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- BRITTO, Fabiana Dulta (org.). **Cartografia da dança: criadores – intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, Sigrid (org.), **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: SESC SP, 2010. p. 56-77.
- CERBINO, Beatriz. Críticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis. In: NORA, Sigrid (org.), **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 19-40.
- CERQUEIRA, Joana dos Santos Egyto. **Forças em luta para invenção de uma dança: política cultural e dança contemporânea em São Paulo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.
- _____. Vestígios de *uma* dança: *histórico* e *a-histórico*. In: XXII Encontro Estadual de História da ANPUH, 2014, Santos. **Anais eletrônicos...** Santos: UNISANTOS, 2014. Disponível em: <<http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares#J>>. Acesso em: 20 jun. 2015.
- CÉSAIRE, Aime. **Discurso sobre a Negritude**. MOORE, Carlos (org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- D'ANDREA, Tiarajú. Por que a periferia foi fazer arte?. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8629_CULTURA+E+PERIFERIA>. Acesso em: 1 jul. 2017.
- EYIN, Pai Cido de Osun; EUGENIO, Rodnei William. **Candomblé: a panela do segredo**. São Paulo: ARX, 2008.
- FANON, Franz. **Peles negras, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveiras. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- FERRAZ, Fernando Marquez Camargo. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de pós-Graduação Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.
- GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Currupio, 2010.
- GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Dança contemporânea na Paulicéia. In: SOBRAL, Sonia; SANTO, Cristina Espírito; GREINER, Christine (orgs.). **Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- GOMES, Nilma. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a

realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende... [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOOKS, bell. Alisando nosso cabelo. Disponível em: <<http://coletivomarias.blogspot.com.br/2008/05/alisando-o-nosso-cabelo.html>>. Acesso em: jul. 2009 e ago. 2016.

LODY, Raul e SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado: A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências**. 1995. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UFRJ, Rio de Janeiro.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANZINI, Yaskara Donizeti. Por que não dança Afro-brasileira? In: **Caminhos da pesquisa em dança : interculturalidade e diásporas**. VOSS, Rita Ribeiro (org.). Recife: UFPE, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Mazza, 1997.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela & ABEX, Maria (orgs.). **Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: FALE – Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MENDES, Andrea Luciane Rodrigues, **Vestidos da realeza: fios e nó centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Goméia**. Duque de Caxias: APPH-CLIO, 2014.

MONTEIRO, Marianna. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

_____. Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira. In: NORA, Sigrid & SPANGHERO, Máira. (orgs.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, v., p. 51-59.

MOTTA, Cristiane Madeira. **Kubana Njila Dia Angola: travessias do ator-Sacrário por entre as divindades angolanas**. 2013. 281p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NAVAS, Cássia. Dança brasileira no final do século XX. In: CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc: a linguagem da cultura**. São Paulo: SESC SP, 2003.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. **O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica**. 2002. 88p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PAULA, Franciane Salgado de. Em águas abundantes: um estudo sobre as diferentes escrituras do corpo cênico a partir das matrizes corporais das danças de Kayaia. In: XV Congresso Interno de Iniciação Científica da UNICAMP, 2007, Campinas. Anais eletrônicos... Campinas, 2007. Disponível em: <<http://www.prp.rei.unicamp.br/pibic/congressos/xvcongresso/cdrom/pdfN/166.pdf>>. Acesso jun. 2015.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de; PAULA, Murilo De (orgs.). Mulheres negras na dança. São Paulo: 2015. Disponível em: <<http://navegris.com.br/>>. Acesso em: mar. 2016.

PEREIRA, Cristina Kelly da Silva. **Negritude brasileira: construção social e suas metamorfoses**. In: **Revista Eletrônica Correlation**, n. 17, jun. 2010. Disponível em:

<<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ms/index.php/COR/article/viewArticle/2096>>.

Acesso em: jun. 2015.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Blue note: entrevista imaginada**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

PEREIRA, Leda. Da São Paulo Cosmpopolita. In: **Cartografia da dança: criadores – intérpretes brasileiros**. BRITTO, Fabiana Dulta (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RAMALHO, Cláudia R. G e Companhia Rubens Barbot – Teatro de Dança. (org.). **Imagens para alguma paisagem**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

RATSS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SILVA, Soraia Maria. Pós-modernismo na Dança. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 429-472.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: Pade, Asese e o culto Egun na Bahia**. Trad. Universidade Federal da Bahia. Petropolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

_____. A dança de matriz africana no Brasil. Salvador, BA. 30 mai. 2005. Palestra ministrada no I Fórum Nacional de Performance Negra.

SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança**. Goiânia: UFG, 2012.

_____. & DORNELES, Marlini. Entre raízes, corpo e fé: poenografias dançadas. **Revista Moringa: Artes do Espetáculo**, v. 5 n. 2 jul-dez/2014. João Pessoa, PB.

_____. Dança afro: popular ou moderna?. In: X Semana Científica da Faculdade de Educação Física da UFG, 2010, Goiânia. **Anais eletrônicos**. Goiânia: UFG, 2010. Disponível em: <<http://anais.fef.ufg.br>>. Acesso em: set.2014.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

_____. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SENGHOR, Léopold S. Sobre a negritude. **Diógenes: revista internacional de ciências humanas**, Brasília, n.2, p. 73-82, 1982.

SOBRAL, Sônia. Rumos como processo. In: **Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007**. Núcleo de Artes Cênicas (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

SOTER, Sílvia. Ensaio crítico. In: **Cartografia da dança: criadores – intérpretes brasileiros**. BRITTO, Fabiana Dulta (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

TAVARES, Júlio César de. **Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

VILELA, Lilian. Interior de São Paulo. In: **Cartografia da dança: criadores – intérpretes brasileiros**. BRITTO, Fabiana Dultra (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

WENCESLAU, Ana Carolina. **Poéticas Negras em Movimento: a experiência do protagonismo criador negro na dança brasileira contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Balé de pé no chão: a dança afro de mercedes baptista. Documentário.

Diretor: Lilian Solá Santiago, Marianna Monteiro. Duração: 53 min. Ano: 2005. Brasil.

Entrevistas com convidados e artistas (dvd). In: Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros / coordenação geral Núcleo de Artes Cênicas; BRITTO, Fabiana Dultra (org.); consultoria histórica Dulce Aquino; imagens Tamara Ka, Gil Grossi. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. [144] p.: fotos p.b.

Movement (r)evolution Africa. Documentário. Direção: Joan Frosh e Alla Kovgan. Duração: 65 min. Ano: 2007. EUA.

Ôrí. Documentário. Direção: Raquel Gerber. Duração: 131 min. Ano: 1989. Brasil.

Quando o crioulo dança. Direção: Dilma Lóes. Duração: 23 min. Ano: 1989. Brasil.

Um filme de dança. Documentário. Direção: Carmen Luz. Duração: 90 min. Ano: 2013. Rio de Janeiro, Brasil.

SITES

<www.casadasafricas.org.br/adinkras/>. Acesso em: jul. 2016.

<<http://cpcmboi.blogspot.com.br/>>. Acesso em: jul. 2016.

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: mai., jun. e jul. 2016.

<<http://www.fanbh.com.br/o-festival/apresentacao>>. Acesso em: out. 2015.

<<https://www.geledes.org.br/>>. Acesso em: 2016 e 2017.

<<http://novo.itaucultural.org.br>>. Acesso em: mai., jun. e jul. 2016. <<http://navegris.com.br/>>. Acesso em: mar. 2016.

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em: abr. 2016.

<<http://ciarubensbarbotteatrodedanca.blogspot.com.br/>>. Acesso em jul. 2017.

<<http://www.wikidanca.net>>. Acesso em: 2016 e 2017.

<<http://teatroantropomagico.hotglue.me/?coreodramaturgia:>>. Acesso em: ago. 2016.

<<http://artesnegraseperifericas.blogspot.com.br/>>. Acesso em: jul. 2017.