

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
UNESP
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

COMPANHIA DE DANÇA AFRO *BATAKA*
Ações Artísticas, Socioculturais e Políticas

Mestrando: Evandro dos Passos Xavier

São Paulo

2011



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
UNESP
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

Evandro dos Passos Xavier

COMPANHIA DE DANÇA AFRO *BATAKA*
Ações Artísticas, Socioculturais e Políticas

Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista – UNESP – IA, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Marianna Francisca Monteiro Martins

São Paulo

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos bailarinos Edir Passos (*in memorian*), primeira pessoa a me apresentar à Dança Afro num sábado de carnaval. A partir dessa apresentação, defini o caminho a seguir artisticamente, decisão esta que mudou minha vida.

A Geraldo Vidigal (*in memorian*), bailarino que me fez o primeiro convite para participar de uma companhia de dança profissional.

E a Márcio Valeriano (*In memorian*), bailarino que faleceu longe das terras brasileiras, divulgando nossas tradições artísticas e culturais afro-brasileiras pelo mundo.

Certamente os três encantam o universo com seus movimentos coreográficos.

AGRADECIMENTOS

À família: meu pai, José dos Passos (in memoriam), Dona Conceição, minha mãe, duas pessoas simples, mas que me ensinaram a não desistir nunca de meus sonhos. Aos meus irmãos Waldir, José, Guilherme, Roberto, Eduardo, Claudenilson, Nelza (in memoriam), Nilza, Tânia, Augusta, Izabel, Rosimeire. Aos sobrinhos/as e cunhados/as, que sempre compartilharam momentos de alegria e deram força ao meu trabalho artístico e acadêmico.

Aos meus amigos/as africanos/as da Costa do Marfim, onde residi por três meses, num inesquecível intercâmbio artístico-cultural, patrocinado pela UNESCO/*ASCHBERG*. Lá, apresentaram-me às minhas raízes africanas, ainda presentes naquele país e, fundamentais na construção de minha identidade étnico-racial.

Aos amigos/as brasileiros/as que sempre incentivaram meu trabalho artístico e cultural com a Dança Afro, principalmente nas horas mais difíceis.

A todos/as os/as bailarinos/as que atuaram e atuam na Companhia de Dança Afro *Bataka*. Estes/as me inspiram e dão sustentação para que eu não desista nunca do fazer artístico.

Aos/as amigos/as da UNESP, que me ajudaram a superar a solidão e distância de Minas Gerais, longe da família. Estavam sempre com palavras carinhosas, convites gentis e muito companheirismo. Amizades que, com certeza, serão eternas pela sinceridade com que surgiram.

À Prof.^a Dra. Marianna Francisca Monteiro Martins pela paciência e entusiasmo com que abraçou minha pesquisa. A minha eterna gratidão por mostrar o caminho da pesquisa acadêmica, ensinando-me a sistematizar uma prática de trinta anos como bailarino, coreógrafo e professor de dança. Tarefa possível, embora não tenha sido das mais fáceis, para um artista prático.

Aos/as professores/as do Programa de Mestrado em Artes da UNESP, que me mostraram a peculiaridade de uma pesquisa em arte, nem sempre compreendida no campo acadêmico, ensinando-me a não deixar que essas incertezas afetassem minha sensibilidade de artista. Particularmente à Profa. Dra. Kathya Godoy, primeira a tomar conhecimento do meu projeto de pesquisa e que muito me incentivou a seguir o caminho acadêmico.

À Fundação Ford através do Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação, que me proporcionou as condições propícias à realização do mestrado.

Aos amigos Ernane Almeida, Roberto Márcio, Carlos Biachini, Rosmar Caetano, Wantuir Nascimento, Rosane Rosa, Antônia Montenegro, Andréa, Anderson Feliciano, Marcial Ávila, Marilda Caruso e família. Pessoas que me auxiliaram na trajetória pessoal e profissional, sempre dispostos a ouvir e opinar sobre esta pesquisa.

*Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua
pele, pela sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as
pessoas precisam aprender; se podem aprender a odiar,
podem ser ensinadas a amar.*

Nelson Mandela

RESUMO

Esta dissertação apresenta a trajetória da Companhia de Dança Afro *Bataka* e resgata, à luz de fontes documentais, entrevistas e memórias de uma experiência sociocultural. São aspectos da dinâmica de trabalho desse grupo no que se refere às atividades da Dança Afro e suas raízes histórico/políticas. Ou seja, a afirmação negra como cultura que expressa elementos identitários do afro-descendente e sua inserção no contexto contemporâneo. No trabalho desenvolvido pelo *Bataka*, a prática artística desenrola-se a partir de ações de inclusão social de jovens e adolescentes das comunidades periféricas de Belo Horizonte.

O propósito é sistematizar os trabalhos da Companhia de Dança Afro *Bataka* na sociedade mineira, sua sobrevivência frente a um cenário que privilegia a arte marcada pela tradição europeia e desconsidera outras manifestações artísticas. Pretende-se mostrar como o reconhecimento da Companhia no cenário nacional e internacional ocorreu a partir de uma experiência sociocultural e uma visão política da arte de matriz africana. A política afirmativa do corpo negro e da Dança Afro presente no trabalho do *Bataka* são os elementos fundamentais para o desenvolvimento da Companhia.

Assim, o objetivo geral desta dissertação é estudar a história da Companhia *Bataka* e destacar a Dança Afro como resgate e valorização da cultura afrobrasileira, do corpo negro e, portanto, das vivências da população afrodescendente.

Palavras-chave: *Bataka*, Corpo Negro, Dança Afro, Identidade

ABSTRACT

This work presents the Companhia de Dança Afro *Bataka's* trajectory and brings to light a sociocultural experience through documental research, interviews and memories focusing on the aspects of this group work regarding its activities and its historical and political roots. In this sense, this work points out the black affirmation as an art that expresses identity elements from afro descendants and their participation in the contemporary context. The artistic practices developed by *Bataka* starts from social inclusion of adolescents and youngs from Belo Horizonte's periphery.

The objective is to systematize the works from this dance company in the mineiro's society, focusing on its surviving in a scenario that privileges the art marked by the European tradition without space to another artistic manifestation. Furthermore, this work intends to show how the recognition of this dance company in the national and international scenario took place from a socio cultural experience and a political view from the African root art.

The politic of affirmative action from blacks and the Afro dance inside the work developed at *Bataka* are the fundamental elements for the company's development. In summary, the general objective of this work is to study the history of *Bataka's* company and highlight the Afro dance as a way to ransom and give value the afro Brazilian culture, the black body and, as a result, the livings of afrodescendants.

Key words: *Bataka*, Black Body, Afro Dance, Identity

LISTAS DE FIGURAS

FIGURA DA CAPA – Desenho da capa – Logotipo da Cia. <i>Bataka</i> – Arte Marcial Ávila	
FIGURA Prelúdio de Preto Velho – Arte Marcial Ávila	
FIGURAS Aberturas dos capítulos – Arte Marcial Ávila	
FIGURA 1 – Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos - Diamantina 2001....	17
FIGURA 2 – Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos - Diamantina 2001....	19
FIGURA 3 – Peça Sortilégio, 1957 Acervo Iadart/Centro Cultural São Paulo.....	36
FIGURA 4 – Bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista	38
FIGURA 5 – Bailarina e coreógrafa Katherine Dunham in “Balé Negre” 1946	42
FIGURA 6 – Grupo Folclórico Mercedes Baptista no desfile da Escola de Samba Salgueiro em 1963	46
FIGURA 7 – Bailarino e coreógrafo Clyde Morgan	47
FIGURA 8 – Coreógrafa Marlene Silva.....	53
FIGURA 9 – Grupo de Dança Afro Marlene Silva (1980)	58
FIGURA 10 – Espetáculo Cia. Bataka “Valeu Zumbi”	69
FIGURA 11 – Apresentação da Cia. Bataka na “Semana de Direito”, Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, (1983)	73
FIGURA 12 – Curso teórico/prático para professores da rede pública estadual de Santa Catarina – Tema: “ A Dança Afro no currículo escolar”	74
FIGURA 13 – Convite Prefeitura Municipal de Belo Horizonte	75
FIGURA 14 – Folder “Noite da Beleza Negra” Belo Horizonte	77
FIGURA 15 – Bailarinos da Cia. <i>Bataka</i> em processo criativo	83
FIGURA 16 – Espetáculo “Valeu Zumbi”	92
FIGURA 17 – Espetáculo Egbé-Awo	92

FIGURA 18 – Espetáculo “Batuque Brasil”	93
FIGURA 19 – Espetáculo “ Do Rosário”	94
FIGURA 20 – Espetáculo Brasil D’Afrikas	95
FIGURA 21 – Márcio Músicos Percussionistas da Cia. <i>Bataka</i>	96
FIGURA 22 – Diferentes tipos de atabaques utilizados no <i>Bataka</i>	97
FIGURA 23 – Berimbau	98
FIGURA 24 – Figurino do <i>Bataka</i>	99
FIGURA 25 – Obras do artista plástico Marcial Ávila – Negras do Rosário – Cenário do espetáculo “Do Rosário” Fonte: Arquivo Marcial Ávila.....	100
FIGURA 26 – Croqui de figurino do <i>Bataka</i>	101
FIGURA 27 – Bailarinas da Cia. <i>Bataka</i> – Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – Diamantina – 2001	103
FIGURA 28 – Figurinos do <i>Bataka</i>	103
FIGURA 29 – Companhia <i>Bataka</i> na “Mostra de Novos Coreógrafos – Rio de Janeiro.....	107
FIGURA 30 – Bailarinas do Balé do Harlem – Foto divulgação	111
FIGURA 31 – Crianças na festa de Nossa Senhora do Rosário dos DOS HOMENS PRETOS – DIAMANTINA – 2001.....	117

SUMÁRIO

Prelúdios de um Preto Velho	12
INTRODUÇÃO.....	15
Sobre o dissertar	21
Fundamentação teórica	23
Procedimentos metodológicos	27
Estrutura da dissertação	29
CAPÍTULO I – BREVE HISTÓRIA DA DANÇA AFRO.....	30
1.1 Dança Afro: um panorama.....	31
1.2 Mercedes Baptista	38
1.3 Clyde Morgan.....	47
1.4 Marlene Silva	53
CAPÍTULO II - A COMPANHIA <i>BATAKA</i>	65
2.1 A Companhia.....	66
2.2 Tempos difíceis, resistência e superação	78
2.3 Do perfil dos bailarinos	82
2.4 Do Repertório.....	91
2.5 Da música percussiva	95
2.6 Do figurino	99
CAPÍTULO III - CORPOREIDADE NEGRA	105
3.1 Corpo negro na dança.....	106
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS.....	123

ANEXOS.....	127
-------------	-----

Prelúdios de um Preto Velho



Sentado em um tronco debaixo de uma grande árvore, a rememorar os cheiros da África, trago lembranças de uma longa e bela jornada. Falo de um sentimento que emana da poética viva do povo negro, muitas vezes esquecido em meio a sofrimento e descaso, outras, reverenciado por carregar na alma alegria, cor, mistério, que dança para saudar os deuses e a natureza

Abro as portas da imaginação para ativar a linha que tece um conto enriquecido como a mágica dança no terreiro de Umbanda. Assim como a criação da Companhia de Dança Afro *Bataka*, em 1982, inspirada pelas cores e magia da Mãe África, posso ver os frutos que em suas fases distintas proliferam-se pelo mundo. São corpos, movimentos, gestos, batuques que com energia emocionam.

Há uma primeira fase, a do surgimento da Companhia *Bataka*, quando descubro cheio de humildade a dança dos negros do Brasil bailada ao som dos tambores. Encanto-me com a possibilidade de me tornar artista: um bailarino do *Bataka*. Na afirmação de sujeito negro, percebo mudanças em minha identidade e percebo, ainda, que as fronteiras para a manifestação dançante não estavam muito além do que os sentidos pudessem alcançar.

Foi no *Bataka*, com essa gente preta, branca e mestiça que pude observar a festa da vida. Seria um modo de não se deixar dominar pela dor ou pelo rancor contra aqueles que para cá trouxeram meus ancestrais. Despertei para a possibilidade do prazer, com a Dança que é o instrumento do artista.

Eis aqui o artista. Este artista quer multiplicar sonhos, ao som dos atabaques e dos sincopados, através dos movimentos de quadril, ombros, pés e mãos, nos grandes palcos, nas vilas, nas favelas e nas periferias. Chamar a dançar aqueles que pelo caminho encontrar.

Assim, nessa Companhia, como homem, cobri o passado triste dos ancestrais em um manto de sombras. Sepultei-o no solar do esquecimento com a alegria da Dança Afro. A magia da África e a saudade dos antepassados estão, no entanto, sempre presentes nesta dança, na arte e na cultura do *Bataka*.

São corpos negros que cantam e dançam para reverenciar nossos entes queridos, do outro lado do Atlântico. Agora, são os Congos de cá que saúdam os Congos de lá. Na dança e

no batuque mesclam e chamam o sentimento afro, expressam com a Dança Afro, a possibilidade de uma comunicação profunda por meio do corpo.

É o corpo a pontuar saberes às gerações presentes e futuras. Um movimento sagrado e, ao mesmo tempo, profano, de reencontro com a África: nossos Orixás, entidades ancestrais e santos.

Desta forma, heranças de um Preto Velho se enlaçam no desenvolvimento da Companhia *Bataka*. A maturidade artística e humana do grupo acrescenta algo mais à vida dos jovens e outros que passam pelo caminho do *Bataka*. No caldeirão das raças proliferam traços socioculturais de um Brasil que, assim, revive memórias adormecidas graças a uma Companhia que dança, canta e encanta, para além das montanhas mineiras.

Ao abordar questões socioculturais, muito próprias do cotidiano desse caldeirão conhecido como Brasil, recorro à dança como parceira capaz de conciliar tensões e acalantar valores nas batidas de seus tambores. Sons que, de alguma forma, remetem ao cativo vivido pelos que da África foram arrancados. Sonoridades que lembram os toques e as danças da Macumba e da Capoeira, que amenizam e ajudam a resistir às agruras da ignorância humana. Assim, surgem as expressões de bailarinos, vigorosos e ávidos por mudança social.

Vejo as mazelas do cativo nesses corpos negros excluídos que, no entanto, não se deixam abater, pois estão cientes que a dança que seus corpos expressa carrega da África bravura, ensinamento e resistência, como um modo próprio de viver a herança africana.

Efetiva-se, então, outra fase da Companhia *Bataka*, com o desenvolvimento de atividades artísticas, socioculturais e políticas. Algo a mais se apresenta e, mais uma vez, a vida e a trajetória desse Preto Velho enlaça passado e presente. No fazer artístico do *Bataka* – gesto performático.

Para além do sentido religioso ao visitar um terreiro de Candomblé ou Umbanda, o bailarino, professor, pesquisador ou coreógrafo da Dança Afro, reverencia a magnitude da força africana ao reconhecer a arte e a cultura negra, nesses espaços, ao valorizar a ritualidade afrodescendente, com suas heranças e memórias.

Dessa poesia que emana de saberes ancestrais, faz-se um balé de pé no chão e sorrisos nos semblantes de bailarinos que por meio de sua busca concretizam sonhos e aspirações e, assim, encontram apoio necessário ao crescimento cultural, pessoal e profissional.

Aqueles que me encontraram nesta caminhada também se encantam, com o Preto Velho, que é mestre, amigo, aprendiz e irmão. Nesse Preto encontraram inspiração para seguir em frente e não se abater com adversidades e preconceitos. A lembrança e a convivência com este Preto constituem marcas identitárias negras, configuram um ser/estar como sujeito no

mundo. Um ser/estar marcado pelos matizes culturais da herança africana como relíquias que se desdobram no aqui agora.

E encarnado na Companhia de Dança Afro *Bataka* pude ver, na prática, o poder da dança dos ancestrais, para humanizar as ações dos bailarinos. Felizmente, aquela mesma dança que meu tataravô dançou ao pé do *Baobá*, na África, ainda está viva no Haiti, no Senegal, no Brasil, em Moçambique, em Angola e em cada corpo dos que atuam ou atuaram no *Bataka*. A força de nossos irmãos de lá, responde aos chamados de cada canto, cada toque, cada vestimenta da diáspora negra.

Assim, esse Preto Velho, como me chamam, pode avaliar como a força da dança africana não se alterou tanto, mesmo tendo atravessado o Atlântico em navios negreiros. Apenas se mesclou, se atualizou.

Ora desconfiado, ora confiante, sempre humilde, encontro um modo peculiar, de reviver e recontar memórias, de cá e de lá. Fumando meu cachimbo e vendo a felicidade nestes semblantes jovens que dançam ao som dos atabaques, percebo uma África latente em cada um dos brasileiros.

Na trajetória do *Bataka* vou de encontro às memórias que emocionam nas Festas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, nas de Santa Efigênia e de São Benedito, nas Comunidades Congadeiras, na Umbanda e no Candomblé, cujas coreografias, inspiradas nos ancestrais africanos reproduzem o que foi outrora vivido na África. Reminiscências, vestígios, memórias de carnavais, minas de ouro e diamante, cafezais que hoje ganham significado artístico na Bahia de todos os santos, nas terras de Chico Rei, de Chica da Silva, do Cristo Redentor e na Companhia *Bataka*.

Um Preto Velho incorporou, encarnou para ser mentor espiritual e estudar, observar, discutir e comentar uma memória ancestral, pondo-a a serviço da humanização de pessoas em um século de tanto imediatismo material e formal.

Salve os Pretos Velhos!

Salve África!

INTRODUÇÃO

Como ponto de partida, este estudo registra alguns episódios da minha trajetória de vida, fundamentais no encaminhamento de uma atuação como bailarino, coreógrafo, diretor de companhia de dança, educador social e pesquisador em arte. São episódios significativos, que marcaram um percurso de atividades intelectual e profissional.

Ainda adolescente e estudante na cidade de Diamantina, em Minas Gerais, fui surpreendido com a resposta de um professor de História que guardava, na sutileza das palavras, as artimanhas grotescas do preconceito étnico-racial. Na expectativa de contribuir com a aula, bem como demonstrar interesse e sanar algumas curiosidades, sugeri ao professor que falasse sobre Chica da Silva, escrava negra que se tornara senhora de um contratador de diamantes, no século XVIII, na cidade de Diamantina, em Minas Gerais.

Embora muito jovem, considerei esse tema oportuno para a aula. Ledo engano. O professor, um senhor branco, enraivecido, respondeu: “Foi uma negrinha prostituta que morou nesta cidade. Sem nenhuma importância histórica para o Brasil. Não sei o motivo deste alarde em torno dela agora”.

O alarde a que se referia era a produção brasileira do filme *Chica da Silva*, de Cacá Diegues, protagonizado pela atriz Zezé Motta. Filmado em Diamantina, Minas Gerais, na década de setenta. Em junho de 1975, uma enorme equipe de filmagem instalara-se na cidade. Os estudantes estavam curiosos para conhecer melhor a história da negra Chica da Silva, a partir desse “novo/outro” olhar que a iniciativa da filmagem propiciava.

Tal fato alterou o comportamento social das famílias negras diamantinenses, dentre elas a minha. Na ocasião, a história de Chica, que, sempre fora motivo de orgulho para o negro em Diamantina, adquiria um sentido positivo maior, ao criar novas formas de interlocução para além da comunidade negra. Nas famílias negras, Chica da Silva era enaltecida por ter conseguido sua liberdade e independência. Enquanto que, para famílias não negras, até aquele momento, não passara de uma mulher sedutora – acusada de utilizar seu exotismo na sedução de um europeu, em benefício próprio.

Autoridades da cidade não encaravam com bons olhos o resgate da história de Chica da Silva, que fazia um expressivo contraponto com a imagem pública do político Juscelino Kubitschek, também nascido em Diamantina, que até então, dominara hegemônico o posto de diamantinense mais ilustre. De certa forma, delineavam-se dois perfis de herói de história local, Juscelino Kubitschek e Chica da Silva.

Na época das filmagens, era comum encontrar artistas negros nas ruas da cidade, o que

me enchia de orgulho e esperança. Sentia uma euforia contagiante, cuja emoção também era percebida por outros adolescentes negros. A partir da experiência de observar o trânsito desses atores negros na cidade, passava a vislumbrar o sonho de ser artista, também, em especial, de ser um bailarino. Esse sonho foi discutido no contexto familiar e teve a aprovação dos meus pais que, no entanto, não sabiam como viabilizar as condições econômicas para a realização dessa investida profissional.

A chegada da equipe de filmagem transformou o cotidiano da cidade e revitalizou a história dessa ex-escrava. A permanência da produção do filme em Diamantina, por mais de um ano, contribuía para derrubar vários preconceitos: lugares, até então frequentados apenas por brancos, abriam suas portas aos afrodescendentes também.

Com o passar dos meses, estreitaram-se as relações interpessoais entre atores, produção e habitantes da cidade. Para incrementar ainda mais esse convívio, crianças, adolescentes, adultos e idosos da cidade foram convidados a atuar. Meu primeiro contato com o mundo da arte, com atores, diretores, preparadores corporais, dava-se com a produção do filme Chica da Silva, no qual atuei pela primeira vez, como figurante. Alguns chegaram a ser convidados a fazer personagens em papéis pontuais, para além da mera figuração. A mão de obra de cabeleireiros, pedreiros, marceneiros, sapateiros e outros, também foram recrutados em Diamantina; o que impulsionou a economia da cidade, além de fortalecer as relações sociais.

Todavia, a imprensa local fazia referência à filmagem quase sempre de um ponto de vista conservador. Valores em defesa da família, da propriedade, da tradição, do moralismo e da obediência cívica eram mobilizados em contradição às mudanças de padrões desencadeados pela filmagem na cidade. Era a época da ditadura militar brasileira, o conservadorismo predominava em Diamantina e, dificilmente, a história de Chica da Silva converter-se-ia em símbolo da cidade, sem a intervenção desse filme.

Após a estreia e a repercussão nacional do filme, Diamantina tornou-se roteiro turístico obrigatório. O discurso sobre Chica da Silva muda, sai do âmbito restrito de intelectuais e historiadores, extrapola o universo das famílias negras diamantinenses, para converter-se em símbolo de dimensões nacionais. A casa em que Chica da Silva viveu com o contratador de diamantes João Fernandes, que era utilizada como creche local, após as filmagens transforma-se em museu, aberto à visitação, uma Casa de Cultura – institucionalizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹.

¹ A Casa Chica da Silva figura entre os mais interessantes exemplares de edificação residencial do período colonial mineiro, estando sua história vinculada à própria história do Arraial do Tijuco na fase áurea da

Sem minimizar a importância desse filme e dessa filmagem, convém, todavia, ressaltar a relevância junto à comunidade negra de Diamantina de outras formas de resistência e construção identitária (HALL, 2006). Por mais que a cultura hegemônica negligenciasse a história dos ancestrais negros, sempre existiram práticas que fortaleciam a imagem da população afrodescendente e configuravam traços de resistência que ultrapassavam os limites do ensino nas escolas marcado pelo conservadorismo e pela repressão.

Vivenciada na maioria das vezes no ambiente familiar, as Congadas, as Festas do Rosário, as Folias de Reis e os Reinados² constituem experiências de resistência política e de afirmação de identidade étnico-racial, fora das vias educacionais e artísticas oficiais.



FIGURA 1 – Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Diamantina, 2001. Fonte: Arquivo do *Bataka*

mineração do diamante. É de propriedade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, adquirida em 1984, tendo sido tombada em 1950. Como se sabe, a casa foi residência do desembargador João Fernandes de Oliveira (1720 - 1779). Nela, viveu com a escrava Chica da Silva, provavelmente entre os anos de 1755 a 1770, quando era responsável pelos negócios de exploração diamantífera no antigo Arraial do Tijuco. Aberta à visitação pública, apresenta um núcleo de exposição contendo informações históricas sobre a casa, sobre a escrava Chica da Silva e o desembargador João Fernandes de Oliveira. Apresenta ainda exposições temporárias www.iphan.gov.br.

² Sobre essas festas vinculadas ao catolicismo popular ver a obra de Leda Martins, *Afrografias da Memória*. Belo Horizonte, 1977.



FIGURA 1 – Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Diamantina, 2001. Fonte: Arquivo do *Bataka*

Nestas festas, os sons dos tambores ecoam nas mãos dos negros, que descem e sobem ladeiras do antigo Arraial do Tijuco, ao lado da casa de Chica da Silva, e explodem entre casarões centenários, que nessas ocasiões são enfeitados com colchas de renda, seda e cetim nas janelas. Seria o Brasil? Seria Angola? Guiné Bissau? Moçambique? São ritos de fé, relíquias dos ancestrais negros que, nas Américas, deixam suas marcas indeléveis. São saudações “do Congo de Cá” ao “Congo da África”, num reconhecimento da herança africana, de pertencimento étnico, de raízes comuns.



FIGURA 2 – Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – Diamantina, 2001-Fonte: Arquivo do *Bataka*

A experiência de resistência e construção étnico-racial iniciada através das Congadas e festas populares mineiras, reforçada mais tarde com as filmagens do *Chica da Silva*, prossegue ao longo de minha trajetória de vida, à medida que me torno, cada vez mais, crítico e atento à opressão que a cultura afrobrasileira na sociedade.

Anos depois, em Belo Horizonte, no curso de graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais deparei-me, novamente, com o silenciamento em

relação à questão étnico-racial e à cultura afrobrasileira. Percebia que tal tema poderia ser abordado em várias disciplinas do curso, mas que isso não acontecia.

Entretanto, recebi um panfleto do Movimento Negro Unificado (MNU), convocando para uma reunião que aconteceria fora do Campus Universitário, no centro da capital mineira. Passei a participar desse movimento, onde pude discutir e refletir acerca da valorização do negro, de forma mais estruturada. Com os militantes, em especial os de Belo Horizonte, aprimorei minha consciência sobre o meu lugar e posição no mundo. Tomei maior conhecimento da herança africana e comecei a estudar a relevância que a cultura afro tem para os brasileiros, brancos e negros. No MNU ações sociais, políticas e artísticas interligavam-se, geravam estratégias de afirmação do negro nas artes. A partir desta plataforma política, apresentou-se para mim a possibilidade de realização do sonho de me tornar um bailarino.

Através das atividades culturais incentivadas pelo MNU, tive a oportunidade de entrar em contato com o trabalho artístico da bailarina Marlene Silva³, em 1975, que abria o carnaval de Belo Horizonte, apresentando-se com o bailarino Orlando de Paula, na porta do Palácio das Artes, local até então símbolo da cultura branca hegemônica na cidade. Para mim, esse foi um momento de grande descoberta. A dança de Marlene Silva chegava aos meus olhos de forma sublime. Ao vê-la provava uma sensação de identidade, familiaridade e emoção. Aquela dança apontava um caminho profissional. A vontade de tornar-me bailarino, despertada na juventude, em Diamantina, tomou, então, a forma de uma decisão: seria um profissional da Dança Afro.

Passei a participar, como aluno, da Academia de Dança Afro Marlene Silva, recém-inaugurada por essa coreógrafa em Belo Horizonte. Minha formação de bailarino integrava-se ao desenvolvimento como cidadão, o que me fazia valorizar, cada vez mais, a Dança Afro. Após um ano de dedicação, esforço e convívio, neste contexto, passei a integrar o corpo de baile da Companhia Marlene Silva. Essa experiência durou sete anos, com ensaios e apresentações em diversos locais do Estado de Minas Gerais.

Em meados da década de 1980, a partir da vivência desenvolvida ao lado de Marlene Silva, decidi criar a Companhia de Dança Afro *Bataka*, que teria a missão de continuar o trabalho da Dança Afro em Belo Horizonte, uma vez que Marlene Silva havia se ausentado, por um período de cinco anos no exterior.

No ano de 2007, a temática afrobrasileira ganhou mais fôlego em minha vida e na cidade de Belo Horizonte. Nesse período, realizei o curso de especialização em História da

³ Coreógrafa e bailarina de Dança Afro. Pioneira dessa dança em Belo Horizonte.

África e Estudos Afrobrasileiros, na PUC de Minas Gerais. Esse curso tinha como proposta fornecer temas e subsídios para o ensino e pesquisa da história da África; visava também subsídios teóricos para a discussão antropológica da arte e da cultura afrobrasileira, no que se refere ao preconceito racial na sociedade contemporânea. O propósito foi fornecer instrumentos conceituais que permitissem leituras dessas questões no Brasil atual. Isso possibilitou um aprofundamento de minha visão crítica, tanto no plano da linguagem – da expressão comunicacional, como na midiática e artística.

A partir desse curso, passei a perceber a relevância da Companhia de Dança Afro *Bataka* e a importância de elaborar uma reflexão sobre minha experiência dentro dela. Interessava discutir a potencialidade da Dança Afro, para o reconhecimento da diversidade cultural na cidade de Belo Horizonte.

No ambiente acadêmico, enveredei pelo percurso investigativo das artes, na expectativa de organizar experiências e memórias com a Dança Afro, a partir de um posicionamento que fosse simultaneamente: artístico, sociocultural e político.

Nesse percurso, lamentavelmente, mais uma vez, verifiquei que no dito “modelo” de arte legitimado pela sociedade brasileira, predominava o traço europeu, ou seja, ideais de uma cultura colonizada. Nega-se, sistematicamente, a influência africana e/ou indígena, no fazer artístico brasileiro. Em outras palavras, há uma dificuldade de reconhecer a influência da cultura afrobrasileira na sociedade como contribuição ao desenvolvimento humano. A cultura europeia, enquanto sistema hegemônico arraigado no imaginário nacional dificulta – quase impossibilita – outros tipos de expressões alternativas, em particular a da cultura afrobrasileira. A ocupação dos espaços culturais é delimitada para o *mainstream* (BHABHA, 1998), que se distancia de qualquer condição periférica.

Sobre o dissertar

Esta dissertação, portanto, apresenta a trajetória da Companhia de Dança Afro *Bataka* e resgata, à luz de fontes documentais, entrevistas e memórias, uma experiência sociocultural. São enfocados aspectos da dinâmica de trabalho dessa Companhia voltada para a Dança Afro e suas raízes históricas e políticas, para a afirmação de uma arte que expressa elementos identitários dos afrodescendentes e busca, através da dança, sua inserção no contexto contemporâneo. No trabalho desenvolvido pelo *Bataka*, a prática artística se desenrola a partir de ações de inclusão social de jovens e adolescentes das comunidades periféricas de Belo Horizonte e tem dimensões políticas, sociais e artísticas.

O propósito é sistematizar os trabalhos dessa Companhia de Dança Afro na sociedade mineira, sua sobrevivência num cenário que privilegia a arte hegemônica e desconsidera outras manifestações artísticas. Pretendo mostrar como o fortalecimento da Companhia de Dança Afro *Bataka* ocorreu a partir da experiência sociocultural implementada e da visão política de resistência, ao valorizar a arte de matriz africana como processo de criação e formação.

Indiscutivelmente, nota-se o crescimento da Dança Afro nas últimas três décadas, a partir da valorização das heranças africanas. Tal valorização destaca-se principalmente no âmbito dos movimentos artísticos brasileiros, interessados na pluralidade cultural do país, no trabalho de artistas negros, na movimentação político/institucional relacionada aos movimentos sociais voltados para as causas e as reivindicações da população afrodescendente.

Reflico sobre a experiência da Companhia de Dança Afro *Bataka* e sua importância enquanto atividade artística centrada no resgate, preservação e divulgação da cultura afrobrasileira. Pressuponho que este trabalho deve proporcionar possibilidades de novas pesquisas que versem sobre os aspectos artísticos e políticos da Dança Afro.

Assim, o objetivo geral desta dissertação é estudar a história da Companhia *Bataka* ao destacar a Dança Afro como resgate e valorização da cultura afrobrasileira, do corpo negro e, portanto, das vivências da população afrodescendente.

Como objetivos específicos, pretendo:

- Resgatar uma parte da história da Dança Afro no Brasil e, especificamente em Belo Horizonte, através de depoimentos, entrevistas e pesquisas bibliográficas, a fim de apresentar uma ressignificação de valores afrobrasileiros na dança.
- Estudar e discutir as estratégias de trabalho (ensaios, criação, a percussão, o figurino) da Companhia *Bataka*, através de depoimentos que abordem as vivências cotidianas dos bailarinos e a sua tradução em termos de expressão artística.
- Entrevistar profissionais da dança que se vinculam ao debate acerca das expressões da corporeidade negra e afrobrasileira, na expectativa de consolidar os modos de pensar as condições da Dança Afro no país.
- Refletir a Dança Afro na sua especificidade de construção de identidades em conexão com as mobilizações sociais dos negros brasileiros.

Convém ressaltar que ao longo desta dissertação, o uso de determinadas

expressões – cultura negra, povo negro, população negra e afrodescendente – incorpora uma variedade de experiências, uma multiplicidade de práticas e saberes; sem pressupor um sentido conceitual unívoco e muito menos uma homogeneidade cultural do negro, seja na África ou no Brasil.

Fundamentação Teórica

Para observar algumas questões teóricas sobre Dança Afro, recorro a autores como: Nadir Nóbrega (1991), Inacyra Falcão (2002), Paulo Melgaço (2007), Maria Zita (1998), Marianna Monteiro (2010) e Nelson Lima (1995). As discussões levantadas por esses autores servem para formar um quadro de referência teórica que direciona a trajetória da Dança Afro no Brasil. A multiplicidade desses olhares sobre a Dança Afro sinaliza um ambiente de inquietudes e mudanças consideráveis na percepção da arte negra e da sociedade contemporânea.

A Dança Negra ou Dança Afro definida pelos autores não é produto unicamente dos negros ou para os negros. O termo é uma denominação tanto artística quanto política. Incita a colocar o aspecto das práticas estéticas para além da população negra. Ela integra as danças dos descendentes históricos de africanos espalhados pelo mundo, situados geograficamente fora da África. Esses autores consideram essa ligação com a África como essencial à identidade étnica dos afrodescendentes.

Outro grupo de autores, Homi Bhabha (1998), David Le Breton (2009), Nilma Lino (2008) e Stuart Hall (2006), contribuiu para a discussão sobre a identidade negra, corporeidade e o *mainstream*, elementos basilares para compreensão do caráter político que acompanha a ação do *Bataka*.

A discussão sobre a Dança Afro tem interessado à pesquisa histórica, que pensa essa dança enquanto manifestação de herança africana conectada aos movimentos sociais de afirmação do negro, como lugar de memórias. A tarefa que está colocada é investigar a Dança Afro em sua dimensão histórica, marcada pelo jogo da exclusão, ascensão e resistência, visando compreendê-la em sua real inserção na história da dança brasileira.

Hoje, nos estudos sobre a Dança Afro, é necessário desfazer os tradicionais conceitos de inferioridade e folclorização, buscando-se uma compreensão da emergência dessa dança como fenômeno de memória, arte e movimento social. A partir da leitura desses autores que se debruçaram sobre a Dança Afro, optei por centrar foco em Belo Horizonte e em um estudo de caso: a experiência da Companhia de Dança Afro *Bataka*.

Diluído ao longo deste estudo de caso, esta ressignificação identitária de bailarinos negros, através da prática da Dança Afro. A identidade negra pode ser vista como construção social, histórica, cultural e plural, para além do movimento dançante(HALL, 2006).

Nadir Nóbrega (1991) pondera que falar sobre Dança Afro requer a compreensão do comportamento da sociedade em que se vive, pois, existem símbolos e signos, os quais valorizam a cultura negra, mas que ganham dimensão de mero folclore quando apropriados pelo discurso oficial, particularmente aquele ligado à propaganda e ao turismo.

Segundo Nóbrega, a Dança Afro em Salvador é objeto de preconceito e desvalorização. Frequentemente, ela é associada ao amadorismo e à falta de rigor técnico e sistemática pedagógica no seu ensino. Em nome do ensino acadêmico, tradicional é desqualificada, como “arte menor”. Essa ideologia, complementa a autora, ignora a especificidade da Dança Afro, pautada na tradição de Capoeiras, do Afoxé e das danças dos Orixás, cujo rigor técnico difere do da dança europeia e, por isso, não é reconhecida. Contribui para essa rejeição o fato de a Dança Afro ser praticada por pessoas de menor poder aquisitivo.

Escolhi essa autora por perceber que a discussão proposta favorece a compreensão da prática implementada pela Companhia *Bataka*, no sentido de valorizar a contribuição trazida pelos bailarinos de suas experiências pessoais. Tanto em Salvador como no contexto do *Bataka*, dinâmicas de trabalho com a Dança Afro contribuem para desfazer tradicionais conceitos de inferioridade e folclorização, buscando-se uma compreensão do conjunto dessa dança como arte e movimento social.

No caso de Inacyra Falcão (2002), o ponto de vista é diferente, pois refere-se a dança africana, de um determinado grupo da Nigéria, mas traz também a discussão acerca da memória ancestral. O resgate da tradição africana proposto, por essa autora, aproxima a Dança Afro do *Bataka* das manifestações da Congada, da Umbanda e do Candomblé. Mostra que essas expressões são afirmações da mesma memória ancestral negra africana. Na interface com a contemporaneidade, são expressões ritualísticas e/ou simbólicas das relações entre passado, presente e futuro.

Paulo Melgaço (2007), ao ponderar sobre a Dança Afro, a partir de 1952, no Rio de Janeiro, afirma que ela se desenvolveu e criou oportunidades para diversos negros se descobrirem como artistas e, principalmente resgatarem sua autoestima. Através dessa dança de matriz africana, novos caminhos foram trilhados, para além do modelo europeu. Nelson Lima (1995), ainda acerca da Dança Afro no Rio de Janeiro, corrobora com Melgaço ao afirmar que, por meio de sua prática, houve um processo de profissionalização dos bailarinos negros de forma a permitir sua inserção no contexto profissional e artístico da Dança.

A escolha desses dois autores que escreveram sobre a Dança Afro e a profissionalização do bailarino negro, no Rio de Janeiro, permitiu perceber um processo semelhante em Belo Horizonte. Uma das maiores qualidades do trabalho da Dança Afro no *Bataka* é o de exercer ações de integração social e valorização profissional de inúmeros bailarinos negros que puderam entrar no cenário artístico mineiro graças à Dança Afro.

Pensando a contribuição da bailarina negra Mercedes Baptista, ponto de origem a partir do qual proliferaram inúmeros grupos de Dança Afro, Paulo Melgaço e Nelson Lima descreveram o processo de construção da identidade afrobrasileira na dança e os caminhos de profissionalização do bailarino negro brasileiro no século XX.

Já nos estudos de Maria Zita (1998), a Dança Afro é percebida como vivência que proporciona, por meio da consciência corporal, a descoberta de origens étnicas e culturais e a autoestima como parte da raiz afrobrasileira.

Essa linguagem artística recupera o valor histórico da cultura negra e da origem ligando-a a um pensamento novo, ressignificador que fortalece a identidade e gera um sentimento de pertencimento no bailarino negro por meio da cultura afrobrasileira.

A autora também corrobora para a compreensão de estratégias de ações e das dinâmicas de trabalho no *Bataka*, pois a partir deste contato com a cultura negra, o jovem começa a descobrir e a assumir a causa do oprimido. Vislumbra novas possibilidades para a arte e sua história de vida torna-se relevante. Isso constitui-se em fonte de afirmação de identidade e de força interior. A prática da Dança Afro revela-se uma atividade fundamental para a elevação cultural do povo negro e das camadas populares.

As ideias desta autora conversam com a proposta do *Bataka* de pensar a Dança Afro como movimento de ressignificação identitária, interconectada à história de vida dos seus praticantes. Assim, os movimentos dessa dança são criados a partir dos conflitos vividos no diariamente: preconceitos sociais, discriminações raciais e de classe.

Marianna Monteiro (2010), ao falar da Dança Afro, afirma que Mercedes Baptista propôs uma leitura peculiar da cultura afrobrasileira e situou a Dança Afro em novas bases. A Dança Afro, de Mercedes Baptista, configurou-se como prática, estilo, repertório de passos e danças, em ruptura com o balé clássico, completamente identificado com novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana.

Ao seguir esta cultura, em confronto com as práticas acadêmicas recém surgidas nas escolas oficiais de bailado⁴, a Dança Afro, como técnica e didática, foi criada por Mercedes

⁴ Era uma decisão que implicava em novos recursos, uma vez que o fechamento de escolas particulares deveria ser compensado com a abertura de escolas oficiais.

Baptista. Ela era uma síntese estruturada daquelas danças populares que desde os inícios do século havia despertado o interesse das elites nacionalistas e modernistas. Danças que já haviam marcado presença nas revistas e musicais populares e que agora se re-elaboravam, na década de 50, em termos de uma afirmação política do negro brasileiro.

Discutir heranças africanas como memória, para se pensar a Dança Afro na contemporaneidade, conectada com a historicidade na Companhia *Bataka*, remete ao que Homi Bhabha (1998) chama de “trabalho fronteiriço da cultura”, pois exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Esse autor cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado, mas o reconfigura um “entre lugar”, como passado/presente longe de qualquer sentimento nostálgico.

Ao adentrar no tema da corporeidade, trago David Le Breton (2009) para ajudar a pensar este corpo negro no *Bataka*. O autor aponta a importância da relação com o outro na formação da corporeidade; constata de forma irrestrita a influência dos pertencimentos culturais e sociais na elaboração da relação com o corpo, mas não desconhece a adaptabilidade que, algumas vezes, permite ao ator (bailarino) integrar-se em outra sociedade. Este autor foi fundamental para a discussão das dinâmicas de trabalho na Companhia, com propostas de integração e conhecimento do corpo fora dos traços eurocêntricos presente na sociedade brasileira.

Neste mesmo contexto da corporeidade, Nilma Lino (2008) diz que o corpo pode ser considerado expressão e suporte simbólico da identidade negra no Brasil. A autora apresenta elementos que ajudam a pensar os traços afrobrasileiros como elementos simbólicos, políticos e identitários, que se fazem presentes nos corpos dos bailarinos do *Bataka*. A autora parte da ideia de que a identidade negra é construída não só a partir do olhar que o negro tem de si, mas também da relação que ele tem com o olhar do outro sobre ele.

Sobre resignificação, Stuart Hall (2006) diz que a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. O argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades (ressignificação). Nas palavras de Hall, a assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Neste sentido, a atuação da Companhia *Bataka*, no cenário da dança mineira, pode ser compreendida como a potencialização desse descentramento das identidades hegemônicas, desses deslocamentos e fragmentações, que acabam por dar lugar até então a outras identidades, menos fragilizadas e excluídas.

Procedimentos Metodológicos

Para este estudo de caso, fiz uma coleta de depoimentos, por meio de entrevistas que buscaram resgatar a trajetória de vida dos bailarinos que atuam e atuaram no *Bataka*, assim como a dinâmica de trabalho desenvolvida pela Companhia. Outras entrevistas visaram levantar informações históricas sobre a Dança Afro de uma maneira geral.

A preparação das entrevistas foi a etapa mais importante da pesquisa e exigiu alguns cuidados: o planejamento das mesmas, marcadas com antecedência, a organização dos roteiros de questões, que para além da experiência no *Bataka*, deveriam também dar conta da experiência emotiva.

Criei um roteiro semi-estruturado das entrevistas para que pudesse ter maior flexibilidade com as perguntas. Tive o cuidado de não elaborar perguntas arbitrárias, ambíguas, deslocadas ou tendenciosas. As perguntas foram feitas levando em conta a sequência do pensamento do entrevistado, visando dar continuidade à conversação. Para obter uma narrativa simples, muitas vezes, não foi interessante fazer uma pergunta direta, mas sim fazer com que o entrevistado relembresse parte de sua trajetória na Companhia *Bataka*, ou algo sobre a Dança Afro. Para tanto, tentei suscitar a memória dos entrevistados/as. No sentido de captar valores, sentimentos, tensões, experiências, vivências e práticas artísticas diversificadas.

As entrevistas foram realizadas em locais sugeridos pelos entrevistados. Algumas aconteceram mais de uma vez com o mesmo entrevistado. Em função disso, muitas foram carregadas de momentos afetivos, alegres e também reminiscências. Ficou a cargo de o entrevistado escolher o local do encontro o que redundou em uma variedade de escolhas para a efetivação das entrevistas: bares, escritórios, escolas, universidades, praças e jardins da cidade, o que propiciou muito mais do que a mera informação e obtenção de dados, pois os momentos de manifestação de afeto e gratidão fizeram-se também presentes.

Na escolha dos entrevistados, priorizei as pessoas que se formaram no *Bataka* mesmo que não estejam mais trabalhando diretamente com a Dança Afro, mas que de alguma forma utilizam o aprendizado da Dança Afro de diferentes maneiras. Escolhi também pessoas que

tiveram envolvimento com o Movimento Negro Unificado (MNU), que contribuíram politicamente para o desenvolvimento da Dança Afro em Minas Gerais.

No total, foram realizadas vinte e cinco entrevistas, sendo nove com bailarinos que atuam ou atuaram na Companhia, quatro com músicos e percussionistas, também atuantes desde a sua criação. Colhi testemunhos de pessoas que atuam ou atuaram no *Bataka* e que hoje desenvolvem atividades profissionais, no cenário artístico nacional e internacional, como multiplicadores do trabalho desta Companhia. Em alguns casos não se ligam mais diretamente à Dança Afro, mas os valores desenvolvidos no *Bataka* de alguma forma, ainda, orientam suas atividades culturais.

Outras cinco entrevistas foram feitas com profissionais de dança da capital mineira e outras cidades brasileiras, escolhidos em função de terem acompanhado a trajetória da Dança Afro em Belo Horizonte e no Brasil. Essas entrevistas permitiram enxergar o quadro geral da Dança Afrobrasileira na capital mineira, num contexto mais amplo.

Quatro entrevistas foram realizadas com profissionais inseridos nos movimentos sociais negros e sindicais na cidade e foram fundamentais para esclarecer aspectos relevantes da conexão entre a Dança Afro e tais movimentos.

Por fim, foram realizadas três entrevistas com profissionais de reconhecido destaque no universo da dança e coreografia nacional. Estas entrevistas foram necessárias para se perceber o lugar da Dança Afro no universo maior da dança nacional.

A sistematização desse material através da transcrição das entrevistas e leitura do mesmo, destacando pontos importantes, permitiu a elaboração da dissertação. Esse conjunto de depoimentos forneceu os principais parâmetros para a reflexão sobre o tema abordado. Na pesquisa cada trajetória de vida constitui uma fonte de informação no desenvolvimento da dissertação. As entrevistas possibilitaram uma grande aproximação dos professores de Dança Afro e bailarinos que atuam e atuaram no *Bataka*, de militantes dos movimentos sociais negros, de profissionais da dança em Belo Horizonte e indiscutivelmente, reconstruíram uma parte da história de vida dos envolvidos. Todos os entrevistados deram autorização para uso de imagem e identificação pessoal.

O que me guiou para análise das entrevistas foram os relatos em que os entrevistados pontuavam a importância da Companhia de Dança Afro *Bataka* em suas vidas. Extraí momentos desses discursos e usei para enfatizar e ilustrar ou para “ressignificar” os capítulos que seguem nessa dissertação.

Além das entrevistas, contei ainda com o material de arquivo pessoal e também da Companhia, desde sua criação, em 1982. Foram recortes de jornais, registros, memórias,

fotos, cartas e releases. Cabe ressaltar que, no papel de diretor e coreógrafo do *Bataka* durante anos, difundindo-a, compreendo essa dissertação como oportunidade de reflexão e desenvolvimento de minha trajetória artística.

Estrutura da Dissertação

Essa dissertação está subdividida da seguinte forma:

O capítulo I – *Breve história da Dança Afro no Brasil* – introduz um conjunto de ideias e valores para traçar um panorama da Dança Afro em consonância com questões políticas e ações reivindicatórias. Apresento um percurso histórico no qual, se delineia a trajetória da bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista e do bailarino e coreógrafo norte-americano Clyde Morgan, pioneiros nessa modalidade de dança no Brasil. A seguir abordo a inserção da Dança Afro no cenário mineiro, a partir do trabalho criativo de Marlene Silva. Pela importância que esta bailarina e coreógrafa adquiriu em minha vida profissional e na da Companhia *Bataka*, a história dela mereceu uma atenção maior. Estes três artistas são essenciais para a compreensão da Dança Afro, no contexto de afirmação no cenário artístico nacional.

O capítulo II – *A Companhia Bataka* – contextualiza o surgimento da Companhia, sua história e sua dinâmica de trabalho. O formato de sua organização, seus integrantes a partir de um levantamento de documentação, registros e memórias, bem como os discursos dos participantes envolvidos. Através de depoimentos e entrevistas, desdobram-se reflexões sobre a atuação dos bailarinos, que se tornaram agentes culturais multiplicadores, mediante as experiências com a Dança Afro propiciadas pelo *Bataka*.

Já o capítulo III – *Corporeidade Negra* – discute a corporeidade de bailarinos, que atuam e atuaram na Companhia de Dança Afro *Bataka* e nos demais grupos de Dança Afro de Belo Horizonte. Reflete também como os bailarinos superam práticas excludentes que, historicamente, os vitima.

Nas considerações finais procuro mostrar como elementos das manifestações afrobrasileiros contribuíram para a formação identitária dos bailarinos do *Bataka*, sejam eles brancos, negros ou mestiços.

Nos anexo apresento matérias de jornais em relação ao *Bataka*, fotos da Companhia, reportagens em relação a Marlene Silva.

A dissertação que se segue visa entender o que é a Dança Afro, a partir do estudo de caso, centrado na Companhia de Danças Afro *Bataka*.



CAPÍTULO I - BREVE HISTÓRIA DA DANÇA AFRO

*O artista desencadeia o choque
entre passado e presente.
Não é um dom. É uma tarefa.*
Pina Bausch.

Este capítulo aborda um fragmento da história da Dança Afro no Brasil e alguns de seus protagonistas como Mercedes Baptista, Clyde Morgan e Marlene Silva. Estes três coreógrafos foram priorizados pela relevância da conexão artística de seus trabalhos com os movimentos sociais negros. Entendo por movimentos sociais negros, as lutas e as reivindicações da população afrodescendente para redefinir projetos nacionais que viabilizem a inserção do negro na sociedade nacional. Além de propiciar meios para o exercício da cidadania desta população, com suas lutas pelo respeito às manifestações artísticas, culturais, religiosas e políticas, mais especificamente pelo acesso ao mercado de trabalho, sem discriminações.

Apresento, aqui, um percurso histórico, no qual se delineia a trajetória da bailarina e coreógrafa brasileira Mercedes Baptista, conectada ao Teatro Experimental do Negro (TEN), na capital fluminense, no Estado do Rio de Janeiro. Abordo, a seguir, o trabalho do bailarino e coreógrafo norte-americano Clyde Morgan e sua trajetória na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e com a cultura afro-popular de Salvador. Por último, trato da inserção da Dança Afro no cenário mineiro, a partir do trabalho de Marlene Silva e sua parceria com o Movimento Negro Unificado (MNU), com as escolas de Samba e o com o movimento *Black Soul*⁵ em Belo Horizonte. Esses três artistas são fundamentais para se estudar o desenvolvimento da Dança Afro, uma vez que representam um leque expressivo de competências no âmbito desta dança. Ilustro a compreensão proposta com extratos das entrevistas concedidas para esse trabalho.

Nesse capítulo, busco apontar como a Dança Afro, que tomou conta dos blocos afro, em Salvador, a partir dos anos 70, e de alguns espaços artísticos, em Belo Horizonte e Rio de Janeiro, se consolidou.

1.1 Dança Afro: um panorama

Utilizo a expressão Dança Afro para me referir ao fenômeno de releitura para palco e espetáculo, de práticas populares de dança marcadas pela herança africana, tais como o Candomblé, a Umbanda, o Maracatu, a Capoeira e etc. Em meados do século XX, a partir dessas tradições afrobrasileiras, surgiram iniciativas artísticas que visavam a criação de uma arte direcionada a espetacularidade, sobretudo no palco. Tratava-se de uma releitura das manifestações populares de herança africana, reaproveitadas com um legado cultural.

⁵ Movimento que surgiu na década de sessenta com os negros norte-americanos e na mesma época chegou ao Brasil. O *Black Soul* passa a ser a música e a dança de protesto dos *movimentos* em favor dos direitos dos negros se expressarem. A imprensa batizou este *movimento* de orgulho negro.

O recorte, portanto, é a interligação da Dança Afro no debate de valorização da herança africana na sociedade nacional, conectada aos movimentos sociais negros. As atividades culturais no âmbito de tais movimentos tiveram um papel importante no processo de organização do negro brasileiro em diversos âmbitos e não devem ser negligenciadas. Arte, teatro, literatura, dança, música e cinema foram expressões artísticas e sociais que contribuíram significativamente para a reconstrução da identidade, tornando-se ponto de partida para a atuação política e cultural.

Essas iniciativas artísticas surgiram vinculadas ao movimento social pela afirmação étnico-racial, no âmbito de um vigoroso movimento de afirmação da cultura negra, que se dava no contexto de lutas emancipatórias que estimulavam a participação política e artística do negro. Por meio dessa releitura das expressões de tradições afrobrasileiras no interior dos movimentos sociais negros, artistas, pesquisadores e militantes contribuíram para o desenvolvimento de uma arte negra que pudesse se contrapor à cultura eurocêntrica hegemônica. Com isso, buscaram marcas de identidade, ao levantar e desenvolver estratégias de valorização e afirmação das matrizes africanas.

Envolvendo dança, teatro, artes plásticas e música, configurava-se uma proposta contemporânea, de caráter múltiplo, para a cultura afrobrasileira. Surgia, assim, em meio a esse amplo movimento cultural, uma dança em que se somavam diferentes possibilidades criativas, simultaneamente artísticas, políticas e sociais. No interior destes movimentos, a Dança Afro efetivava-se.

A respeito da Dança Afro que emerge conectada aos movimentos sociais negros, Maria Zita (1998) observa que essa dança é capaz de proporcionar uma forte reorganização interna da pessoa, a ponto de fortalecer a resistência às intolerâncias sociais. Nesse sentido, a Dança Afro vai além do mero movimento corporal e da espetacularização.

Compreendo que os movimentos sociais negros ressaltaram a importância de atrelarem as reivindicações sociais da população negra, a valorização das suas manifestações artísticas, principalmente a Dança Afro e a música, por considerar a militância, por meio da arte, eficiente no sentido de interligar o âmbito pessoal ao político. Como disse Sônia Santos⁶, “a arte é capaz de sensibilizar, amolecer os corações e transformar”. A sensibilidade promovida pelo estado da arte é vista como fator fundamental de agenciamento e negociação de ideias, ideais e valores. Em outras palavras, a arte pode diminuir o preconceito e a discriminação contra a população negra, por meio de uma valoração humana que se afirma a partir das

⁶ Sônia Santos é ex-bailarina da Companhia *Bataka*, hoje atriz e militante do Movimento Negro Unificado – MNU.

condições afrodescendentes.

Paulo Melgaço (2007) propõe que se compreenda a releitura para o palco das tradições populares afrobrasileiras, no contexto de um amplo e inédito fenômeno de valorização da cultura afro no desenvolvimento da arte moderna brasileira. Partindo da própria diversidade das expressões populares de matrizes africanas, essas releituras adquiriram matizes diferenciadas e singulares, cujas especificidades devem ser observadas para que sejam identificadas as diferentes formas de ensinar e coreografar a Dança Afro.

Os movimentos sociais negros contribuíram para que a Dança Afro, no Brasil, se consolidasse e pudesse contrapor-se a cultura já existente e celebrada pela sociedade. Ao ponderar acerca da interligação dos movimentos sociais pela emancipação do negro com o movimento artístico, Paulo Melgaço (2007) afirma:

O Movimento Negro nasceu no Rio de Janeiro, no período da Segunda Guerra Mundial, começando a se firmar a partir de 1945, quando diversos grupos se reuniam para discutir e buscar caminhos para a valorização e reconhecimento da identidade cultural e social do negro brasileiro. Existiam na cidade diversos pontos de encontro dos grupos de negros. No Vermelhinho reunia-se um grupo de negros liderados pelo poeta pernambucano Solano Trindade [...]. Na mesma rua, mais precisamente na ABI (Associação Brasileira de Imprensa), o maestro Abigail Moura fundou a Orquestra Afrobrasileira, que compunha e interpretava música afro, uma inovação neste campo (MELGAÇO, 2007, p. 24).

O autor registra iniciativas relevantes, em consonância com os movimentos sociais, para firmar uma expressão da cultura negra. Mais que isso, indica que os movimentos sociais negros tiveram um papel significativo na produção cultural brasileira, no que concerne à imagem do negro no espaço artístico, cultural e político. Nesses movimentos, o âmbito artístico por meio da criação de símbolos, configurava claramente um embricamento entre arte e política.

Neste sentido, destaco um movimento social negro específico, o Teatro Experimental do Negro (TEN), que para a cultura afro e para a população afrodescendente, teve um valor significativo, principalmente na consolidação da arte negra, como patrimônio cultural brasileiro. Esse teatro instituiu, em um só tempo, experiências cênicas, políticas e culturais. O Teatro Experimental do Negro preocupava-se em abrir espaço para o negro na cena teatral, de onde estivera excluído até então.

Fundado por Abdias do Nascimento, o TEN tinha como objetivo principal a produção de arte e cultura como instrumento de combate ao racismo. Nas palavras de Abdias do Nascimento (1980):

O que é o TEN? Em termos dos seus propósitos, ele constitui uma organização complexa. Foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos, os quais existem oprimidos ou/e relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, em que a ênfase está nos elementos de origem branco-europeia. Nosso Teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes (NASCIMENTO, 1980, p. 68-70).

O TEN buscava, portanto, resgatar a cultura africana através da arte e, com isto, discutir a questão do negro na sociedade brasileira e reivindicar o reconhecimento de uma identidade negra. Identidade negra tem, aqui, o sentido de reconhecimento afirmativo de pertencimento a um grupo social de referência. A insatisfação do negro brasileiro com sua condição encontrava, assim, nas artes o potencial de luta.

Com uma variedade de estilos artísticos, contra sua exclusão na sociedade a experiência do TEN foi um marco para as artes negras e conseguiu propiciar e criar condições para o estabelecimento de novos parâmetros críticos, criativos para artistas interessados em aproveitar a contribuição da cultura negra. Desta forma, o TEN contribuiu para o redimensionamento do papel da arte negra, no contexto da expansão, de um fazer cultural nacional diferenciado.

Desde sua fundação, o TEN apresentava-se como projeto com intenções muito abrangentes, as quais não se restringiam apenas à área da representação teatral. Propunha-se a ser um amplo movimento de arte, cultura e também de educação. Destaco aqui o projeto de alfabetização que marcou a experiência desse movimento. O movimento cultural e educacional embricavam-se no processo de conscientização do negro.

As aulas de alfabetização partiam de leitura de peças teatrais e eram complementadas por palestras temáticas que incluíam: história do teatro, decoração, cenografia, literatura dramática e arte negra. No projeto pedagógico do Teatro Experimental do Negro, a importância das artes chegava a caracterizá-lo como grande escola de artes cênicas para artistas negros no Rio de Janeiro.

Com este leque variado de atividades, o TEN atraiu muitos proletários, domésticas e operários negros que acreditavam na proposta de combate ao preconceito através da dramaturgia, da educação e na possibilidade de ter seus direitos reconhecidos socialmente. Muitas mulheres que trabalhavam como domésticas, em casas de família, inscreveram-se nas aulas de teatro e de alfabetização e demonstraram o protagonismo feminino nessa organização

ao criarem uma associação das empregadas domésticas e tornarem públicas suas reivindicações. Essas mulheres negras encontraram nesse movimento respaldo político para suas lutas e mobilizações sociais.

Entrelaçada à experiência pedagógica, a arte no TEN articulou um amplo espectro de performances negras, na música, no canto e na dança. Isto fez do TEN um movimento singular, que conseguiu impor-se no mundo das artes e da política como experiência pioneira de reconstrução dos valores de matriz africana.

Esta experiência do Teatro Experimental do Negro abriu terreno para a aparição de artistas como Haroldo Costa⁷, Ruth de Souza⁸, Léa Garcia⁹, entre outros, que também ganhariam destaque em vários campos da atividade artística no Rio de Janeiro. O teatro, que era a bandeira principal de luta nesse movimento, apareceu como performance fundada sobre valores da cultura afrobrasileira e emergiu da reflexão crítica e da realidade do artista negro no Brasil.

A estreia da peça *O Imperador Jones*, de *Eugene O'Neill*, no dia 08 de maio de 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi um acontecimento de extrema relevância, trazendo o ator negro para um espaço cultural hegemônico, do qual estivera excluído até então.

O autor da peça, *Eugene O'Neill*, também colaborou com o movimento liberando o TEN de direitos autorais. Inaugurava-se, assim, uma importante parceria do TEN com o ilustre dramaturgo, o que favoreceu a credibilidade do TEN junto à sociedade brasileira.

O TEN pretendia abrir espaço para o negro, no teatro moderno, que até então estivera relegado a papéis secundários e estereotipados, de malandros, empregados serviçais, ou a meros tipos populares. Os grandes personagens do teatro ocidental eram “inacessíveis” aos negros.

É importante até então mencionar que as peças encenadas pelo TEN tratavam, com ênfase, da temática racial e do resgate de uma ancestralidade africana e, nesse contexto,

⁷ Haroldo Costa nasceu no Rio de Janeiro, capital, em 1930. Na década de 50, entrou no Teatro Experimental do Negro. Atuou na peça "O Filho Pródigo", de Lúcio Cardoso. Por cinco anos viajou pelo mundo com a Companhia de Dança Brasileira. Ele foi um dos fundadores, diretor artístico e bailarino dessa companhia. Em 1962, já no Brasil, protagonizou no teatro: "Orfeu do Carnaval". Fez também o "O Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna. Em 1958, aos 18 anos, roteirizou e dirigiu o filme: "Pista na Grama". Fez ainda os filmes: "Cléo e Daniel", "Deu no New York Times" e "Rua Alguém 555".

⁸ Ruth de Souza começou a carreira em 1945, no Teatro Experimental do Negro. Ela abriu caminho para o artista negro no Brasil, tendo sido a primeira atriz negra a subir ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Trabalha ativamente no cinema, no teatro e na televisão.

⁹ Léa Garcia atuou no Teatro Experimental do Negro nos anos 50, em seguida participou da novela "Escrava Isaura" na Rede Globo de Televisão.

permitia aos atores extravasarem seus dramas e reforçarem sua identidade e pertencimento ao grupo social de referência.



FIGURA 3 – Sortilégio, 1957 Acervo Iadart/Centro Cultural São Paulo.
Fonte: Registro fotográfico de autoria desconhecida – Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

No TEN as encenações não se separavam do cotidiano da população negra e, para isso, mobilizavam uma teatralidade conectada à religiosidade, a capoeira e a dança popular, às manifestações da herança africana, de uma maneira geral. Firmou-se, assim, no interior desse movimento, a Dança Afro, que logo se espalharia pelo Rio de Janeiro. Dessa forma, as danças afrobrasileiras passaram a ter um significado especial, tanto nas montagens das peças, quanto na preparação de atores/atrizes. A Dança Afro surgia como uma proposta recorrente que tematizava a imagem do negro em cena.

Criar um movimento artístico que tinha como foco a cultura negra não foi tarefa fácil para os idealizadores do Teatro Experimental do Negro, pois o mito da democracia racial¹⁰ brasileira estava disseminado na sociedade nacional, o que fazia com que “não se enxergasse” a exclusão da população negra do fazer artístico brasileiro. A marginalização e a inferiorização das manifestações populares de matrizes africanas revelavam-se, até mesmo, na rejeição à própria denominação do movimento. O termo TEN causou repulsa na época. Sobre isso Elisa Larkin Nascimento (2003) ressalta:

¹⁰ Democracia Racial é um termo usado por alguns para descrever as relações raciais no Brasil. O termo denota a crença de que o Brasil escapou do racismo e da discriminação racial.

A afirmação explícita da identidade étnico-racial do grupo soava como desafio à cômoda posição de uma elite brasileira, que pretendia ignorar a existência, não apenas do problema, como da própria pessoa do negro. A própria proposta e denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário. A menção pública do vocábulo negro provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do Teatro Experimental do Negro, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da democracia racial (NASCIMENTO, 2003, p. 72).

Como ressaltou a autora, a ideologia da democracia racial, enraizada no imaginário da sociedade brasileira dos anos 40 e 50, era um dos desafios a ser vencido para o desenvolvimento das propostas pedagógicas do TEN. Tinha-se, então, como verdade que o negro estava incorporado à cultura nacional, o que não acontecia, e o trabalho do Teatro Experimental do Negro necessitava prosseguir para que fosse assegurado a ele um espaço de desenvolvimento cultural.

Outras manifestações artísticas negras relevantes ocorriam interligadas às ações do Teatro Experimental do Negro e configuravam uma multiplicidade de experiências de afirmação da cultura afrobrasileira. Eram experiências voltadas para o desenvolvimento, em diferentes níveis, da comunidade negra. Buscou-se a relação entre herança africana e modernidade em seus múltiplos desenhos, sons, gestos, falas, cantos, danças, na pluralidade das linguagens artísticas.

Dentre essas inúmeras manifestações de arte negra destaco a figura de Solano Trindade¹¹, cuja poesia inspirava-se nas manifestações de matriz africana e enaltecia a riqueza e beleza da arte negra. Reafirmava a necessidade de pesquisar as manifestações populares de matriz africana, como o Candomblé, a Umbanda, as Macumbas e devolvê-las em forma de arte à população negra e também aos brancos brasileiros, para que assim conhecessem a contribuição africana na sociedade brasileira.

Haroldo Costa, por sua vez, envolvido também com o Teatro Experimental do Negro, em 1949, decidiu criar um grupo de dança *A Brasilianna*. Para a formação desse grupo, Costa recrutou integrantes de escolas de Samba, terreiros de macumba e cabarés, além de moradores dos morros do Rio de Janeiro. Haroldo dizia que o grupo “*A Brasilianna*” sinalizava uma representação de identidade negra nacional, assim como o TEN.

¹¹ Solano Trindade nasceu em Recife, no ano de 1908 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1974. Foi poeta, folclorista, pintor, teatrólogo e cineasta. No ano de 1934, idealizou o I Congresso Afrobrasileiro em Recife - Pernambuco e participou, em 1936, do II Congresso Afrobrasileiro em Salvador - Bahia.

Iniciou-se, portanto, a inserção de outros jovens dos morros, dos bairros populares, frequentadores dos terreiros de Candomblé, da Capoeira e da Umbanda. Posteriormente, muitos desses participantes tornaram-se diretores de teatro, de dança e, assim, ampliaram a experiência de Abdias do Nascimento, de Solano Trindade e de Haroldo Costa. O surgimento de outros movimentos artísticos, tendo a herança africana como mote, tanto no Rio de Janeiro, como em outros estados do Brasil, mobilizou inúmeras pessoas da sociedade que, a partir de então, perceberam a necessidade de unirem-se e fortalecerem a causa de expansão do negro e da cultura afro na sociedade brasileira.

O TEN em sua breve duração (de 1944 a 1961) propiciou o surgimento de novos artistas como Ruth de Souza, Lea Garcia, grupos de arte negra, como *A Brasilianna*. E, principalmente, o Balé Folclórico Mercedes Baptista, responsável pela consolidação da Dança Afro de Palco.

Este movimento social e artístico semeou uma discussão no país que permanece em aberto: a questão da cultura afro na cena artística nacional e nos palcos de um país mestiço, de maioria negra. O reflexo da experiência do TEN, assim como de outras organizações negras, que tinham as artes de matrizes africanas como bandeira de luta central, no início do século XX, garante a pertinência da troca de olhares entre o presente e o passado, reflexão fundamental para discutir a Dança Afro na contemporaneidade.

1.2 Mercedes Baptista



FIGURA 4 – Bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista
Fonte: Arquivo *Bataka*

Nesse ambiente de efervescência da cultura negra no Rio de Janeiro com o TEN, uma bailarina do Teatro Municipal, Mercedes Baptista, destacou-se. Faria as primeiras releituras

coreográficas das danças afrobrasileiras para o palco. O contato de Mercedes Baptista com o Teatro Experimental Negro aconteceu através de sua participação, em 1948, no concurso “Rainha das Mulatas”, promovido pelo TEN, do qual foi vencedora. Esse acontecimento marcou o início de suas relações de amizade e parceria com Abdias do Nascimento e com o Teatro Experimental Negro. Logo, passou a atuar como bailarina, coreógrafa e colaboradora, e pode mostrar sua experiência como artista.

Abdias Nascimento percebia que, no Corpo de Baile do Teatro Municipal, aquela bailarina negra teria poucas chances de mostrar sua arte. Entretanto, no TEN, teria mais oportunidades para explorar o seu potencial artístico. Nesta Companhia, a bailarina pode conviver com Haroldo Costa, Solano Trindade, Ruth de Souza e logo começou a coreografar unindo-se ao grupo, em busca de uma identidade afrobrasileira. E, sem abandonar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ela se integrou à militância criativa e política do TEN.

Mercedes nasceu na cidade de Campos, no Estado do Rio de Janeiro. Em 1945, ao ir para a capital fluminense, soube do curso de dança dirigido por Eros Volúcia¹², no Serviço Nacional do Teatro. Nesse ano, Mercedes Baptista passou a receber as primeiras lições de balé clássico e dança folclórica.

A proposta do curso de dança ministrado por Eros Volúcia no quadro das atividades do recém criado Serviço Nacional do Teatro era a elaboração de uma dança brasileira erudita, a partir das tradições populares. Convidada pelo ministro Capanema a coordenar essa atividade, no contexto da política nacionalista getulista, Eros, num certo sentido, configurava uma primeira iniciativa com a proposta da invenção de uma dança moderna brasileira (MONTEIRO, 2010). Embora ainda utilizando uma pedagogia do balé clássico, buscava uma forma de quebrar com essa tradição ao incorporar elementos simbolista e populares em suas danças.

Apesar disso, Mercedes relata ter sofrido discriminação racial por parte de Eros Volúcia: o espetáculo apresentado por ela, embora ovacionado pelo público na estreia, foi posteriormente preterido por Eros, quando convidado a ser reapresentado em Niterói. Então, surgiu a necessidade de buscar novos espaços para a sua formação profissional.

¹² Sobre a bailarina Eros Volúcia, ver PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

¹³ Primeiro bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Assumiu a direção da escola e realizou diversas temporadas para corpo de baile do Teatro Municipal. Estudou balé e arte na Estônia chegou ao Rio de Janeiro, em 1928 (MELGAÇO, 2007).

O relato de Mercedes Baptista sobre a discriminação sofrida na Escola de Eros Volússia indica que, embora o interesse pela cultura de origem africana fosse crescente nos ambientes artísticos mais hegemônicos da época, um lugar dito “real” para a atuação do bailarino negro não se efetivara. Símbolos europeus eram considerados atributos de supremacia e o tom de pele, a cor negra, continuava simbolicamente inferiorizada.

Mercedes, então, procurou o professor de dança e bailarino Yuco Lindeberg¹³ e pediu para participar das suas aulas. Yuco permitiu que participasse das aulas na Escola de Dança do Teatro Municipal. A dedicação e o empenho de Mercedes fizeram com que o professor Yuco a incentivasse a prestar concurso para o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. E com a experiência que trazia dessas aulas, decidiu participar do concurso aberto ao público para o ingresso.

Aprovada, começou a enfrentar a discriminação e o preconceito no cenário artístico, em razão da cor de sua pele. No Teatro Municipal, a bailarina negra tinha poucas chances de mostrar sua dança. A discriminação naquele mundo artístico, cujo projeto de arte erudita partia de ideais europeus, impedia sua participação significativa nas montagens de espetáculos quando não a afastava totalmente dos palcos. Mesmo a exaltação de ideais nacionalistas, que também contaminava algumas produções do Teatro Municipal, não contemplava devidamente a presença do negro na formação brasileira. Nas encenações havia espaço para o corpo negro.

Nesta perspectiva, através de exaltação da miscigenação a invenção de um padrão artístico brasileiro implicava na recusa das diferenças étnicas e culturais. Explicitava-se a dificuldade do nacionalismo conviver com o reconhecimento da pluralidade étnica brasileira. Na realidade, as instituições culturais e artísticas oficiais tinham enorme dificuldade de reconhecer a existência de minorias étnicas e raciais, e criavam, assim, uma “fantasia democrática. O fato de permitirem que aquela garota negra participasse do concorrido concurso do Teatro Municipal não significava sua presença efetiva das montagens artísticas. Na realidade, o diferente ali dificilmente seria reconhecido e teria seu espaço garantido.

O encontro de Mercedes com Abdias foi, portanto, crucial tanto para o TEN, como para a bailarina, porque mudou o rumo da história da arte negra brasileira. Para Mercedes, as portas começaram a se abrir para que pudesse lutar contra o preconceito e mostrar sua capacidade e seu valor. Dessa forma, participou ativamente dos eventos do TEN, consolidou seu intento e tornou-se membro do Conselho de Mulheres Negras, fundado em 1950.

Diante destes fatos, percebe-se que, para Mercedes exercer sua carreira como bailarina

em um espaço como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro teria sido necessário um redimensionamento de papéis, uma desmontagem dos estereótipos e dos estigmas, historicamente colocados em relação ao negro. Esse foi o desafio enfrentado por ela quando passou a atuar, politicamente, no TEN.

Nesta perspectiva, o trabalho do TEN, um movimento social negro centrado na produção artística, foi fundamental para essa bailarina mostrar sua performance artística e fazer de sua arte um emblema na divulgação da Dança Negra. O TEN foi um espaço de visibilidade artística para Mercedes, tanto com a Dança Afro, como na experiência que trazia do balé clássico. Participou de espetáculos como: *Os Negros* (1947), de Lima Barreto; *Aruanda* (1948), de Joaquim Ribeiro; e *A Rapsódia Negra* (1952), de Abdias do Nascimento. Mercedes Baptista desenvolveu as primeiras experiências com uma Dança Afro para o palco. Os trabalhos desta coreógrafa como artista e seu profissionalismo despertaram curiosidade e admiração de intelectuais, coreógrafos e do próprio Abdias, que vislumbrava maiores oportunidades para ela.

Em 1950, o Teatro Experimental do Negro organizou o I Congresso do Negro Brasileiro com o objetivo de ampliar as discussões e estudo das questões referentes ao negro. O evento com um caráter ao mesmo tempo acadêmico e popular contou com inúmeros participantes, tanto estrangeiros quanto brasileiros. Destaco aqui a participação da bailarina norte-americana Katherine Dunham¹⁴, que na ocasião apresentava-se no Brasil com sua companhia, composta exclusivamente por bailarinos negros. Aproveitando a vinda de Katherine ao país, o TEN promoveu diversos eventos com o objetivo de iniciar um intercâmbio entre as culturas negras americanas e brasileiras.

¹⁴ Antropóloga, formada pela Universidade de Chicago, realizou pesquisa etnográfica em países do Haiti, Martinica, Jamaica e Tobago. A partir de sua experiência em campo e da formação em dança, criou a técnica Dunham, desenvolvida em sua escola e divulgada por sua companhia internacionalmente.



FIGURA 5 – Bailarina e coreógrafa Katherine Dunham in Balé Nègre, 1946
Fonte: Arquivo *Bataka*

Uma de suas atividades, no país, foi ministrar uma aula a bailarinos do Rio de Janeiro, da qual Mercedes Baptista participou. Após a aula, Katherine ofereceu uma bolsa a Mercedes para que fosse estudar no *Dunham School of Dance*¹⁵, nos Estados Unidos. Abdias Nascimento estava presente no dia da aula e, certamente, influenciou nesta decisão.

Sobre a experiência de Mercedes nos Estados Unidos, relata Paulo Melgaço:

Mercedes Baptista desembarcou em Nova Iorque em meados de 1950. Ao chegar na Dunham Scholl of Dance, pôde compreender como as raízes sociais e culturais da dança negra podem estar à serviço da coreografia, e sobretudo da luta pela igualdade racial. Com isso, compreendeu que estava trabalhando no mais importante Centro de Pesquisas Norte-Americano para o desenvolvimento da dança Negra (MELGAÇO, 2007, p. 34).

Nos EUA, Mercedes percebeu que a *Dunham Schooll* era um centro de informação e referência da cultura negra norte-americana e que poderia ali adquirir experiências que alimentariam seus projetos no Brasil com a população negra. No período que passou nos Estados Unidos, Mercedes, além de aprender as danças do Haiti, assistia aos ensaios da companhia americana de Katherine. Em 1951, decidiu retornar ao Brasil e reassumir seu cargo de bailarina no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ainda segundo Melgaço (2007):

¹⁵ Escola de dança criada por Katherine Dunham nos Estados Unidos, nos anos 40. Tinha como proposta a formação de bailarinos negros.

Depois de um ano e meio em Nova Iorque, Mercedes retornou ao Brasil. E, no final de novembro, estava dançando no palco do Teatro Municipal do Rio, participando da “Temporada Nacional De Arte/51”. Porém, aos poucos, ela foi percebendo que, em relação a sua cor negra, nada havia mudado naquela companhia. Eram as mesmas pessoas, as mesmas dificuldades, por ser a única bailarina negra (MELGAÇO, 2007, p. 34).

Frente à discriminação, sua resposta foi a busca por um estilo próprio inspirado na bagagem cultural e artística trazida da experiência nos Estados Unidos. Sua proposta de trabalho baseou-se, então, na fusão entre as técnicas de dança clássica, moderna e a técnica *Dunham*, com um material de pesquisa que diferia daquele trabalhado por *Dunham*: no lugar das danças afro-caribenhas, Mercedes buscou a tradição afrobrasileira.

No percurso para se estabelecer uma nova técnica de dança, bem como uma nova pedagogia, a referência às danças rituais do Candomblé foi primordial, porque, além de valorizar esta prática religiosa, contribuiu sobremaneira para a releitura artística, das mesmas a partir de então. Segundo depoimento de Mercedes, ela não tinha envolvimento religioso com o Candomblé, apenas frequentava a casa do pai de santo carioca, Joãozinho da Goméia. Participava como observadora e interessada em conhecer os movimentos das danças dos Orixás¹⁶.

Mercedes descobriu novos caminhos para a dança a partir da cultura negra brasileira. Agregou vários artistas, com experiência em danças populares, buscou desenvolver sua proposta particular de dança, a partir da cultura afrobrasileira, ainda que inspirada na experiência artística dos negros americanos. Conseguiu uma sala pequena, improvisada, no anexo do edifício do Teatro Municipal, onde ministrava mais aulas de dança para um grupo de afrodescendentes de origem humilde, para os quais abria perspectivas profissionais, culturais e artísticas.

Depois de um período nessa sala emprestada no anexo do Teatro Municipal, o primeiro local a abrigar a escola de Mercedes Baptista foi a Gafieira Estudantina, onde, apesar das instalações precárias, ela ensinava a Dança Afro – um embrião em formação da Dança Afro no Brasil.

Sob o termo Dança Afro, se redefinia e se configurava uma prática, estilo, repertório de passos e movimentos corporais em ruptura com o balé clássico, identificado com novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição afrobrasileira. Em 1953, Mercedes criou o primeiro Balé afro do Brasil, denominado Balé Folclórico Mercedes

¹⁶ Depoimento de Mercedes Baptista no documentário Balé de Pé no Chão, A Dança Afro de Mercedes Baptista, realizado e dirigido por Lilian Sole Santiago e Marianna Monteiro.

Baptista, uma companhia formada exclusivamente por artistas negros e mestiços, com o objetivo de propor novos rumos para a dança negra. Apesar do nome Balé Folclórico¹⁷ em sua companhia Mercedes desenvolvia uma pesquisa que seria dos moldes de simples repertório e folclorização das manifestações populares de herança africana.

O material pesquisado e transposto para o palco pela companhia de Mercedes contrapunha-se às práticas acadêmicas das escolas de bailado e configurava-se como grande novidade. Segundo Marianna Monteiro (2010):

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 original. Eros Volúcia havia dado os primeiros passos nessa direção, mas foi somente com Mercedes Baptista que a dança moderna brasileira tomou pela primeira vez uma forma completa: uniu um repertório específico a uma técnica e a um método de ensino (MONTEIRO, 2010, p. 12).

Ao se voltar para as matrizes corporais das manifestações brasileiras, como o Samba e os rituais religiosos afrobrasileiros, ela realizava a fusão entre as danças realizadas pelas pessoas nas ruas, nos terreiros de Candomblé e Umbanda, com a dança moderna presente nos teatros frequentados pelas elites. Mercedes possuía o ineditismo de ter valorizado a vertente mais diretamente africana da cultura brasileira e, sobretudo ter sido responsável pela criação de uma técnica de dança. Criou uma nova didática, precisa e estruturada, passível de ser transmitida como formação à produção do conhecimento.

Como técnica e didática foi inventada por Mercedes Baptista uma Dança Afro que codificou a dança ritual do Candomblé numa complexa operação, que não poderia viabilizar-se sem a assimilação da proposta modernista que nesse ponto, nada devia à experiência da dança moderna americana.

Mercedes codificou a dança ritual do Candomblé, efetivou uma complexa operação, que não poderia viabilizar-se sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto, nada deixou a dever a experiência da dança moderna americana. Mercedes Baptista diz:

Fui buscar novos caminhos, uma vez que a dança clássica não me oferecia um futuro de realizações. Com o incentivo de amigos, como Abdias do Nascimento, Fernando Pamplona, José Medeiros (1921-1990), entre outros, comecei a colocar em prática o que havia aprendido com *Dunham*, nos

¹⁷ Entende-se por folclore o conjunto de crenças, lendas, festas, superstições, artes e costumes de um povo. Tal conjunto normalmente é passado de geração a geração por meio dos ensinamentos e da participação real dos festejos e dos costumes. De origem inglesa, o folclore é uma palavra originada pela junção das palavras folk, que significa povo; e lore, que significa sabedoria popular. Formou-se então a palavra folclore que quer dizer sabedoria do povo.

EUA. O grande problema era que Katherine trabalhava com danças típicas do Haiti, que não funcionariam aqui no Brasil e eu não conhecia nada das danças brasileiras. Então, foi necessário iniciar diversas pesquisas, frequentar terreiros de Candomblé para conhecer a religiosidade e o misticismo do negro Brasileiro. No Teatro Municipal meus professores não trabalhavam com essa linguagem. Fui atrás do Joãozinho da Golméia, foi com ele que passei a conhecer os rituais afrobrasileiros (MELGAÇO, 2007, p. 32).

Diante da trajetória de Mercedes Baptista, Maria Zita (1998) compreende a Dança Afro como expressividade do movimento humano e que, interligada à compreensão crítica da história e da cultura do indivíduo excluído, consolida-se como transformadora. A história de Mercedes Baptista foi relevante para que se consolidasse a Dança Afro, capaz de legitimar um território criativo para a cultura negra no Brasil. Abdias do Nascimento ponderou a esse respeito:

Como todos os fenômenos da cultura negra – aliás, como toda produção artística humana – a nova Dança Afrobrasileira se desenvolveu no âmbito da vida social de sua coletividade. Para Mercedes Baptista, uma mulher negra que ousou almejar e galgar espaços novos numa sociedade discriminatória, esse fato significou a necessidade constante de superar obstáculos. Mas além de ousada ela nunca negou a existência de barreiras na tentativa de legitimar-se junto à elite, ganhando sua aceitação e seu louvor. A trajetória de Mercedes se confunde com a luta dos negros brasileiros contra a discriminação¹⁸

Segundo este autor, a criação de uma arte que valorize a herança africana na sociedade nacional – enquanto um anseio histórico da comunidade negra – transformou-se num projeto de política artístico/cultural eficaz, além da necessidade de romper com a invisibilidade do artista negro. Mercedes e outros artistas são considerados pioneiros desta emancipação dos movimentos sociais negros, através da arte.

Embora a Dança Afro esteja consolidada no universo da dança brasileira, bailarinos e coreógrafos desta dança continuam a encontrar obstáculos, na busca por novos caminhos. Porém, não se pode negar que, hoje, a Dança Afro transformou-se em movimento artístico reconhecido, capaz de envolver diferentes profissionais da arte, numa rede de acontecimentos, na qual as práticas artísticas se interconectam. Voltada não apenas para um grupo étnico-racial, artistas profissionais buscam na cultura afro referência artística e, assim, o diálogo se estabelece.

O trabalho com as danças dos Orixás e a movimentação deles como inspiração para

¹⁸ Palestra proferida no Fórum Nacional de Performance Negra, realizada em junho de 2007 no Teatro Vila Velha em Salvador - BA.

coreografias contemporâneas são exemplos, assim como outros elementos que têm permitido o diálogo e a troca entre Dança Afro e outras linguagens artísticas. Um exemplo disso é a importância de Mercedes na história do carnaval do Rio de Janeiro, junto com os carnavalescos Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, ela introduziu, em 1963, com o enredo “Chica da Silva”, uma ala coreografada: a clássica cena de um minueto dançado com a Candelária ao fundo.



FIGURA 6 - Grupo Folclórico Mercedes Baptista no desfile da Escola de Samba Salgueiro em 1963 – Fonte: Arquivo *Bataka*

Naquele ano, a vermelha-e-branca da Tijuca desafiou os cânones da época ao trazer a coreografia de Mercedes para o palco do carnaval. Mercedes Baptista é, portanto, protagonista de uma concepção artística inovadora, também, para as Escolas de Samba.

1.3 Clyde Morgan

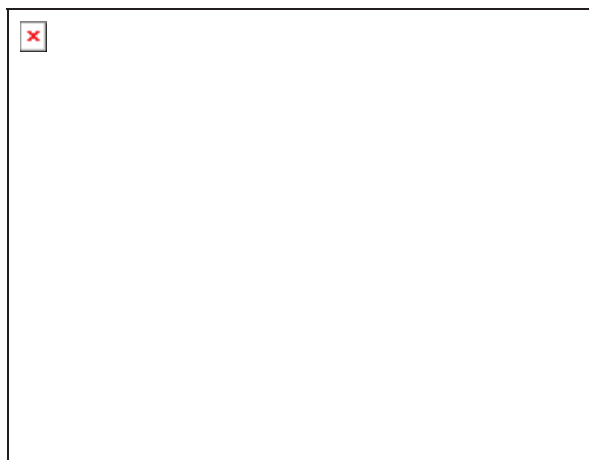


FIGURA 7 - bailarino e coreógrafo Clyde Morgan
Fonte: Arquivo *Bataka*

A Dança Afro, no Brasil teve, ainda, influência de outros bailarinos e coreógrafos, dentre eles destaca-se o americano Clyde Morgan. Assim como Katherine Dunham, ele contribuiu para que esse estilo de dança se firmasse no país. Também influenciou a dança contemporânea, principalmente na cidade de Salvador, onde lecionou e dirigiu o grupo de dança contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É importante ressaltar sua participação intensa na Capoeira¹⁹, no Afoxé²⁰, nos Blocos Afro²¹, no Candomblé e nos movimentos sociais negros de Salvador.

Clyde Wesley Morgan, dançarino, coreógrafo e professor foi um dos mais destacados personagens das artes negras no Brasil na década de 70. Nadir Nóbrega (2007) afirma:

Nascido nos Estados Unidos, Morgan chega ao Brasil em 1971, com uma bagagem de dança que perpassa pelo clássico, moderno e dança africana. Tendo como principais mestres Banbatunde Olatunji, com quem aprendeu dança africana e José Limón, que além de fornecer-lhe sua técnica própria, o estimulou à pesquisa de campo em diversos países da África (NÓBREGA, 2007, p. 54).

Sobre sua chegada no Brasil, Clyde disse:

¹⁹ Capoeira é uma arte brasileira que combina elementos de dança e música. Foi criada no Brasil principalmente por descendentes de escravos africanos com influências brasileiras nativas.

²⁰ Afoxé é um gênero de música afrobrasileira e é um ritmo tradicional de Pernambuco. É uma manifestação secular do Candomblé, que utiliza um ritmo conhecido como “Ijexá”.

²¹ São blocos de carnaval (grupos) que celebram manifestações culturais de origem africana. Os ritmos são geralmente baseados em samba reggae e a vestimenta tem inspiração africana.

Meu mestre de dança lá nos Estados Unidos era amigo de um brasileiro, quando eu resolvi conhecer o Brasil, me mandou pro Rio de Janeiro com uma carta de apresentação à dona Arminda Villa Lobos, que cuidava do acervo Villa Lobos no MEC. E ela me apresentou ao público carioca. Dentre as várias pessoas estava dona Tatiana Yaskowa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Mercedes Batista, Lenny Taylor e muitos... e muitos outras pessoas que se incorporaram naquela época à área de dança. Eu fui bem recebido. Aliás, não falava português, eu só falava inglês. Então, eles me ajudaram. Mercedes fala inglês. Ela já passou um tempo nos Estados Unidos e ela já havia recebido outros americanos no estúdio dela. Disseram para eu procurá-la²².

A chegada deste coreógrafo no Brasil implicou um novo impulso para a disseminação e a consolidação da Dança Afro no país. Os primeiros contatos deste artista no Brasil foram com bailarinos e coreógrafos cariocas, posteriormente lhe apresentam o cenário artístico e social baiano.

Clyde disse que a chegada em Salvador deu-se da seguinte forma: Laís, sua atual esposa, tomou conhecimento do seu trabalho no Rio de Janeiro através de uma amiga que era da escola de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) a dançarina Ana Lúcia Oliveira. Esta telefonou para Laís e disse que havia um bailarino negro americano naquela cidade o que tinha conhecimento das danças africanas e, também, era um mestre da dança moderna e do balé.

Ana Lúcia sugeriu a Laís que o convidasse para dar um curso de extensão naquela escola. Laís, que estava chefiando o departamento na época, convidou-o imediatamente. Amigos cariocas o incentivaram a ir, alegando ter a Bahia a cultura negra mais forte e importante do país.

Ao chegar à Bahia, Clyde ficou incomodado ao perceber que os artistas negros não eram valorizados. A cultura negra estava bastante fora do âmbito acadêmico, embora as heranças africanas fossem marcantes nos gestos, nos costumes, na sociedade local de uma maneira geral.

Clyde Morgan assim como Katherine Dunham, estava envolvido com o movimento de afirmação do negro nos Estados Unidos e buscava uma aproximação entre as origens culturais africanas e a cultura afro da diáspora. Enquanto Katherine buscava referências nas manifestações culturais negras do Haiti, Clyde dirigiu-se para países do continente africano, mais especificamente à Nigéria. Segundo Nadir Nóbrega (2007):

²²

Entrevista concedida para essa pesquisa no dia 17 de julho de 2010.

Morgan teve formação acadêmica e artística pela Universidade Estadual de *Cleveland, Ohio e Bennington College, Vermont*, onde foi diplomado como *Bachelor of Artes*. Depois de formar-se, foi para Nova York e recebeu convites para dançar nas companhias de *Anna Sokolow, José Limon e Banbatunde Olatunji*. Destacou-se como solista e em seguida acabou formando sua própria companhia de dança. Sua vida artística atingiu o auge em 1970, quando completou uma *tournée* no seu país e em seguida foi para o continente africano, com intenção de aprofundar-se nas danças tradicionais africanas²³ (NÓBREGA, 2007, p. 39).

Após sua experiência na África, Clyde Morgan veio para o Brasil e deu prosseguimento a sua carreira. Começou no Rio de Janeiro, no programa de Bibi Ferreira e logo em seguida lecionou na Escola de Dança de Tatiana Lescova. Posteriormente, foi convidado a ingressar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), para dirigir o Grupo de Dança Contemporânea dessa Instituição. Sobre sua atuação com o grupo de dança contemporânea, o bailarino disse:

*Com o grupo de dança contemporânea e a minha integração com o novo elenco, chamei várias pessoas que não eram da UFBA. E, eu não quero dizer negritude, eu não estava interessado só na negritude. Poderia ser branco, preto, marrom, o que fosse. Queria os homens brasileiros ao meu alcance para trabalhar*²⁴.

No período em que esteve na UFBA, a partir de experiência que trazia da África, as danças tradicionais africanas ganharam destaque nessa escola, além de difundirem-se para outros estados do Brasil, como Rio de Janeiro e Minas Gerais.

De 1971 até 1979, Clyde trabalhou como professor de dança, coreógrafo e diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Realizou vários espetáculos e apresentou-se em festivais diversos. A novidade trazida por Clyde Morgan consistia em introduzir na universidade um novo trabalho de dança moderna, que assimilava a contribuição das danças regionais e africanas. Reforçava dessa maneira a originalidade do primeiro curso de dança da América Latina.

Antes de Clyde Morgan, Yanka Rudza havia se interessado pela temática afrobrasileira. Havia sido professora da Escola de Dança da UFBA e coreógrafa do grupo de dança contemporânea. Essa bailarina ucraniana aproximou a escola do expressionismo, das técnicas modernas de dança e também das tradições populares brasileiras, em especial do

²³ Importante ressaltar que uma das bandeiras de luta dos negros norte-americanos foi essa aproximação com a cultura africana. Os negros norte-americanos intensificaram viagens ao continente africano com o Slogan: “Retorno à Terra-Mãe”; posteriormente, adotado pela militância negra no Brasil.

²⁴ Entrevista concedida para essa pesquisa no dia 17 de julho de 2010.

Candomblé.

Lia Robatto, em entrevista a Nadir Nóbrega, em 2007, diz que Yanka criou com muita propriedade e talento uma coreografia baseada no Candomblé, na época em que esse tema ainda era tabu principalmente na universidade brasileira.

O trabalho de Clyde Morgan encontrava, portanto, um terreno previamente preparado por Yanka, que havia plantado a semente da aproximação da dança com as matrizes africanas naquela instituição de referência da dança. Coube, no entanto, ao coreógrafo aprofundar e radicalizar tal experiência.

A relevância do trabalho intelectual de Clyde Morgan, ao incorporar movimentos africanos em grupos de dança no Brasil, levou o Ministério das Relações Exteriores o Itamaraty a convidá-lo a representar o Brasil no II Festival de Arte e Cultura Negra da Nigéria. Nessa ocasião, o grupo brasileiro levado por Clyde Morgan apresentou uma lenda afrobrasileira intitulada *Oxossi N'Aruanda*.

Clyde Morgan aproximou e integrou à sua companhia capoeiristas, músicos percussionistas, pessoas ligadas ao Candomblé e à cultura popular de Salvador. Tal aproximação gerou atritos com algumas bailarinas do Grupo de Dança Contemporânea, que passaram a criticá-lo devido ao seu trabalho com a cultura afrobrasileira. Enfrentou, além disso, resistências no meio artístico, que se recusava a reconhecer o potencial da contribuição da matriz africana para a dança moderna brasileira.

Clyde rompeu com o conjunto de símbolos estigmatizantes e estereotipados que remetiam à cultura afro ao nicho do folclore. Ao trazer capoeiristas, percussionistas e religiosos do Candomblé para participar do trabalho da Escola de Dança, tinha a expectativa de enriquecer o repertório dançante e cultural desta.

Fazia valer o objetivo de incorporar a cultura afrobrasileira na Universidade, ao mesmo tempo em que valorizava a contribuição do bailarino negro e auxiliava no reconhecimento da dança de matriz africana na cidade de Salvador, enquanto perspectiva artística para os bailarinos negros.

Diante disso, abriu caminho, também, para que alguns dos capoeiristas e percussionistas viessem a ingressar no curso de dança da UFBA, dentre eles: Nadir Nóbrega, Eusébio Lobo, Inaicyra Falcão, Raimundo Bispo (Mestre King) e outros²⁵. Clyde

²⁵ Nadir Nóbrega é bailarina, coreógrafa e professora, leciona no curso de graduação em dança da Universidade Federal de Alagoas – UFAL;

Eusébio Lobo é bailarino, coreógrafo, capoeirista e professor-doutor do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP;

proporcionou e estimulou o acesso de negros àquele espaço acadêmico, através de ensinamentos práticos e de sua presença. Mostrou o quanto eram capazes de contribuir com sua cultura para o enriquecimento do fazer artístico naquela escola. A entrada dessas pessoas para o curso de dança, com diferentes experiências profissionais, provocou uma recontextualização das danças, em particular as danças de matrizes africanas.

A Dança Afro em Salvador e, em especial, na Escola de Dança da UFBA, ganhou significado cultural e passou a ser valorizada como arte a partir de Clyde Morgan, o qual mostrou que era possível aprofundar-se na qualidade técnica corporal, intelectual e artística a partir da Capoeira, das danças dos Orixás e das danças regionais, interligadas no interior do que se denominava dança contemporânea.

Nesse período, o *Balé Folclórico Mercedes Baptista* foi desfeito e um dos bailarinos da companhia, Domingos Campos, decidiu morar em Salvador e trabalhar com Clyde Morgan. Assim, o legado cultural e coreográfico de Mercedes estendeu-se do Rio de Janeiro para a Bahia, levado para o âmbito da formação artística universitária, através do intercâmbio entre Domingos Campos e Clyde Morgan. Em entrevista, Clyde Morgan²⁶ afirma:

A experiência brasileira alimenta até hoje minha atividade artística como professor e criador. Me mantém ligado às tradições afrobrasileiras, como membro da diretoria do bloco afoxé Filhos de Gandhi e como Ogã do terreiro Casa Branca em Salvador. Retorno, além disso, regularmente ao Brasil onde ministro cursos, workshops, palestras e oficinas em outros Estados.

Na entrevista que realizei com esse coreógrafo, ficou claro que até hoje seu trabalho artístico-pedagógico na *State University of New York – SUNY - Brockport* traz as marcas da cultura brasileira, da capoeira, do Candomblé, dos blocos afros.

Na Bahia, portanto, a pesquisa de uma dança moderna, a partir das tradições afrobrasileiras, fez-se sob a influência do trabalho desse coreógrafo, que trouxe suas práticas de dança negra americana e africana para o cenário artístico de Salvador.

Assim como Mercedes Baptista, Clyde Morgan também foi aluno de Katherine Dunham nos Estados Unidos. Tanto Clyde quanto Mercedes compartilhavam do impulso da dança moderna americana em direção às tradições africanas. Ambos buscavam nas tradições

Inaicyra Falcão é bailarina, cantora lírica e professora-doutora do departamento de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP;

Raimundo Bispo (Mestre King) é formado em dança pela UFBA. Atualmente, é professor de Dança Afro no Serviço Social do Comércio (SESC-BA) de Salvador.

²⁶ Entrevista concedida em julho de 2010 para essa pesquisa

populares afrobrasileiras os elementos de uma linguagem moderna.

Nos anos 80, com o aumento de alunos negros no Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia, vindos dos grupos folclóricos, dos blocos afro, do Candomblé, ampliou-se o interesse destes em interligar a dança clássica, moderna e contemporânea, com o que já integrava o cotidiano do baiano, ou seja, as danças populares.

A partir de 1990, a pressão dos movimentos artísticos populares fez com que a UFBA, através do seu núcleo de extensão, criasse o projeto “Raízes Brasileiras”, idealizado e coordenado pela professora Edva Barreto²⁷. O principal objetivo desse núcleo foi desenvolver pesquisas teóricas e práticas acerca das manifestações populares e folclóricas brasileiras. Esse projeto deu origem ao grupo “Raízes Brasileiras”, composto por um elenco de estudantes de dança, pedagogia, musicologia, economia e artes plásticas.

De acordo com Nadir Nóbrega (1991), ex-participante desse grupo, a Dança Afro está na ordem do dia, até hoje, em Salvador. Mas como a arte em geral no Brasil, ainda enfrenta alguns tipos de dificuldade. Segundo a autora:

[...] desde que foi colocada em discussão, seus participantes ainda não chegaram a um consenso quanto a uma definição sobre o seu conceito e sua situação dentro do universo cultural. Possuidores de uma riqueza cultural muito vasta e muito mal explorada nos bailados enfrentamos, hoje, ao apagar das luzes do século XX, a problemática de resgatar memórias e raízes brasileiras na Bahia. Mas, como esse fator tem sido muito protelado, sabidamente, pelo sistema educacional brasileiro, amargamos a falta dos nossos referenciais históricos (NÓBREGA, 1991, p. 55).

Nadir Nóbrega (1991) mostra que a Dança Afro em Salvador enfrenta situações de exclusão e que ainda há muito por fazer no que diz respeito ao resgate das tradições afro brasileiras. Maria Zita (1998), no entanto, diz que, mesmo fragmentada, a Dança Afro preserva e condensa uma sabedoria expressa nos movimentos, nos ritmos, nas cores, nos ritos e que vem consolidando-se no cenário artístico nacional.

A Dança Afro vem sendo compreendida como linguagem corporal expressiva, inserida nas condições históricas precisas de seus participantes. A partir da década de 70, uma vigorosa ação de resistência cultural e política tem lugar em Salvador. Os blocos afros que, até então, estiveram estritamente ligados aos terreiros de Candomblé, como manifestação restrita dessas comunidades, ganharam as avenidas e passaram a integrar o carnaval, o que despertou a atenção e o interesse de artistas e produtores culturais num âmbito mais amplo.

O que se observa nos blocos afro é o desenvolvimento de uma linguagem de dança

²⁷

Bailarina e professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

para além do festejo carnavalesco. Oficinas de Dança Afro acontecem nas sedes desses blocos promovidas por Organizações Não-Governamentais (ONGs), no quadro de projetos sociais, intercâmbios nacionais e internacionais sob a liderança dos coreógrafos e bailarinos desses blocos. O bloco afro se converte em celeiro para o desenvolvimento da linguagem da Dança Afro.

A reafricanização do carnaval baiano contribui para o fortalecimento da dança de palco e segundo Clyde Morgan:

A Dança Afro pode não estar na Universidade em Salvador ainda, mas está na ordem do dia naquela cidade. E, ainda vai demorar muito tempo para consolidar-se nesses espaços acadêmicos. A Universidade brasileira foi idealizada dentro dos padrões europeus e não vai ser fácil integrar nessa estrutura. Mas enquanto a Dança Afro não chegar nesses espaços, ela vai se fortalecendo nas ruas, nos blocos afros. Mas muito em breve vai acontecer uma grande troca cultural entre Dança Afro, dança moderna, contemporânea. A arte tem essa função integrar, acredito nisto. E o artista brasileiro é sensível²⁸.

Como disse o bailarino, o intercâmbio e a troca de informações culturais entre vários estilos de dança é questão de tempo. Segundo ele, o formato de algumas instituições brasileiras ainda retarda essa troca, mas a sensibilidade e capacidade dos artistas no país serão capazes de promover esse intercâmbio de experiências.

1.4 Marlene Silva

²⁸

Clyde Morgan concedeu entrevista no dia 29 de julho de 2010 para esta pesquisa.



FIGURA 8 – Coreógrafa Marlene Silva
Fonte: Arquivo do *Bataka*

Nos anos 70, no Brasil, formaram-se grupos de Dança Afro conectados ao Movimento Negro Unificado (MNU), que se envolviam com a produção de espetáculos e rituais, buscando a valorização das tradições de matrizes africanas. O movimento social negro criava símbolos e mitos, entre eles destacou-se a revalorização da história de Zumbi dos Palmares e a criação do Dia da Consciência Negra.

A nova ascensão do Movimento Negro no país teve um importante papel na trajetória da Dança Afro. Se o Teatro Experimental do Negro (TEN) contribuiu para a aparição de personalidades negras como Mercedes Baptista, o Movimento Negro Unificado, na sua vertente mineira, favoreceu o trabalho de uma ex-aluna de Mercedes, a mineira Marlene Silva, que acabava de retornar a Belo Horizonte.

Nesta cidade, a Dança Afro, como linguagem de palco, chegou através dessa, ex-integrante do Balé Folclórico Mercedes Baptista, em meados dos anos 70. As apresentações dessa artista aconteciam inicialmente, dentro do sistema hegemônico, em casas de espetáculos, como o Palácio das Artes e o Teatro Francisco Nunes²⁹. Antes de abrir sua escola, Marlene Silva ministrou aulas em diversas academias de dança de Belo Horizonte,

²⁹ O Teatro Estadual da Fundação Clóvis Salgado, o Palácio das Artes é uma Instituição do governo estadual mineiro. O Teatro Francisco Nunes é municipal, administrado pela Prefeitura de Belo Horizonte. Nos anos 70 recebia também os grandes espetáculos nacionais e internacionais.

como a Academia Ana Pavlova, Studio *Karits*, Academia Internacional de Balé.

O trabalho desta coreógrafa na cidade consolidou-se em um momento em que novas linguagens e códigos manifestavam-se e professavam-se em consonância com a emergência de novos valores no ideário da população negra, graças ao Movimento Negro Unificado. Marlene chega a Belo Horizonte no período em que a população negra se mobilizava em termos de ações afirmativas as mais variadas: a adoção do penteado afro, a produção de audiovisuais, jornais e panfletos, a difusão de informações em feiras, Sambas e locais públicos de dança e de encontro culturais, nos quais a negritude estava presente.

Na eclosão de várias manifestações afro, a vida cultural em Belo Horizonte é sacudida por uma série de atividades ligadas ao Movimento Negro Unificado, cuja finalidade era aglutinar pessoas e mobilizar as discussões em torno da herança africana na sociedade brasileira e denunciar a exclusão do negro. Nesse clima de efervescência, Marlene traz para a cidade sua experiência com o *Balé Folclórico Mercedes Baptista*.

Marlene Silva nasceu em Belo Horizonte, mas muito criança foi morar em Madureira, no Rio de Janeiro, onde logo interessou-se pela dança. Aos dez anos de idade, já estudava balé clássico com a professora Virgínia Duarte. Sobre sua formação, relata Marlene:

Estudei música, especialmente acordeon e dei aulas durante alguns anos na escola de música “Flor do Ritmo,” dirigida pelo maestro Joaquim Nagib, no Rio. Posteriormente, ingressei no Balé de Danças Folclóricas de Mercedes Baptista, com a qual viajei para a Argentina e Portugal. De volta ao Brasil, decidi iniciar um trabalho intenso de pesquisas sobre danças, comidas, costumes, cânticos e ritmos afrobrasileiros. Nessa mesma época, encenei algumas peças de teatro e participei de vários filmes da Atlântica como “Rio, Capital do Samba”, “Vai que é Mole” e “Rumo a Brasília”³⁰

A experiência de Marlene Silva no cinema não parou por aí: em 1973, foi convidada para coreografar o filme *Xica da Silva*, trabalho que a projetou internacionalmente e a trouxe de volta a Minas Gerais. Em 1975, passou a residir, por um longo tempo, em Belo Horizonte. Na capital mineira, iniciou seu trabalho com a Dança Afro, ao receber convites para ministrar oficinas. Conforme entrevista da proprietária de academia, Dulce Beltrão:

Conheci a Marlene Silva quando ela ainda participava do Balé Afro da Mercedes Baptista. Fomos apresentadas no Teatro Municipal Francisco Nunes, após o espetáculo, no início dos anos 70, ainda no camarim. Imediatamente, fiz o convite para que ela viesse ministrar um curso, temporário em nossa academia. A princípio veio para cursos de férias, mas logo em seguida, eu e minha sócia fizemos a ela a proposta de que

³⁰

Marlene Silva concedeu entrevista no dia 10 de agosto de 2010.

*ficasse definitivamente no quadro de professores*³¹.

De acordo com a entrevista desta professora, é possível notar que as primeiras aulas de Dança Afro em Belo Horizonte despertaram o interesse dos mineiros, o que fez com que a proprietária, Dulce Beltrão, se sentisse segura para fazer a Marlene Silva a proposta de compor o quadro de professores daquela academia.

Importante sinalizar que, já no curso ministrado por Marlene Silva, houve a presença de moradores da periferia da cidade, como Marcio Valeriano, que posteriormente tornou-se professor da academia, assim como Guda, Anderson Valeriano e Carlos Afro. Essas pessoas passaram a disseminar a linguagem da Dança Afro em suas comunidades, vilas e favelas. Tais bailarinos eram incentivados por Marlene a ocupar espaços urbanos que, até então, excluía as manifestações afro e, com isso, realizavam uma ponte entre o centro e a periferia, através da prática de Dança Afro.

Ao ponderar que a Dança Afro não encontrou resistência em Belo Horizonte, Dulce Beltrão afirma:

*Não acredito que a Dança Afro tenha sofrido discriminação na cidade. Inclusive, na minha escola, ampliou-se o quadro de alunos com o novo estilo de dança. Pressuponho que outras academias também ampliaram o número de aluno ao apropriem-se dessa proposta de Marlene Silva*³².

O depoimento acima demonstra que, embora houvesse discriminação na cidade, essas práticas discriminatórias não eram homogêneas na produção cultural de Belo Horizonte e que a Dança Afro era, de certa forma, bem aceita. Importante salientar que Dulce Beltrão foi responsável por trazer a capital mineira vários outros profissionais da dança moderna e do jazz, nos anos 70.

O espaço que Marlene Silva conquistou no cenário artístico da cidade era, também, assunto na imprensa mineira, que exaltava seu trabalho, como mostra a entrevista feita pelo pesquisador ao jornalista e escritor, Rogério Zola Santiago:

Na porta do jornal Hoje em Dia, nos idos da década de 1970, estava de saída a Marlene, brava mulher em tremendo corre-corre. Foi esta a primeira vez em que vi um furacão feminino negro em busca da divulgação de seu trabalho. Como coreógrafa, bailarina e professora da

³¹ Dulce Beltrão é professora de dança e coreógrafa. Ex- proprietária da Academia Ana Pavlova, concedeu entrevista em 10 de fevereiro de 2010.

³² Entrevista concedida no dia 10 de fevereiro de 2010.

*Dança Afrobrasileira, já preparava os mais importantes especialistas na cultura e na diáspora africana*³³.

Essa valorização artística pode, também, ser confirmada em outras reportagens:

*Retrato de um país multifacetado, um pouco africano, indígena e português. Essa brasilidade é o tema central do espetáculo de dança Brasil Mestiço, criação da coreógrafa Marlene Silva, mito internacional da Dança Afrobrasileira. A grande atração do evento é a própria Marlene, mineira de Belo Horizonte, criada no Rio, onde se iniciou na dança*³⁴.

Ao chegar em Belo Horizonte, Marlene encontrou um espaço alternativo no qual a cultura negra já se consolidara: Comunidades Congadeiras, Candomblé, Umbanda, Escolas de Samba, grupos de Capoeira. Sua chegada reúne e potencializa essas forças numa forte integração cultural.

Não se pode negligenciar o contexto das manifestações afrobrasileira em Belo Horizonte. A força da ancestralidade afrodescendente na cidade concretizada nas tradições afrobrasileiras disseminadas nas Congadas e nas religiões de matriz africana, constituíram o solo fecundo onde floresceu o trabalho de Marlene Silva e a consequente consolidação da Dança Afro de palco. Marlene Silva em seus espetáculos, frequentemente, se inspirava em tradições afro mineiras já consolidadas como a Festa do Preto Velho ou Noite de Libertação³⁵.

A criação de grupos de Dança Afro em Escolas de Samba, a montagem de coreografias em associações de bairros, a participação de guardas de Congos nos espetáculos coreografados por Marlene Silva, concursos de beleza negra, festivais de culinária são eventos que compõem um conjunto das manifestações negras em Belo Horizonte, impulsionadas por esta bailarina.

³³ Entrevista concedida para esta pesquisa no dia 28 de junho de 2010.

³⁴ Jornal O ESTADO DE MINAS, do dia 23 de novembro de 1978.

³⁵ Festa realizada anualmente no dia 13 de Maio, quando os terreiros de Umbanda saúdam os Pretos Velhos em uma praça pública de mesmo nome. Localizada no bairro Nova Floresta em Belo Horizonte.



FIGURA 9 – Grupo de Dança Afro Marlene Silva (1980)

Fonte: Arquivo do *Bataka*

Marcos Cardoso, presidente do Movimento Negro Unificado, cuja gestão coincidiu com a chegada da bailarina e coreógrafa Marlene Silva à cidade, ponderou a respeito da experiência de cidadania nas Escolas de Samba na cidade:

Nas comunidades que lhes deram origem, para além da arte, as escolas se transformaram em exercício da política, experiência de gestão, convivência e produção coletivas. Em Belo Horizonte, este movimento aconteceu 10 anos depois do Rio de Janeiro, sendo a primeira Escola, a Pedreira Unida, constituída em 1938. Marlene Silva as fortaleceu nos anos 70, coreografando alas e formando bailarinos (CARDOSO, 2006, p. 42).

Assim como no Rio de Janeiro com Mercedes Baptista, constata-se uma interligação dos grupos e companhias de Dança Afro com as Escolas de Samba, em Belo Horizonte, seja com o trabalho dos coreógrafos para preparar mestres-salas e porta-bandeiras, seja na coreografia de alas de passistas e outras.

Em Belo Horizonte, além da ligação com o Samba, a Dança Afro conectou-se também com o movimento *Black Soul*, que na década de 70 mobilizava a juventude negra para dançar em grandes bailes. Estes espaços acabaram se convertendo em locais oportunos para o encontro e debates, o que ajudou a firmar uma posição ideológica (política, identitária) em relação à negritude. Tanto em Salvador, no bairro negro da Liberdade, como nos morros do Rio de Janeiro, São Paulo e, particularmente, em Belo Horizonte, os *Blacks*, como eram denominados, tiveram um papel estimulador ao congregar a juventude negra, dentre outras coisas, para a dança.

Na cidade, os bailes *Black Soul* concentravam-se no Clube Máscara Negra e no Clube da União Italiana, no Diretório Acadêmico da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e no Sindicato dos Bancários. Depois, o

movimento espalhou-se por diversas casas de baile nos bairros da periferia da cidade.

A respeito da ligação entre o Movimento Negro e os bailes *Soul*, Marcos Cardoso afirma:

Estes espaços/lugares de produção de sociabilidade eram constantemente invadidos pelo aparato policial do Estado, numa evidente ação de racismo e de desrespeito aos direitos humanos (...). Naquele período, essa razão possibilitou uma aproximação dos militantes do movimento com os líderes dos bailes-soul, equipes de som e grupos de dança da cidade (CARDOSO, 2006, p. 34).

Não foi por acaso que uma das primeiras bandeiras do Movimento Negro Unificado centrou-se na luta contra a violência policial em Belo Horizonte e as propostas de consolidar o desenvolvimento social e político do negro por meio da cultura e da arte.

Desta forma, pode-se dizer que Marlene Silva encontrou um quadro favorável em Belo Horizonte. Inúmeras manifestações culturais negras convergiam e potencializavam seu trabalho com a Dança Afro. Um público fiel formou-se tanto para suas aulas como para os espetáculos e, assim, consolidou uma plateia fiel à Dança Afro na cidade, capaz de para apreciar, elogiar e criticá-la. Além disso, uma massa crítica composta de intelectuais, militantes políticos, estudantes e artistas percebiam e interessavam-se por essa proposta, marcando presença nos espetáculos, tanto nos teatros quanto nas praças públicas. A presença constante desse público legitimou o espetáculo da Dança Afro como produção artística e cultural de valor em Belo Horizonte.

Antes da chegada de Marlene Silva em Belo Horizonte, é preciso que se diga, já haviam acontecido algumas tentativas de criar grupos de Dança, que tivessem como referências as manifestações tradicionais da cultura negra. Dentre essas iniciativas pioneiras, destaco o grupo *Odum Orixás*, germinado do grupo Folclórico Aruanda³⁶. O *Odum Orixás*³⁷, que estava sem atividade também, com o apoio desta coreógrafa volta a se re-estruturar. Nota-se, portanto, que Marlene contribuiu para a revelação e a consolidação de outros grupos e companhias de dança, que antes de sua chegada não conseguiam se firmar e sobreviver à hostilidade do preconceito e exclusão no cenário artístico da cidade.

A própria Marlene, também, encontrou resistência e preconceito na cidade, como

³⁶ Fundado em 1960 é uma entidade de caráter cultural, cujos principais objetivos são a pesquisa, a preservação e a divulgação das danças e folguedos populares, através de sua projeção para a linguagem cênica.

³⁷ A Associação Cultural Odum Orixás surge, em 1972, como Balé Folclórico do Negro Odum Orixás. Com o tempo, outras manifestações culturais, como teatro, música, artesanato e poesia vão ocupando espaço no grupo, pioneiro na luta pelo fortalecimento e afirmação da cultura afrobrasileira em Minas.

relata em sua entrevista:

Fui eu quem iniciou essa modalidade de Dança Afro para palco em Belo Horizonte e consegui ter um nome por aqui. Mas não foi fácil, tive que levar a Dança Afro para as ruas da cidade também. Apresentei na praça da rodoviária, praça da Liberdade e outras da cidade, antes de ganhar as academias. Chamavam-nos de macacos, macumbeiros e outros apelidos pejorativos, jogavam pedra e tudo mais³⁸

No relato da coreógrafa, verifica-se que colocar essa modalidade de Dança Afro em academias de Belo Horizonte não foi tarefa das mais fáceis. A Dança Afro para se impor teve que mostrar que se tratava de uma modalidade de dança, já codificada, tanto quanto o balé clássico, que possuía seus próprios códigos, técnicas e seu próprio valor artístico distante dos moldes europeus.

Mesmo tendo de lidar com a intolerância, a falta de respeito e a discriminação racial na cidade, Marlene apresentou-se em praças públicas, cujas hostilidades eram recorrentes. Apesar desses percalços, a Dança Afro de Marlene foi um marco para proliferação de companhias, grupos e formação daqueles que seriam os agentes culturais multiplicadores.

Muitos alunos de Marlene Silva que participavam de seus espetáculos, também viviam momentos de discriminação por serem bailarinos e coreógrafos de Dança Afro. Sofriam um preconceito inicial pela simples escolha desse tipo de dança. Certa vez, ouvi uma crítica que avaliava a opção pela Dança Afro como retrocesso: “vocês, negros, ao invés de pensarem grande, vão voltar às raízes africanas”³⁹.

Os caminhos escolhidos por Marlene Silva em Belo Horizonte para firmar um diálogo com os produtores culturais da cidade e dar formação aos bailarinos de sua companhia foram inúmeros, entre eles gostaria de destacar a necessidade de se pensar conceitualmente a prática da Dança Afro. O conceito de Dança Afro tal qual foi teorizado por Marlene Silva constitui-se de três categorias distintas e, ao mesmo tempo, complementares: *expressão*, *coordenação* e *ritmo*. O bailarino deveria expressar o sentimento interior e transformá-lo em coordenação corporal junto com o ritmo. O ritmo acompanha a marcação percussiva sonora dos instrumentos musicais e/ou do próprio corpo. O conjunto destes três elementos associados combina técnica e elementos estéticos, na dimensão cultural afrodescendente.

³⁸ Entrevista concedida no dia 23 de março de 2009

³⁹ Este comentário foi feito por um colega nas aulas de balé que eu frequentava no Studio de Dança Joaquim Ribeiro. Devo ressaltar que anos depois esse colega, também, ingressou na Escola de Dança Afro de Marlene Silva e participou de inúmeras apresentações.

Assim como Marlene, compreendo que a Dança Afro não se realiza sem uma elaboração técnica, contando apenas com a espontaneidade do bailarino. Longe das convencionalidades formais que regulamentam o balé, surge uma nova maneira de fazer dança que resulta, de outra abordagem técnica e corporal, a qual implica novas configurações coreográficas.

Incluída por alguns profissionais do balé, na categoria designada como “dança livre” ou “dança expressão”, a Dança Afro tornou-se conhecida como uma vertente da dança moderna. No discurso libertário de seus precursores, as danças brasileiras eram um contraponto a estrutura rígida do balé clássico.

Em um momento de efervescência da Dança Afro em Belo Horizonte, o capoeirista, bailarino e coreógrafo Eusébio Lobo⁴⁰ também chega à cidade. Tendo estudado com Martha Graham, Katherine Dunham, Clyde Morgan e Mercedes Baptista, esse artista negro contribuiu, ainda mais, para a consolidação da Dança Afro em Belo Horizonte.

Eusébio veio a convite da coreógrafa Marjore Quest⁴¹, para ministrar aulas de Jazz americano, técnica Graham e Dunham em sua academia. Imediatamente, percebeu a ausência de bailarinos (homens) negros neste contexto. Então, convenceu Marjore a oferecer bolsa de estudo para homens, principalmente aos negros, pois tinha interesse em montar um trabalho diferenciado.

Seguindo uma vertente mais contemporânea, que se diferenciava da proposta de Marlene Silva, Eusébio Lobo ao desenvolver seu trabalho em Belo Horizonte, também fortaleceu a Dança Afro. Em seu trabalho didático, aplicou os princípios da capoeira na composição coreográfica, o que instituiu um novo padrão formal à dança. Uma das especificidades desse coreógrafo era a valorização das experiências de vida dos bailarinos. Alguns possuíam a experiência da capoeira, do *Soul*, do Samba e de outras danças populares, que interrelacionavam-se no trabalho investigativo e na dinâmica criativa proposta do Eusébio. Eurico Justino conta:

Foram selecionados 22 homens negros, pardos e mestiços da periferia, alguns com experiência em capoeira, dançarinos de Soul. Tinha apenas um branco, não por preconceito, mas apenas um se interessou por esse novo trabalho do Eusébio. Em Belo Horizonte, ninguém nunca teve a coragem antes, de colocar 22 homens negros no palco. Esse coreógrafo foi uma grande inovação na cidade e formou muita gente boa que ainda hoje está na ativa, em BH, em outros estados e no exterior. Com esse coreógrafo,

⁴⁰ Eusébio Lobo é professor Doutor do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP/SP.

⁴¹ Diretora do Stúdio de dança Núcleo Artístico de Belo Horizonte.

*experimentávamos vários estilos de dança, o jazz americano, o afro, o moderno. E no final do ano, Eusébio montava um grande espetáculo*⁴².

De acordo com a entrevista de Eurico Justino, nota-se que o pioneirismo de Eusébio Lobo foi capaz de quebrar tabus em Belo Horizonte em relação à inserção de bailarinos negros no cenário da dança em academias e locais antes não frequentados por negros. Para aquele que estava destinado ao Samba, ao Maculêlê, à Capoeira, ou seja, ao folclore, simplesmente, foi possível vislumbrar outras possibilidades profissionais.

A partir deste primeiro grupo criado por Eusébio, no Stúdio, Núcleo Artístico surge o grupo Camaleão que até os dias de hoje mantém a proposta desse coreógrafo, de priorizar a pluralidade de tipos e estilos de dança.

Ainda sobre essa inserção da dança de Marlene Silva e Eusébio Lobo em Belo Horizonte, há o depoimento do bailarino e coreógrafo Orlando de Paula:

*Ouvíamos falar em Balé do Harlem, em Alvin Ailey, em Martha Graham, companhias onde a presença do corpo negro era uma realidade. Isso fez com que outros estilos de dança em Belo Horizonte se influenciassem. Tudo era só burburinho, mas, quando o Eusébio Lobo chegou a Belo Horizonte trazendo experiências da Martha Graham e do Alvin Ailey, tudo mudou. A presença dele, de Clyde Morgan e Marlene Silva foi o boom das transformações ocorridas na dança. Em BH, esses coreógrafos foram os responsáveis por nos mostrar essa revolução no mundo da dança e a nos incentivar a contestar formas excluídas. A partir deles, tudo mudou no cenário da dança em Belo Horizonte*⁴³

O professor e coreógrafo Arnaldo Alvarenga também relata a respeito dessa influência negra nos grupos, companhias de dança de Belo Horizonte:

Em Belo Horizonte, nós, bailarinos e coreógrafos, assistíamos aos vídeos do Balé do Harlem e do Alvin Ailey no USIS - Serviço de Divulgação Cultural dos Estados Unidos. Isto mudou a concepção de dança na cidade e o trabalho de montagem de vários coreógrafos, que faziam dança moderna. No meu caso, ao assistir a coreografia Revolution do Alvin Ailey, mudei totalmente minha concepção de dança e de identidade negra. Foi um divisor de água em minha vida artística. Logo em seguida, chegou à cidade o bailarino e coreógrafo Eusébio Lobo com a prática do que havíamos

⁴² Diretor do Departamento de dança do Sindicato dos Artistas de Minas Gerais – SATED/MG. Concedeu entrevista para esse trabalho no dia 02 de maio de 2010.

⁴³ Orlando de Paula é bailarino, coreógrafo. Foi o primeiro homem a dançar com a Marlene Silva, concedeu essa entrevista no dia 04 de maio de 2010.

*assistido. E a Marlene já estava na cidade mostrando outras possibilidades de dança*⁴⁴

As novas concepções de dança vinda da América, já influenciava o cenário de dança mineiro que se deixava contaminar por coreógrafos como Martha Graham e Alvin Ailey. Com a chegada de Marlene Silva e Eusébio Lobo, passam a buscar no gestual afro, elementos para a nova linguagem marcada pela soltura corporal, pelo desencaixe do tronco e liberação dos quadris. Os principais grupos e artistas mineiros se formam no interior dessas propostas. Vários bailarinos e coreógrafos repensaram seus conceitos em relação à dança. Espaços para a inclusão de elementos da cultura afrobrasileira surgiram. A montagem do espetáculo *Maria, Maria* (1978), do Grupo Corpo⁴⁵ é um exemplo do aproveitamento da influência africana no movimento corporal brasileiro. Tendo como personagem principal uma negra do Vale do Jequitinhonha, esse trabalho trazia para o palco imagens da África, dos navios negreiros, dos santos católicos, do Candomblé, e do garimpo.

Sobre essa montagem e sua concepção, o coreógrafo Oscar Araiz ponderou:

*Esse espetáculo representa muito mais que o roteiro de uma mulher no caminho do destino. Maria, Maria é o retrato de uma mulher mineira, descendente de escravos, com profundas raízes africanas, tendências religiosas afrobrasileiras. Os bailarinos criaram situações físicas com movimentos afros. Há cenas de trabalho, de religião, de castigos e martírios, de amor, cenas cômicas e humanas*⁴⁶.

Marlene Silva teve grande influência na montagem coreográfica desse espetáculo do Grupo Corpo, ao ajudar a preparar, tecnicamente, os bailarinos com movimentos corporais da Dança Afro. Uma gestualidade peculiar que explora o conjunto relacional entre *expressão, coordenação e ritmo*: a partir da soltura de quadril e ombros, da malícia e do gingado afrobrasileiro.

De acordo com Rui Moreira:

Ao chegar a Belo Horizonte, especificamente para dançar no Grupo Corpo, fui conhecendo a Marlene Silva por tabela. O burburinho em torno dela no âmbito da arte era enorme. No Grupo Corpo todos a reverenciavam.

⁴⁴ Arnaldo Alvarenga é professor doutor do Departamento de Artes Cênicas da UFMG. Ex-integrante do Grupo de Dança Transforma.

⁴⁵ Grupo Corpo foi criado em Belo Horizonte, em 1975. É uma companhia de dança contemporânea, que é tipicamente brasileira em suas criações.

⁴⁶ Oscar Araiz foi o coreógrafo para a montagem do espetáculo “Maria Maria”. Relato retirado do jornal “O ESTADO DE MINAS” do dia 27 de maio de 1978.

Quando entrei no elenco do espetáculo Maria, Maria, não tive dívida que tinha a mão de Marlene. A concepção do espetáculo era todo afrobrasileiro: a ginga, o molejo de quadril, de ombro. O coreógrafo Oscar Araiz, convidado para essa montagem, tinha a experiência da dança moderna, mas a movimentação corporal afrobrasileira, com certeza, era de Marlene Silva com a Dança Afro⁴⁷.

Sob a perspectiva dessas inovações ocorrida no cenário da dança em Belo Horizonte, a influência de Marlene Silva pode ser percebida como marco histórico fundamental na propagação e consolidação da cultura afro na cidade. A partir dessa coreógrafa a Dança Afro inseriu-se, definitivamente, no cenário artístico de Belo Horizonte.

Tais iniciativas fazem chegar aos bailarinos da Dança Afro o legado dessa coreógrafa, para a articulação de grupos e companhias de danças de matrizes africanas, hoje, em Belo Horizonte. O alcance adquirido está para além de pensar a Dança Afro como instrumento sociocultural nos projetos de comunidades excluídas. Em síntese, a Dança Afro está inserida no cenário artístico cultural da cidade. Neste sentido, Marcos Cardoso afirma:

Marlene Silva conseguiu quebrar vários bloqueios em Belo Horizonte com a Dança Afro e seus espetáculos. O que, para nós, militantes do Movimento Negro Unificado e para a população negra foi fundamental. Ela conseguiu chegar em vários espaços da burguesia hegemônica. A presença de Marlene Silva e sua Companhia de Dança nesses espaços foi uma constante e mudou vários paradigmas na cidade⁴⁸.

A contribuição dessa coreógrafa sinônimo de esperança, luta e resistência para os bailarinos afrodescendentes possibilitou a formação de inúmeros disseminadores da Dança Afro, entre os quais me incluo, como fundador da Companhia de Dança Afro *Bataka*, em 1982.

⁴⁷ Bailarino, coreógrafo, ex-integrante do Grupo Corpo. Hoje diretor da Cia. De Danças Será Quê? Curador do Festival Internacional de Arte Negra – FAN, de Belo Horizonte. Concedeu entrevista para esse trabalho no dia 06 de fevereiro de 2010.

⁴⁸ Marcos Cardoso é militante do Movimento Negro Unificado e Vice-Presidente da Fundação Centro de Referência da Cultura Negra de Belo Horizonte. Concedeu entrevista no dia 05 de novembro de 2009.



CAPÍTULO II - A COMPANHIA *BATAKA*

*Prender a dança dentro de teatros é uma
asneira, da mesma forma que encará-la
como parte para uma elite. Ela é parte da
realidade social, política e humana.*
MAURICE BÉJART

Este capítulo contextualiza o surgimento da Companhia de Dança Afro *Bataka*, sua história e sua dinâmica de trabalho, bem como o formato de organização e o perfil de seus integrantes. Com base em um levantamento de documentação, registros e memórias, além da análise dos discursos dos participantes envolvidos, foi possível gerar reflexões sobre a participação dos bailarinos que atuam e atuaram e se tornaram agentes culturais multiplicadores, mediante as experiências com a Dança Afro propiciadas pelo *Bataka*.

Trata-se de observar a participação dos bailarinos, o repertório da Companhia, a influência da musicalidade percussiva nos trabalhos e a criação dos figurinos desenvolvidos. Busco demonstrar como, através da prática artística, centrada nas matrizes africanas, foi viável a eliminação de “bloqueios corporais”. Da mesma maneira, percebo como se abrem possibilidades de superação de obstáculos com bailarinos da periferia, que integram a Companhia *Bataka*.

Aponto, portanto o impacto que a experiência com a Companhia tem naqueles que nela atuam ou atuaram, desde sua criação. O *Bataka* tornou-se um ponto de referência da cultura afrobrasileira, particularmente em Minas Gerais. A discussão neste capítulo contribui, de forma mais ampla, para que se perceba a importância do *Bataka* na cena artística nacional, com uma proposta de pesquisar, resgatar e preservar heranças culturais de matriz africana e ao mesmo tempo valorizar certas qualidades individuais dos bailarinos advindos das periferias. Serão também apresentadas e discutidas as tensões vividas pelos bailarinos e pelo diretor, para se impor no cenário artístico nacional e mineiro.

2.1 A Companhia

A Companhia *Bataka* nasce do meu aprendizado no grupo de Marlene Silva e da ligação com os movimentos sociais interessados nas discussões acerca da cultura afrobrasileira. Minha experiência como bailarino, coreógrafo, militante e participante do Grupo de Dança da Marlene extrapolava os limites da dança. Nesse grupo, logo assumi a função de contextualizar para o grupo nossa dança, resgatando a herança africana na sociedade brasileira. Consequentemente, isso fez com que Marlene me incubisse de apresentar o grupo, e atuar como mediador cultural, entre o público e o processo criativo dos espetáculos.

Desta forma, desenvolvia-se desta forma no grupo de Marlene, um exercício reflexivo de contextualização da prática de dança frente à cultura brasileira. Queria relacionar a Dança Afro com a história dos negros africanos para cá trazidos, em razão da escravidão, e com isso fortalecer conhecimento teórico e prático das manifestações da cultura afro.

Percebo com Nóbrega (2007), que a dança sempre foi parte da vida dos povos negros africanos, ao lado da indumentária, da música e do canto. A Dança é para os africanos, instrumento de transmissão de saber. Essa visão ampla lançou as bases para o desenvolvimento do meu trabalho criativo individual, o que permitiu a criação da Companhia de Dança Afro *Bataka*

A Companhia *Bataka* foi fundada no encerramento da “Semana da Consciência Negra”, promovida em 1982, pelo Sindicato dos Bancários da capital mineira, cuja proposta era resgatar a imagem de Zumbi dos Palmares como ativista negro, além de elencar a valorização da cultura negra naquela agremiação. A Companhia *Bataka* apresentou um espetáculo, criado especialmente para aquele espaço. No dia 20 de novembro de 1982, a sede do Sindicato no centro de Belo Horizonte, foi aberta ao público, convidado para uma palestra e uma apresentação.

A palestra, feita por mim, aconteceu antes do espetáculo e trouxe a discussão dos conteúdos da dança e cultura afro. Os temas abordados foram: a origem da Dança Afro, a contextualização das coreografias a serem apresentadas, além da história da influência africana no Brasil e em Minas Gerais. A necessidade de falar ao público sobre as heranças africanas que envolvem a negritude no país respondia ao crescimento de grupos e companhias de dança, teatro e música afro em Belo Horizonte e no Brasil, naquele período. A cultura afrobrasileira iniciava sua mobilização que alcançava seu ápice nas comemorações do Tricentenário de Zumbi dos Palmares, que aconteceria poucos anos depois.

Acertada a referida apresentação no sindicato, foi aberta uma inscrição para interessados em participar do projeto artístico cultural. Inscreveram-se quinze jovens: parentes, amigos e vizinhos de sindicalistas que tomaram conhecimento da proposta de criar o espetáculo *Valeu Zumbi*. Como a ideia era propiciar um espaço de valorização da arte negra, não houve um processo de seleção dos participantes. A proposta era integrar a comunidade interessada, brancos e negros.

O primeiro contato com os inscritos foi uma conversa, de apresentação do projeto. Observou-se o interesse e a disponibilidade para a montagem e o processo de ensino/aprendizagem da dança e cultura de matriz africana. De um modo geral, a maioria dos participantes eram jovens negros da periferia de Belo Horizonte, que se dispuseram a frequentar a sede do Sindicato, localizada na região central da cidade, longe de suas comunidades.

No segundo encontro iniciaram-se os ensaios do espetáculo, a partir de um roteiro coreográfico já determinado, por uma pesquisa prévia. Foi levado em consideração o pouco

tempo, de dois meses, que se dispunha para os ensaios e a montagem. Os ensaios ocorriam três vezes por semana e quando fosse necessário eram agendados alguns encontros extras nos finais de semana. No total, ocorreram quinze ensaios, de três horas cada. O que representa uma soma de 45 horas. Fechamos um elenco composto de quinze bailarinos dispostos a realizar uma proposta coreográfica que tinha como tema a morte de Zumbi dos Palmares.

A cada semana de ensaio apareciam pedidos de outros bailarinos, músicos percussionistas, capoeiristas, dançarinos de *Black Soul* interessados em participar do evento. Tamanha insistência e aumento de pedidos para participar da apresentação fizeram com que o departamento cultural do sindicato abrisse turmas para aulas de Dança Afro, em dias diferenciados dos ensaios do espetáculo.

A divulgação e a inscrição para as aulas ficaram a cargo do departamento cultural do Sindicato. Houve um grande interesse do público. Somente no primeiro dia foram feitas setenta inscrições, o que obrigou o Sindicato a abrir turmas, também, nos finais de semana. Diante disso, passei a ministrar aulas duas vezes por semana no Sindicato. Esse fato transformou minha vida artística, tendo início minha trajetória, como professor, diretor e coreógrafo de Dança Afro, em Belo Horizonte.

Os ensaios transcorriam em dias alternados às aulas. Os quinze bailarinos mostravam, cada vez mais, entusiasmo e satisfação em participar daquele projeto, o que contribuía para que o processo de montagem do espetáculo transcorresse sem problemas. No dia da apresentação subiu ao palco um elenco que mais tarde se tornaria uma das mais populares e expressivas companhias de Dança Afro de Belo Horizonte. Trazia a mesma abordagem conceitual de Dança Afro de Marlene Silva, como ela baseava-se na tríade, *expressão, coordenação e ritmo*, que até hoje fundamenta o trabalho da Companhia *Bataka*.

Como já firmado, trata-se de três categorias distintas e ao mesmo tempo complementares, que o bailarino mobiliza ao expressar o sentimento interior e transformá-lo em coordenação corporal junto com o ritmo, que acompanha a marcação percussiva. O conjunto desses três elementos associados combina técnica com elementos artísticos, na dimensão cultural afrodescendente.

Os bailarinos trouxeram para o palco o valor criativo da Dança Afro, impressionaram e emocionaram a plateia. Para alguns dos bailarinos era a primeira apresentação artística profissional. A plateia, composta na sua maioria por estudantes universitários, sindicalistas e familiares dos bailarinos, aplaudiu em pé, o que fez com que alguns participantes se emocionassem.

No espetáculo *Valeu Zumbi*, a coreografia de abertura foi denominada “Preparação” na qual os bailarinos entravam em cena, alguns retocando a pintura, outros colocando adereços, apanhando objetos pelo chão. As mulheres executavam movimentos de despedida, colocando amuletos no pescoço dos homens. A música percussiva acompanhava sussurros de lamentos das mulheres.

Em seguida, mudava-se a percussão para um ritmo acelerado, quando as mulheres saíam e os bailarinos executavam uma coreografia com saltos, giros, cambalhotas, como se estivessem em uma batalha. Posteriormente, os bailarinos dançavam uma coreografia lenta, comemorando a vitória. Entram com as mulheres, novamente, que se juntam aos demais e fazem uma única coreografia. Ao final, bailarinos juntam-se ao público e os músicos cantam o Samba “Valeu Zumbi”⁴⁹.

A bailarina Marilda Santos diz em uma entrevista:

*A participação no espetáculo “Valeu Zumbi” foi um divisor de água em minha vida. A partir daquele dia descobri outros valores para minha vida pessoal como mulher e negra. Senti-me valorizada ao ver aquela gente nos aplaudindo. Senti um grande orgulho em ser negra e ver minha cultura sendo valorizada e respeitada*⁵⁰.



FIGURA 10 – Espetáculo Valeu Zumbi
Fonte: Arquivo do *Bataka*

Marcos Miranda, em outra entrevista, ressalta:

A emoção que senti naquele momento foi ímpar. E, o mais interessante foi ver minha família aplaudindo. Antes não confiaram e, como eu, não valorizavam nossa cultura negra. Ao assistirem aquele espetáculo no

⁴⁹ Samba enredo da Escola de Samba Vila Izabel, campeã do carnaval carioca, em 1988, composta pelo cantor e compositor Martinho da Vila.

⁵⁰ Concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 06 de dezembro de 2009.

*sindicato dos bancários tudo mudou. Foi um espetáculo que ficou em minha memória e penso que na de quem estava presente naquele dia. Dançamos com a alma. Queríamos valorizar a cultura negra de verdade e emocionamos a todos*⁵¹

No camarim, depois do espetáculo, os diretores do sindicato mostraram o interesse em continuar com as aulas e os ensaios desse grupo. Para tanto, colocaram à disposição a infraestrutura do Sindicato. A apresentação daquele espetáculo foi o aval para que o grupo de quinze bailarinos se transformasse em uma Companhia de Dança Afro. Um coletivo com a característica de privilegiar a comunidade jovem da periferia de Belo Horizonte.

Sobre as atividades culturais no sindicato e a Dança Afro, Gilson Melo, diretor cultural dessa instituição observa:

*O “Boteco da Sexta” foi uma realização do departamento cultural do Sindicato dos Bancários de Belo Horizonte. Suas atividades aconteceram a partir do primeiro trimestre de 1982. Alguns meses antes fora eleita a primeira diretoria ligada à CUT, depois de anos de peleguismo naquele sindicato. A ação cultural era vista pela nova diretoria como um dos elementos diferenciais em relação às gestões anteriores. A cada sexta uma programação artística, com um conteúdo ideológico explícito, buscava levar a discussão daquele tema para o seio da categoria. Depois som na caixa, muita dança. O tema da semana era divulgado num cartaz – alguns causaram extrema polêmica e tinha ainda alguma inserção no jornal semanal do sindicato. Em pouco tempo, o “boteco” passou a ser o ponto de encontro não só dos bancários, mas de diversas categorias, diretorias e militantes sindicais. E, ainda, militantes de diversos movimentos sociais da cidade. Principalmente o Movimento Negro Unificado (MNU), nosso grande parceiro*⁵²

Complementa Gilson:

O MNU estava a pleno vapor. Ali se comemoravam os 10 anos do movimento negro e, ainda, o centenário da abolição da escravidão. São vivas em minha memória as apresentações de Evandro Passos, com o seu grupo ou em seus momentos solo. Mais do que uma manifestação artística - a Dança Afro era o corpo negro que se apresentava ali, desnudo. Manifesto de músculos, pele, suor e emoção. Manifesto vivo, pelo direito à diferença e à igualdade. O corpo negro representava como elemento ideológico em debate, perante uma categoria marcada pelo racismo embutido na velha fórmula da “boa aparência”⁵³

⁵¹ Concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 07 de dezembro de 2009.

⁵² Entrevista do coordenador cultural do Sindicato dos Bancários de Belo Horizonte

⁵³ Idem

A partir dessa experiência do Sindicato dos Bancários, as demais agremiações sindicais de Belo Horizonte, também, fizeram um trabalho de conscientização de seus afiliados e ressaltaram a importância cultural e política da história e das manifestações artísticas afrobrasileiras. Eram ações influenciadas pelo Movimento Negro Unificado da cidade, que implicava no resgate da história do herói negro Zumbi dos Palmares como símbolo de luta e resistência contra a opressão do povo negro. A relação dos movimentos sindicais com os movimentos sociais negros contribuiu para o desenvolvimento de uma proposta política, mas que também era artística, identitária e sociocultural. De acordo com Marcos Cardoso:

*Em Belo Horizonte, o diálogo amadurecido e pautado na construção política de relações resultou na articulação, organização e coordenação da participação representativa das entidades da comunidade negra, de diversos sindicatos e dos movimentos populares da cidade*⁵⁴

Foram organizados, portanto, apresentações artísticas, debates e palestras em torno da cultura negra em diversos sindicatos. Essas agremiações associaram-se à comunidade negra em projetos relacionados as matrizes africanas. Importante ressaltar que, o Sindicato dos Bancários de Belo Horizonte já havia se aproximado da comunidade afro nos anos 70, buscando contato com a juventude negra, o que emergia nos bailes *Black Soul*, além dos debates que promovia em suas dependências.

Nesse momento em que a cultura afrobrasileira se ressignificava, surgiu a Companhia de Dança Afro *Bataka* cujas aulas de Dança Afro atraía, cada vez mais, uma participação expressiva, de universitários, bancários e de jovens da periferia de Belo Horizonte.

A perspectiva era favorável à nova Companhia de dança que prometia ter um impacto, no sentido de representar e sublinhar a cultura negra. Foi chamada inicialmente de *Batakotô*, nome de origem *Yorubá*, que significa ritmos dos tambores. Ao se constatar que já havia um grupo com o mesmo nome em São Paulo, optou-se por *Bataka*, uma derivação de *Batakotô*, que também quer dizer ritmos de tambores.

Um dos maiores desafios para efetivar o trabalho do *Bataka* foi a ausência de fomento. O Sindicato dos Bancários disponibilizou apenas espaço físico e sua estrutura para os ensaios e aulas de Dança Afro. Na procura de patrocínio era comum ouvir das empresas e dos órgãos públicos que não podiam associar seus produtos e/ou marcas a uma Companhia de dança composta em sua maioria por bailarinos negros e da periferia. Constantemente havia,

⁵⁴

Entrevista concedida no dia 05 de novembro de 2009.

questionamento sobre a característica étnica dos participantes, que serviam de argumento para justificar negativas.

Na recém criada Companhia *Bataka*, um impacto artístico já se expressava e fez com que o nome fosse logo difundido em Belo Horizonte, como segmento da dança que se inspirava nas matrizes africanas, tornando-a uma referência no segmento artístico/cultural, com forte traço da negritude.

Os primeiros anos de fundação da Companhia de Dança Afro *Bataka*, sobretudo de 1982 a 1990, foram de percalços, ou seja, falta de recursos financeiros e espaço próprio, mas também de ascensão, porque tinha já um foco determinado, tendo em vista uma linha de trabalho definida para combater a exclusão de bailarinos da periferia e buscar o reconhecimento desse tipo de dança como manifestação artística negra na sociedade mineira.

Voltada para as danças de matrizes africanas, a recém-criada Companhia *Bataka* passou a ocupar um espaço próprio na vida artística, cultural e social de Belo Horizonte. Apesar dessa presença e dessa singularidade o início da Companhia, dos anos 80 aos 90, foram anos de percalços e lutas contra a falta de recursos, de espaço próprio, embora já houvesse com clareza, um foco determinado que conduzia o trabalho no sentido da luta contra a exclusão dos bailarinos da periferia, pelo reconhecimento das manifestações artísticas negras na sociedade brasileira.

Aos poucos o alcance do trabalho do *Bataka* é percebido. A prefeitura reconhece a importância de seu trabalho social, com oficinas oferecidas nas periferias de Belo Horizonte, cursos para educadores, através das parcerias firmadas com o grupo. Neste sentido, Vânia Diniz pondera:

A partir de meados da década de 90, enquanto coordenadora, funcionária da Prefeitura de Belo Horizonte, em contato direto com moradores de vilas e favelas, em especial com jovens, conheci muito destes que participaram de uma Companhia de Dança Afro, tendo a frente Evandro Passos. O trabalho desenvolvido principalmente com meninas negras, sem ônus para este público, era revelador quanto à autoestima valorizada e o acesso a oportunidades que as colocava em contato com um mundo, até então, desconhecido e cheio de possibilidades, abrindo-lhes porta⁵⁵.

Surgiu, assim, o reconhecimento da Companhia de Dança Afro *Bataka* pelos movimentos sociais, pela Secretaria Municipal de Educação, pela Secretaria de Cultura e outras instituições. Neste período, o *Bataka* promoveu algumas atividades de caráter social e

⁵⁵ Vânia Diniz foi Coordenadora da Coordenadoria Para Assuntos da Comunidade Negra de Belo Horizonte, no período de 1990 a 2002, em dois mandatos consecutivos.

político, sobretudo nas comunidades dos quinze bailarinos. Em 1989, houve o convite para participar, com uma apresentação de seus quinze bailarinos no I Encontro Nacional do Movimento Negro Unificado e no Encontro Municipal de Arte-educação. Eventos que articularam a Companhia de Dança *Bataka*, ao cenário político e social de Minas Gerais.



FIGURA 11 – Apresentação da Companhia *Bataka* na “Semana de Direito”, Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais Fonte: Arquivo do *Bataka*

Algumas atividades realizadas pela Companhia, junto aos movimentos sociais, nas periferias, mostraram que a Dança Afro podia ser uma estratégia eficaz para implementar discussões em relação à exclusão social e ao preconceito racial. Diante dessa ação artística, interligada à reflexão e discussão política, as coreografias da Companhia *Bataka* passaram a exigir maior embasamento e reflexão, conceitual, técnica e estética sobre questões raciais e mais veemência no resgate das heranças africanas.

As ponderações da coordenadora de um órgão importante na cidade como é a Coordenadoria Para Assuntos da Comunidade Negra (COMACON), demonstram que as ações implementadas na Companhia *Bataka*, com a Dança Afro, interligadas a outras práticas, como palestras, oficinas, surtiram efeitos positivos nas trajetórias de vida dos bailarinos e refletiram na sociedade civil.

A dinâmica de trabalho da Companhia *Bataka* foi além das aulas de Dança Afro com montagens coreográficas e performáticas. Em 1990, a Companhia iniciou aulas de História da África e integrou a cultura das Comunidades Congadeiras, dos terreiros de Candomblé e de Umbanda em seus espetáculos. Houve, principalmente, ênfase na contribuição das Congadas mineiras. Além disso, também, foram convidados intelectuais e estudiosos da temática negra para proferir palestras e desenvolver estudos com os componentes da Companhia *Bataka*. Havia a preocupação de aprofundar os significados das manifestações para que não fossem reproduzidos nos espetáculos conteúdos artísticos estereotipados.

A Companhia participou da I e II Mostra de Literatura Afrobrasileira, nos anos de 2004 e 2005, respectivamente, realizadas pela Secretaria Municipal de Educação (SMEED). E, ainda, de inúmeros eventos voltados para formação de professores atendendo à Lei. 10.639⁵⁶, contribuindo para sua implementação.



FIGURA 12 – Curso teórico-prático para professores: “A Dança Afro no currículo escolar” Fonte: Arquivo do *Bataka*

A preocupação em associar conteúdo artístico com a pesquisa histórica, em relação à cultura afro era o diferencial da Companhia, o que refletiu positivamente junto aos movimentos sociais negros, à Secretaria de Educação e de Cultura de Belo Horizonte. Ainda hoje ocorrem parcerias da Companhia com diferentes órgãos institucionais.

Nesse sentido, a Companhia *Bataka* não atuou, somente, no campo da dança como veículo educativo, mas, também, no campo social como instrumento definidor no plano artístico e sociocultural, de uma possível identidade negra. Em resposta aos marcadores equivocados da beleza do consumo midiático, a Companhia vinculou-se a instituições como o Centro de Referência da Cultura Negra de Belo Horizonte (CRCN), a Coordenadoria para o Núcleo de Relações Étnico-racial e de Gênero (NRERG), com o propósito de combate da discriminação e do preconceito a partir de questões étnico-raciais.

⁵⁶ Lei implementada pelo presidente da República Luiz Inácio da Silva, em janeiro de 2003, que tem como finalidade a obrigatoriedade do Ensino de História e Cultura Afrobrasileira no Ensino curricular.



FIGURA 13 – Convite Prefeitura Municipal de Belo Horizonte
Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte

Também, o *Bataka* participou das três edições do evento *Noite da Beleza Negra*, organizado pela cabeleireira Betina Borges, cuja proposta era enaltecer a beleza negra mineira e brasileira, em contraposição ao “dito” modelo de consumo hegemônico. Um evento cultural para promover a cultura afro a partir de trabalhos artísticos e da valorização de uma estética corporal negra. Participar desse tipo de evento ajudou a aprofundar as relações entre produtores culturais, como Betina, que centravam suas propostas na valorização da estética negra. Nesta perspectiva, afirma Nilma Lino:

A expressão estética negra é inseparável do plano político, do econômico, da urbanização da cidade, dos processos de afirmação étnica e da percepção da diversidade. A formulação de uma proposta de intervenção estética que postula o direito à beleza para o povo negro (LINO, 2008, p.28).

Esses encontros serviram para desconstruir, em parte, estereótipos associados à imagem da população negra mineira. Um equívoco que se repetia ao tratar a discussão a cerca do afrodescendente. Conforme relata o bailarino Marcos Miranda:

*Assim como todos em minha família, eu não tinha nenhuma referência positiva em relação ao corpo negro. Eu, particularmente, me achava estranho por ter lábios grossos. Só fui entender que era belo e que era a marca de africanidade em mim, a partir das discussões na Companhia de Dança Bataka e ao participar dos encontros de beleza negra. Hoje, me orgulho dos traços africanos em meu corpo. E, repassei esses valores a todos de minha família*⁵⁷

⁵⁷

Entrevista concedida no dia 07 de dezembro de 2009.

Entrevistas como estas servem para desmistificar a imagem do negro na sociedade brasileira. No *Bataka*, muitos bailarinos trazem sentimentos de conflitos vividos em uma sociedade (midiática, de consumo) marcada por modelos eurocêntricos. Essa dualidade rejeição/aceitação, muitas vezes, chega a casos extremos entre os bailarinos. A ex-bailarina Júnia Bertolino disse:

A Dança Afro que aprendi no Bataka realmente desempenhou um papel de fortalecimento identitário em minha vida. Possibilitou conhecer mais meu corpo negro e esse fazer cultural afrobrasileiro. Essa possibilidade, por meio da Dança Afro, permitiu pensar na minha infância e resgatar memórias. Hoje, valorizo minha estética negra com muita tranquilidade e autoestima⁵⁸.

Sobre isso a bailarina Elaine Cândida declara:

Falar em Beleza negra e Dança Afro para mim, é falar da forma como eu me encontrei... De afirmar os meus pensamentos. De afirmar o que eu penso. De afirmar minhas convicções enquanto mulher negra. A Dança Afro, hoje, é a forma como expressei minha beleza afro⁵⁹.

Nas entrevistas esses bailarinos mostram como a Dança Afro e a participação da Companhia em eventos de valorização da herança africana forneceram subsídios para que conseguissem ampliar conhecimentos e, particularmente, fazer pensar suas trajetórias de vida. As danças de matrizes africanas contribuíram como estímulo ao crescimento e desenvolvimento destes bailarinos. Através da arte do movimento, interligada a noções de historicidade, eles traçaram percursos de redescoberta.

⁵⁸ Ex-bailarina da Companhia *Bataka*, hoje diretora da Companhia *Baobá* de Arte Negra, concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 23 de novembro de 2009.

⁵⁹ Concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 12 de dezembro de 2009.



FIGURA 14 – Folder noite da Beleza Negra

A Companhia *Bataka* adquiriu visibilidade nacional e internacional e foi convidada para eventos em cidades e países variados. A cada apresentação fora do Estado a Companhia voltava com novos convites para oficinas, cursos e espetáculos. Em 1994, a Companhia recebeu o primeiro convite para apresentação na cidade de Cancun, no México, onde permaneceu por três meses, para desenvolver *workshops*, oficinas e cursos, além dos espetáculos diários. Essa viagem à Cancun foi fundamental para consolidar o *Bataka* no cenário nacional e internacional. Em Cancun, um público fiel aos espetáculos de Dança Afrobrasileira e afro-cubana, já haviam recebido também Mercedes Baptista e a bailarina Dica Lima⁶⁰, e agora recebia o *Bataka*.

Sobre a viagem com o *Bataka*, Júnia Bertolino disse:

*Com o Bataka eu aprendi muito. Fiz parte da Companhia durante dois anos e tive a possibilidade de viajar para Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória. Isso me deu um grande incentivo, um estímulo para profissionalização. Nossa, dançar num palco do Rio, no Teatro Carlos Gomes foi muito importante*⁶¹.

Marcos Miranda complementou:

A experiência de dançar com a Companhia Bataka no México foi fundamental para decidir minha vida profissional. Fazer uma temporada de 3 (três) meses lá, foi muito importante. Lá, tive a oportunidade de também fazer aula com uma professora cubana. Então, foi uma troca muito rica

⁶⁰ Ex-integrante do Balé Folclórico Mercedes Baptista. Hoje, professora de Dança Afro no Rio de Janeiro.

⁶¹ Concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 23 de novembro de 2009.

*para nós do Bataka. E trabalhar somente com arte depois dessa temporada ficou mais forte. A partir de então, decidi que iria trabalhar só com a Dança Afro*⁶²

O retorno de cada viagem, nacional ou internacional, era importante para que os bailarinos tomassem decisões profissionais. Muitos dividiam o trabalho na Companhia com outras atividades. O respeito e o reconhecimento artístico, principalmente internacional, fizeram com que os bailarinos vislumbassem a possibilidade de viver apenas da sua arte. A viagem ao México abria oportunidade de trabalho no exterior a dois bailarinos, Iraci Calixto e Valmir Passos. Fizeram carreira no exterior como professores e coreógrafos de Dança Afro.

2.2 Tempos difíceis, resistência e superação

A despeito desse reconhecimento internacional, a consolidação da Companhia *Bataka* na própria cidade de Belo Horizonte, paradoxalmente, não se fazia de igual forma. Houve uma mudança de postura por parte dos produtores culturais, que deixaram de visualizar a Dança Afro como manifestação artística capaz de ocupar um lugar do *mainstream* da dança nacional.

As frequentes propostas para a Dança Afro se reduziram a manifestações menores e marginalizadas, o que demonstrava o quão forte, ainda, era o preconceito e a discriminação contra a arte negra na cidade. Essa situação de não reconhecimento resultou em movimentos e ações dos artistas negros na busca por alternativas de apoios e acesso a espaços institucionais.

No anos 90, Belo Horizonte tem seu cenário artístico ocupado por produtores culturais que traziam experiências principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, com grandes espetáculos que visavam o lucro. Para esses produtores, grupos de Dança Afro, Samba e teatro com temática negra precisavam ser mais comerciais e lucrativos, deveriam ter outra concepção artística, para ocupar um espaço próprio na indústria do entretenimento.

Neste período, os órgãos de cultura do Estado e do Município, foram influenciados por esses produtores e também passaram a falar essa mesma linguagem; o que trouxe como consequência a desvalorização da arte negra que se produzia na cidade. Nesse período, grupos e companhias de danças, teatro e música afro ficaram à margem de fomentos e editais públicos.

Essa situação de predomínio da indústria do entretenimento configurou um cenário adverso que excluía a arte negra. Houve uma migração da Dança Afro, do Samba, da

⁶² Entrevista concedida no dia 07 de dezembro de 2009.

percussão da própria ideia de cultura negra para os projetos sociais, em que funcionava sob a categoria de “arte inclusiva”. Ou seja, aquela capaz de integrar crianças, adolescentes e jovens da periferia ao convívio social.

A permanência da Dança Afro nesses espaços alternativos dos projetos sociais, até final dos anos 90, foi generalizada no país inteiro. O que restringia o trabalho artístico dos profissionais e resultava em dificuldades para grupos e companhias de Dança Afro. Notoriamente, os produtores consideravam esse tipo de dança apropriado apenas para os espaços de atendimento social.

Nessa perspectiva, o bailarino e coreógrafo Rui Moreira em entrevista, delineou três fases diferentes da Dança Afro em Belo Horizonte:

A Dança Afro no final dos anos 80, até meados dos anos 90, foi o carro chefe das academias de dança, principalmente em Belo Horizonte. Nesse período assistíamos o declínio do balé clássico na cidade e aulas de dança moderna e contemporânea não conseguiram sustentar as escolas. Foi a Dança Afro que conseguiu manter, financeiramente, a estrutura dessas escolas de dança nesta época. Mas quando a dança começa a ser pensada no Brasil como uma arte maior, escrevendo sua própria história, inclusive para os editais públicos, a Dança Afro não foi junto. Ela foi subjugada como atividade social e não artística, de menor valor. Não se enquadrou nos editais de fomento à cultura. Somente no final dos anos 90, a Dança Afro reagiu e voltou a ganhar notoriedade como arte. Isto foi impulsionado principalmente pelos intercâmbios internacionais que os profissionais da Dança Afro fizeram, com artistas da diáspora e do continente africano⁶³.

Como ponderou o coreógrafo, depois de um período, a reação dos protagonistas da Dança Afro para colocar esta prática como arte maior ganha um novo impulso, muito além dos projetos sociais. Num movimento de fluxo e refluxo, a Dança Afro volta a fazer parte das academias, dos festivais de dança, volta a ocupar espaços dominados pela cultura europeizada, hegemônica.

No caso do *Bataka*, a Companhia passa a ocupar o Palácio das Artes, o Centro da Universidade Federal de Minas Gerais e outros espaços, da metrópole mineira com cursos, oficinas, *workshops* e espetáculos. Tal fato não foi tarefa isolada da Companhia e de bailarinos da Dança Afro em Belo Horizonte, mas uma ação conjunta dos profissionais desse tipo de dança no Brasil.

O fato dos produtores culturais desconsiderarem a experiência de Marlene Silva, da Companhia *Bataka* e o significado das danças de origem africana como aspectos relevantes da

⁶³ Bailarino e diretor da companhia de dança Será Quê? Entrevista concedida em maio de 2010.

cultura brasileira, fez com que o *Bataka* optasse por outras estratégias tanto de apresentação quanto de montagens. Evita-se interromper as atividades do grupo e a contratação de profissionais (técnicos, iluminadores, costureira, equipe de produção). Sem perder o foco, resgatar, preservar e divulgar a manifestação afro por meio da dança, o *Bataka* resistia em Minas Gerais.

Aprofundava as conexões com as Secretarias Municipais de Educação e de Cultura de Belo Horizonte e, também, com o Ministério da Cultura, por intermédio da Fundação Cultural Palmares⁶⁴. O *Bataka* participava dos editais de fomento, que possibilitavam a continuidade de suas produções artísticas.

A ação destes produtores não foi exclusiva em Belo Horizonte, mas também em Salvador, como ponderou Nadir Nóbrega:

A ação de produtores culturais também em Salvador criou imposições mercadológicas preconceituosas na cidade, no mesmo período. Rotulando os dançarinos em afro, modernos e clássicos, apenas para discriminar. Essa postura constituiu-se numa armadilha impedindo que profissionais atuassem nessa ou naquela área (NÓBREGA, 1991, p. 29).

De acordo com a autora, tais produtores queriam fazer jus a um ditado popular que prega “cada um em seu lugar”, como se as diversas formas de arte não pudessem interagir no mesmo espaço e reafirmar a própria poética de intercâmbio artístico da pluralidade cultural brasileira.

A discussão sobre a produção cultural negra entra novamente, em 1990 na ordem do dia em Belo Horizonte. Artistas retomam as discussões a respeito das artes e avaliam os processos de exclusão, por parte de tais produtores, o que afetou diretamente os artistas envolvidos com a temática afrobrasileira, fossem eles brancos, mestiços ou negros.

Dessas reflexões surgem iniciativas dentre elas, em 1995, o Festival Internacional de Arte Negra (FAN). Um grupo de artistas reunido para pensar a cultura negra, em Belo Horizonte, consegue através de um festival, questionar a exclusão da arte negra no cenário artístico, na cidade, e instiga o Estado a re-elaborar sua política cultural. O FAN favoreceu o aperfeiçoamento e o mapeamento de grupos e artistas que já trabalham a temática da negritude, além de impulsionar os intercâmbios culturais entre grupos que pesquisam as matrizes africanas. Sobre o Festival Internacional de Arte Negra, comentou Adyr Assumpção:

⁶⁴ A Fundação Palmares é vinculada ao Ministério da Cultura, formula e implanta políticas públicas que têm o objetivo de potencializar a participação da população negra brasileira no processo de desenvolvimento, a partir de sua história e cultura.

Entre os objetivos do FAN, destaca-se o de promover a troca de experiências e o intercâmbio entre os artistas e grupos de vários países. E, assim pretende criar condições para o estabelecimento de novos parâmetros críticos e criativos para os artistas, comunidades e estudiosos interessados na pesquisa, produção e difusão da cultura negra no Brasil⁶⁵.

A partir da declaração do curador, percebe-se que a criação e a realização do referido festival possibilitou o fortalecimento dos grupos de Dança Afro, música, teatro e artes plásticas afrobrasileiras em Belo Horizonte. Permitiu, também, a criação do Centro de Referência da Cultura Negra na cidade, em 1996, voltado para artistas e grupos que buscavam informação e formação em relação às matrizes africanas. Ainda sobre o Festival Internacional de Arte Negra (FAN), Júnia Bertolino disse:

Eu sou uma privilegiada, porque inicio verdadeiramente na Dança Afro com o surgimento do Festival de Arte Negra. Foi muito importante fazer parte desse auge de valorização da cultura negra em Belo Horizonte. Foi um marco fundamental para os artistas da cidade. Além de que os intercâmbios que criamos com artistas da diáspora e do continente africano possibilitaram conhecer companhias de Dança Afro e africana. Ampliamos os debates e as reflexões sobre arte negra na cidade⁶⁶.

Esse evento que teve como referência as artes negras criou uma valorização da cultura afro em Belo Horizonte sem precedentes na América Latina, uma vez que abriu o cenário da cidade para os profissionais da Dança Afro, da música percussiva e para o ator negro. A população de Belo Horizonte teve contato com companhias de Borquina Fasso, Senegal, Haiti, Congo e um contato muito marcante com as danças africanas. Foi possível estabelecer relações com pessoas da diáspora africana, que vieram de Cuba, Estados Unidos, Peru, Venezuela e do Brasil. A bailarina Elaine Cândida disse:

A melhor passagem que tive na vida dançando foi no ano de 2003, no Festival de Arte Negra – FAN. Foi como se fosse minha estreia. Eu dançando e a Germaine Acogny⁶⁷, coreógrafa e bailarina Senegalesa sentada na plateia, ao lado de minha mãe. Essa foi a passagem mais importante da minha vida na questão da dança. Na minha formação, pois já

⁶⁵ Adyr Assumpção é curador do Festival Internacional de Arte Negra – FAN. Entrevista retirada do plano Municipal de Promoção da Igualdade Racial da Prefeitura de Belo Horizonte em julho de 2010.

⁶⁶ Concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 23 de novembro de 2009.

⁶⁷ Coreógrafa e bailarina, trabalhou com o Balé da Cidade de São Paulo na criação do espetáculo “Z” em 1995, nas comemorações do tricentenário de Zumbi dos Palmares. Diretora do MUDRA no Senegal, criado pelo coreógrafo Maurice Béjart. É conhecida como a embaixatriz da dança africana contemporânea. Participou de três edições do Festival de Arte Negra – FAN em Belo Horizonte.

*a conhecia de livros e vídeos. Mas o FAN permitiu isto, conhecê-la pessoalmente. Estarmos perto de outros artistas negros do mundo*⁶⁸.

Este festival foi um divisor de águas para companhias, grupos e artistas negros de Belo Horizonte, no qual o *Bataka* inclui-se. Marcou o cenário mineiro, o espaço da Dança Afro cenicamente concretiza, perante as gerações presentes, a potência e a multiplicidade das artes negras. O ciclo de reflexões em torno do patrimônio cultural e simbólico afrobrasileiro, africano e da diáspora, ainda, se reacende na cidade.

Neste contexto, a Companhia *Bataka* – composta em sua maioria por bailarinos e músicos percussionistas afrodescendentes reafirma-se em sua proposta de contribuir para o fortalecimento de uma linguagem artística renovada, de palco, buscando fortalecer a arte e a cultura afrobrasileira no diálogo com a contemporaneidade.

2.3 O perfil dos bailarinos

O *Bataka* nunca priorizou apenas a participação de bailarinos negros de periferia, pois pregou a diversidade étnica. Porém, o tema da africanidade e histórias afrobrasileiras sempre foi o foco da Companhia em suas montagens artísticas.

Através dos depoimentos dos bailarinos, percebe-se que, ao ingressar na Companhia, eles apresentavam problemas advindos de processos discriminatórios e preconceituosos. Frequentemente eram excluídos de outras companhias, grupos e academias. O relato da bailarina Elaine Cândida é, nesse sentido, esclarecedor:

*Ganhei uma bolsa de estudo em uma academia de Belo Horizonte, para fazer balé clássico. Naquele espaço ouvia dos professores que dificilmente iria participar dos espetáculos, já que não existiam Giseles negras. Diziam ainda que eu estava negando minhas origens étnicas e raciais por querer fazer balé clássico. Percebi que naquele espaço não encontraria abertura, para o diálogo, voltei para a Dança Afro, que já fazia anteriormente. Mas não desisti de conhecer outras possibilidades para meu corpo*⁶⁹.

De acordo com a entrevista a cima, percebe-se que bailarinos praticantes da Dança Afro estão abertos a trocas e novas experiências e informações com outros tipos de dança. Ao contrário do que pensam alguns artistas e produtores, bailarinos afro prezam o diálogo com

⁶⁸ Concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 12 de dezembro de 2009.

⁶⁹ Bailarina e professora de Dança Afro. Ex-bailarina da Companhia *Bataka*, concedeu entrevista no dia 25 de fevereiro de 2010.

outras danças e diferentes linguagens artísticas, o que mostra a sensibilidade destes artistas e sua abertura para a troca e o intercâmbio artístico.

É possível perceber, também, que mesmo bailarinos não-negros que procuram a Companhia *Bataka* já sofreram algum tipo de discriminação, por não terem o padrão corporal exigido pelo balé. Ou seja, a partir de um traço hegemônico, ficou instituído que estão fora do padrão, o que os leva a procurar um tipo de dança, em que procuram ser mais aceitos. Segundo Davi Le Breton:

A ação da aparência coloca o ator sob o olhar apreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, conforme também a forma do corpo ou do rosto. Os estereótipos se fixam com predileção sobre as aparências físicas e as transformam naturalmente em estigmas, em marcas fatais de imperfeição mortal ou de pertencimento de raça (BRETON, 2009, p. 78).

Diante do que pondera Le Breton, a Companhia *Bataka* sempre lutou pela valorização dos sinais marcantes, presentes no corpo, e que remetem à ascendência africana dos bailarinos. Ou seja, propõe-se ressaltar os traços da herança africana nos bailarinos afrodescendentes e, com isso, contraria valores hegemônicos opressivos.

O perfil dos bailarinos que iniciaram na Companhia *Bataka*, em 1982, era, principalmente, marcado pela exclusão social e racial. Nessa primeira formação, eram comuns os que registravam vivências com alcoolismo na família ou na comunidade. Alguns já haviam sofrido violência sexual ou policial e tinham muito próximo de suas vidas a criminalidade. A participação em uma companhia de Dança Afro significava, para eles, ir além de uma atividade artística, era o início de uma inserção em uma vida além da que viviam.



FIGURA 15 - bailarinos da Companhia, processo criativo
Fonte: Arquivo do *Bataka*

As marcas da rejeição, por alguns desses bailarinos, quanto à condição de

afrodescendência, aos poucos começaram a aparecer, o que passou a traduzir-se em inibição e constrangimento. Perceberam que a euforia e o dito “sucesso” do primeiro espetáculo, no sindicato, não seriam suficientes para resolver algumas questões relacionadas à condição de ser negro e pobre no Brasil.

Os traços de rejeição começaram a surgir nos deboches de amigos, que não consideravam a Dança Afro como arte, achavam-na uma dança “feia” e “inferior”. Houve também retaliação no trabalho por parte de chefes e colegas, que interpretavam a participação desses bailarinos em uma companhia de Dança Afro como regressão, atraso. Julgavam a Dança Afro a partir de referenciais eurocêntricos e recusavam-lhe um valor verdadeiramente artístico.

Nem todas as apresentações da Companhia tiveram a mesma aceitação e repercussão. Em alguns momentos, houve dificuldades para se apresentar o trabalho, pois nem sempre o público e os organizadores de eventos reconheciam a Dança Afro como manifestação artística. Mesmo assim, a expectativa da Companhia era grande, queria estabelecer-se, legitimar-se como Companhia de Dança e ocupar os espaços dos grandes teatros e salas de espetáculos.

Em um festival de dança na capital mineira, a Companhia *Bataka* foi impedida de concorrer na categoria dança moderna ou contemporânea, na qual havia se inscrito. De acordo com os organizadores, o *Bataka* deveria ter se inscrito na categoria danças folclóricas. Na ocasião por não concordar com tal decisão retiramos do festival. No ano seguinte, fui convidado a fazer parte da comissão organizadora do mesmo festival e do júri de seleção dos grupos. Junto a outros profissionais pude, então, implementar uma discussão sobre a Dança Afro, a sua inclusão na categoria da dança moderna ou contemporânea.

De um lado, a superação desses limites exigiu um empenho maior da Companhia, no sentido de desenvolver um conhecimento sobre as manifestações afrobrasileiras e, também, elaborar suas experiências cotidianas, de modo que esses elementos se tornassem algo básico para os bailarinos, antes das montagens coreográficas. De outro, a ênfase na discussão do que significa ter um corpo negro no Brasil levou a determinado reconhecimento de que, igualmente, os dançarinos eram vítimas da rejeição social. Houve a necessidade de repensar o corpo do bailarino negro da Companhia *Bataka*.

Neste contexto artístico, os bailarinos extravasavam movimentos e sentimentos ao valorizar seus traços identitários. Tratava-se da busca de uma identidade negra reconhecida, estrategicamente, como discurso estético e político. Atitudes que muitas vezes não foram das mais fáceis para os bailarinos, nesse encontro com o tema da negritude.

O fato de estar em uma Companhia em que a releitura artística era centrada nas heranças de matrizes africanas já era, por si só, motivo para se ficar à margem da produção cultural em Belo Horizonte. Para os bailarinos, foi necessário recriar, enquanto conceito, a percepção de que seus corpos marcados pela herança africana expressavam e produziam conhecimento, ainda que não legitimados pela sociedade. Na recriação desse conceito a Dança Afro foi extremamente eficaz.

De extrema relevância na dinâmica de trabalho da Companhia foi a valorização da história de vida de cada participante, assim como de sua comunidade e de sua família. Naquele momento, os bailarinos depararam-se com a realidade do racismo e do preconceito ao artista afrodescendente, consequentemente, a população negra. Sendo assim, tornou-se necessária a escuta das experiências pessoais.

Ao adotar a escuta nas aulas e nos ensaios, observa-se o espaço para que os bailarinos expressassem seus anseios e desejos, não apenas como artistas, mas também como cidadãos. Deveriam expressar qualquer coisa ao grupo, mesmo que achassem sem importância. Foi uma estratégia para trocar informações e conhecer melhor.

Foram momentos de escuta que, muitas vezes, tomaram o horário de aulas, de ensaio e de criação, mas que foram necessários. Isso marcou a trajetória da Companhia e fez surgir um convívio coeso entre os componentes. Alguns traziam, além da experiência negativa familiar, traumas de infância e também do período escolar, relacionados à exclusão social, étnica e racial. Outros traziam experiências familiares positivas – algo possível de ser lembrado com entusiasmo: o orgulho de ser negro.

Portanto, para continuar os trabalhos na expectativa de consolidar as produções artísticas, essa dinâmica contribuiu para a formação de uma identidade étnica. Saber como ouvir um bailarino negro, com a linguagem específica de sua comunidade e de seu mundo, foi primordial. No diálogo com a pedagogia, ressalto o olhar de Paulo Freire:

Esse desafio é nunca entrar paternalisticamente no mundo do oprimido para salvá-lo de si próprio. Igualmente o desafio é nunca querer romantizar o mundo do oprimido de modo que, como um processo de estar lá, mantenha o oprimido acorrentado a condições que foram romantizadas para que o educador mantenha sua posição de ser necessário ao oprimido, “servindo o oprimido”, ou encarando-o como um herói romântico (FREIRE, 2001, p. 32).

É um alerta para não se romantizar, ingenuamente, as histórias de vida dos bailarinos e os tratar como vítimas. Ao contrário, a partir de suas histórias quer refletir coletivamente o

significado de sua participação na sociedade e desenvolver a habilidade de expressar suas vivências e combater formas hostis de exclusão. De modo efetivo, essa escuta ajudou a respeitar a individualidade de cada bailarino, no *Bataka*, e implicou respeito pela linguagem de cada um.

Discutir as marcas da herança africana não foi tão fácil para alguns desses bailarinos. Alguns negavam, a princípio, a discussão racial e inferiorizavam o figurino afro e, indiretamente, sua condição étnico-racial, assim como a de sua família. Necessitavam trabalhar o significado da herança africana no próprio corpo e na sociedade brasileira. Era preciso valorizar práticas e heranças africanas nos grupos de Dança Afro. Foi preciso valorizar as práticas e heranças africanas, nos grupos de Dança Afro, sem deixar de ouvir os bailarinos que se expressavam e paralelamente refletiam sobre suas identidades. Tornou-se necessário ouvir as histórias dos bailarinos, das famílias, ainda que muitas fossem trágicas.

Os depoimentos dos bailarinos revelavam trajetórias de cada um deles no caminho de um reconhecimento enquanto sujeitos ressignificados como artistas e cidadãos. São depoimentos que demonstram o caminho e as dinâmicas trilhadas pela Companhia *Bataka* no tocante à formação da cidadania.

Isto é indicado no depoimento, por exemplo, do bailarino Edmilson Inocência:

Nasci e cresci na favela barragem Santa Lúcia, periferia de Belo Horizonte. Venho da capoeira e fui conhecer a Dança Afro através de uma amiga bailarina, que dançava na Companhia Bataka. Fui fazer uma aula experimental e não larguei mais a Dança Afro. Encontrei ali uma família. Pude falar de mim, minhas necessidades, desejos, anseios e também relatar tragédias de minha realidade, coisa que nunca fiz antes, nem na capoeira. Lá perdi o medo de falar de várias coisas boas e ruins da minha vida. Todos falavam, todos eram escutados, o que nem na escola acontecia. Isto fez com que crescêssemos juntos⁷⁰.

Percebe-se como a escuta, principalmente dos recém-chegados, estimulava os bailarinos a falarem de suas vidas, de sua comunidade, o que possibilitava vários desbloqueios. No início, eu sabia muito pouco sobre estes bailarinos que entravam no *Bataka*, de modo equivocado, eu me preocupava apenas com o resultado artístico do espetáculo, com a performance corporal dos bailarinos.

O bailarino Edmilson Inocência, por exemplo, era um excelente capoeirista, o que justificava sua participação na Companhia. Sua técnica e performance corporal eram

⁷⁰ Edmilson Inocência participou da Companhia de Dança *Bataka* no período de 2002 a 2007. Atualmente, reside em Barcelona, onde ministra aulas de Dança Afro e capoeira. Concedeu entrevista para esse trabalho em dezembro de 2009.

impecáveis. Só mais tarde percebi o quanto ele necessitava, dentre outros incentivos, de ser ouvido. Descobri um diferencial: o que deveria estar em questão na Companhia não poderia ser apenas a técnica, mas outros atributos também deveriam ser cultivados. A proposta do *Bataka*, a esse respeito, era o desenvolvimento de autoestima, afirmada por meio da identificação com sua etnicidade. O bailarino Leonardo de Jesus disse:

*Só comecei a ter amigos e ser respeitado enquanto ser humano, na Companhia Bataka. Antes, trabalhava como empregado doméstico e era tratado como escravo na casa onde morava. Não queriam nem saber quem eu era. Junto com os bailarinos do Bataka sentiamo-nos como uma família. Todos se ouviam e se ajudavam mutuamente*⁷¹.

No caso desse bailarino, especificamente, toma a iniciativa, decidida em grupo, de apoiá-lo para que abandonasse o trabalho de doméstico, no qual era humilhado e hostilizado. Leonardo passou a ministrar aulas de Dança Afro ao público interessado, viveu de modo econômico e saiu do antigo emprego. Posteriormente, tornou-se assistente de coreografia no *Bataka*.

Um ano após ter abandonado a profissão de doméstico, paralelamente às aulas de Dança Afro, prestou vestibular para arquitetura. Aprovado, levou as aulas de Dança Afro para os alunos do curso de arquitetura, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MINAS). Atualmente, Leonardo é coreógrafo da companhia de dança *Odum Orixás*, em Belo Horizonte e pesquisa a influência africana na arquitetura brasileira.

Nos encontros com os componentes do *Bataka*, passei a dar relevância ao relacionamento humano, sua expressão e o lugar de cada um dos bailarinos na sociedade em que estavam inseridos. Sem deixar de valorizar a técnica, busquei compreender os bailarinos como sujeitos pertencentes às culturas coletivas, quase todos com trajetórias de racismo, preconceito, exclusão, humilhação e hostilização.

O perfil do bailarino do *Bataka* pedia novas metodologias de dança, que extrapolassem o mero domínio técnico e que exigissem do bailarino o conhecimento de sua história, e disposição de se transformar, de se resignificar como negro, de assumir outro papel político. Para além do bailarino, o trabalho também se ampliava a família dos participantes. O grupo tinha uma proposta de estreitamento de relações com os parentes dos

⁷¹ Leonardo de Jesus foi bailarino e coreógrafo da Companhia *Bataka*. Hoje é coreógrafo do grupo *Odum Orixás* e aluno do curso de arquitetura na PUC/Minas.

bailarinos, um trabalho de valorização da vida cultural desses, cujo resultado foi um maior respeito pela expressão cultural, de cor, de gênero, de classe e de modo de vida.

Assim, iniciaram-se visitas semanais à comunidade de cada componente, em que foi possível conhecer a família, os amigos, os parentes e o modo de viver de cada bailarino. Nessa dinâmica, houve um desafio ao aproximarmos-nos da realidade familiar desses bailarinos surgindo, portanto, alguns conflitos. Conflitos que se expressaram ora como aceitação, ora como rejeição por parte de parentes daqueles bailarinos, os quais não viam com tranquilidade uma participação em grupo artístico relacionado à cultura negra. Tais encontros com familiares expuseram, abertamente, o problema da condição étnico-racial.

O embranquecimento e a “melhoria da raça” perpassam o imaginário de algumas famílias negras (LINO, 2008). Esse foi um processo delicado, pois o modelo de beleza idealizada pelos parentes desses bailarinos era fracassado. Ou seja, era algo pautado no modelo de “sucesso” e padrão branco-europeu que não se efetivaria jamais.

O desenvolvimento desse trabalho de visitas colocou o *Bataka* em posição de discutir e ressignificar conceitos excludentes, que se revelavam na vida familiar dos bailarinos. A motivação e sustentação, na Companhia, de um discurso sobre a dimensão étnico-racial no país, passavam, necessariamente, pelas conversas com os familiares, por meio do contato uma companhia de Dança Afro.

Caso tenham sido criados conceitos negativos e inferiores em relação à cultura de herança africana, o *Bataka* deveria fazer o contrário, por meio da Dança Afro, interligada às referências positivas das heranças africanas, deveria apostar na possibilidade de transformação daquelas pessoas.

Esse foi um trabalho conflitivo na Companhia, pois envolvia a convivência com os familiares dos bailarinos, o que não se dava de forma tranqüila, em alguns casos. Muitos parentes insinuavam que a companhia estaria influenciando os bailarinos a praticarem a Macumba. Era assim que percebiam a Dança Afro. Dentre os vários relatos de parentes dos bailarinos, destaco o da mãe de uma bailarina:

Minha filha adorava dançar e sempre quis que ela fosse uma artista, até incentivava. Mas quando ela me disse o que estava fazendo, quase cai pra trás. Imagina se isso é dança? Isso ela faz aqui no morro mesmo! Queria que ela fizesse balé. A filha de minha patroa faz, queria ter uma filha bailarina, mas isso a que ela chama de dança é pura pulação⁷².

⁷² Esta foi a resposta de D. Lourdes Souza, mãe de uma ex-bailarina, ao ser convidada para assistir uma das apresentações da Companhia de Dança Afro *Bataka*, em novembro de 1999.

Sua fala ilustra alguns dos conflitos vivenciados pela Companhia *Bataka* nesses contatos familiares. Em outros momentos, mesmo familiares que tinham uma experiência com terreiros de Candomblé, Umbanda e com a Congada demonstravam uma relação conflituosa ao tomar conhecimento de que o parente participava de um grupo de Dança Afro. Era freqüente, também, mudarem de opinião ao conhecerem de perto o trabalho artístico da Companhia. Nessa perspectiva, Nilma Lino pondera:

Nem mesmo a família negra que valoriza as práticas culturais afrobrasileiras escapa dessa situação de conflito. Para muitos negros o estar no mundo apresenta-se primeiro no plano da rejeição para depois aceitar-se e afirmar-se como pessoa, como sujeito e como alguém que pertence a um grupo étnico-racial. Essa aceitação vai depender da trajetória de vida, da inserção social, da possibilidade de convivência em espaços onde a cultura negra e as raízes africanas são vistas de maneira positiva. Caso contrário, podem passar uma vida negando sua condição de negro (LINO, 2008, p. 57).

Alguns pais e parentes de bailarinos, mesmo pertencendo ao Candomblé ou à Umbanda, não queriam que os filhos seguissem a religião. A comparação da Dança Afro com as religiões de matriz africana tornava-os arredios, em alguns casos até mesmo hostis.

Importante ressaltar que, nas famílias cujos conflitos se deram abertamente, procurei de várias formas estreitar o contato e a discussão de temas étnico-raciais relacionados à cultura afro. Poucas foram as experiências fracassadas. Em sua maioria consegui uma aproximação e, por fim, trazê-los de alguma forma para o convívio do *Bataka*. Flávia observa:

Estava no fundo do poço quando conheci a Dança Afro e a capoeira Angola. Nem minha família acreditava mais na minha recuperação. Até que um dia minha mãe percebeu alguma mudança positiva no meu comportamento e me disse: se você mudar realmente com esta atividade que está fazendo, todos nós da família também mudamos⁷³.

De acordo com esta bailarina, a partir de sua recuperação com a auto-estima e envolvimento com a Dança Afro e a Capoeira Angola, a mãe e tios que tinham envolvimento com atos ilícitos, recuperaram-se. Os familiares passaram a acompanhá-la no projeto “Arte da Pedra”, criado por ela, com crianças, adolescentes e jovens da favela Pedreira Padre Lopes, onde residem. Esse projeto, referência em matéria de políticas públicas, tem como base de suas atividades, a Dança Afro e a Capoeira.

⁷³ Flávia Santos é bailarina e coreógrafa. Criadora do projeto “Arte da Pedra”, na favela Pedreira Padre Lopes. Atualmente, foi convidada pela Secretaria Estadual de Segurança Pública como conselheira, pela relevância de seu trabalho de resgate de adolescentes e jovens do tráfico através da Dança Afro. Flávia, eventualmente, trabalha como formadora de professores na Secretaria Municipal de Educação (SMEED).

Outra dinâmica de trabalho característica da Companhia *Bataka* era participar ativamente e de forma íntima das manifestações negras tradicionais como o Candomblé, as Congadas, a Umbanda. Queríamos colher os elementos necessários às criações artísticas, fundamentais para as transposições nas montagens artísticas. Os bailarinos da Companhia deveriam deixar a sala de ensaio e partir para encontros com o Samba, a Capoeira, as Comunidades Congadeiras, os terreiros de Candomblé e Umbanda, onde deviam vivenciar tais manifestações e sair da posição de meros observadores.

Os bailarinos eram estimulados a encontrar referências em espaços religiosos e populares como a do Candomblé, da Umbanda, das festas em louvor a Nossa Senhora do Rosário e das Comunidades Congadeiras, da capital e do interior de Minas. Deveriam, no entanto, evitar a mera reprodução dessas tradições.

Para além do material cênico, as visitas a esses espaços fizeram com que os bailarinos reconhecessem, valorizassem, divulgassem e respeitassem os processos históricos de resistência negra desencadeados pelos africanos escravizados no Brasil e por seus descendentes na contemporaneidade. A compreensão da história, dessas origens, das práticas culturais locais, o conhecimento desse repertório acrescentou ingredientes indispensáveis aos processos de ensino/aprendizagem da Dança Afro para além do movimento corporal. Nessa perspectiva, Isabel Marques afirma:

A história que não serve como interlocutora entre a dança e a sociedade atual, a dança e o indivíduo que dança, entre a dança e o meio em que esta dança está sendo interpretada é inútil, em um processo que se pretende crítico e transformador (MARQUES, 2007, p. 34).

Assim como a autora, também acredito que deva acontecer uma relação direta entre o movimento dançante e o meio social daquele que dança, principalmente quando se pensa em uma arte que seja conectada diretamente com propósitos transformadores, como é o caso da Dança Afro. A história como elemento enriquecedor da criação artística – prática valorizada intensamente na Companhia – permitiu que os componentes conseguissem perceber seu lugar no contexto artístico e social brasileiro.

O valor que atribuí como elemento de conhecimento à oralidade, na escuta das pessoas mais velhas das comunidades dos bailarinos, fez com que surgisse uma aproximação entre integrantes da comunidade e os membros da Companhia. Tal fato despertou nos bailarinos uma ampliação de horizontes práticos e teóricos, que estimulou a curiosidade e o gosto pela pesquisa artística, histórica e social. Isso fez com que se criassem vínculos estreitos com

alguns terreiros de Candomblé, Umbanda, com Comunidades Congadeiras, com as pessoas dessas comunidades.

O estreitamento de relações fez com que os bailarinos trouxessem até a Companhia pessoas das referidas comunidades, conhecidos, parentes, para falar de suas práticas e vivências. A aproximação da Companhia *Bataka* e o estreitamento das relações contribuíram para fortalecer as convicções de que, para além da história oficial, a cultura negra deve ser buscada na sabedoria oral e prática destas pessoas. Destaco, nesse sentido, a aproximação com o *Babolorixá* William Brant⁷⁴.

O resultado dessa aproximação direta com as pessoas de comunidades, conhecedores desse saber transmitido oralmente, vinha ao encontro da necessidade de conhecer a história não oficial das manifestações afrobrasileiras e fortalecer o trabalho criativo da Companhia *Bataka* a partir daí.

Portanto, a experiência e a criação no interior do *Bataka* têm um sentido mais abrangente, extrapolou as aulas, os espetáculos, os ensaios e atingem o âmbito familiar, os momentos de lazer, os laços afetivos dos participantes e, sobretudo, fortaleceu o sentido de pertencimento étnico-racial.

2.4 Do Repertório

Na trajetória da Companhia *Bataka*, destaco os espetáculos que a consolidaram no cenário artístico. Foram espetáculos que, além de valorizar a cultura afrobrasileira no estado de Minas Gerais, possibilitaram parcerias com grupos e companhias em outros estados e no exterior, especificamente Itália e França, parcerias que, ainda hoje, concretizam-se através de intercâmbios e montagens conjuntas.

Cada espetáculo, aqui descrito, contribuiu para a promoção e a formação dos bailarinos e o desenvolvimento artístico da Companhia. Registram seu percurso histórico e criativo em diferentes etapas. Cada espetáculo representou um passo no fortalecimento da condição de pertencimento étnico-racial dos bailarinos. O trabalho com esse estilo de dança, associado aos conteúdos culturais de matrizes africanas e às discussões acerca da questão racial, permitiram repensar a identidade negra, antes fragilizada.

Apresento então, alguns espetáculos que representam parte do acervo das pesquisas das manifestações afrobrasileiras, a partir da incorporação nas apresentações de temas relacionados à valorização das heranças africanas. Foram espetáculos, que serviram ao

⁷⁴

Sacerdote nagô-queto, conhecido também como zelador de santo no Candomblé.

amadurecimento da Companhia direcionando sua trajetória para a consolidação no cenário cultural.



FIGURA 16 – Espetáculo “Valeu Zumbi” 20 de novembro de 1982 – Sindicato dos Bancários, Belo Horizonte- MG. Fonte: Arquivo do *Bataka*

O espetáculo Valeu Zumbi (1982), foi o resultado de uma pesquisa iniciada em 1979, quando ainda era componente do Grupo Marlene Silva. Tratava-se de uma incursão histórica e documental em busca do caráter guerreiro do líder negro, Zumbi dos Palmares. Valorizei para tal, a expressão corporal com movimentos fortes de ombros, saltos e piruetas. Utilizei na coreografia experiência que a maioria dos bailarinos trazia da capoeira: os bailarinos apresentavam torço nu. O figurino foi inspirado na etnia Zulu da África do Sul, cuja escolha uma sugestão dos bailarinos, que a consideravam colorida, alegre e impactante. Esse era o primeiro espetáculo da Companhia. Iniciava-se, assim, a implementação de espetáculos que pudessem assegurar o desenvolvimento do *Bataka* e que promovessem o mapeamento, resgate de divulgação das manifestações culturais afrobrasileiras.



FIGURA 17 – Espetáculo Egbé-Awo – Centro Cultural da UFMG
Fonte: Arquivo do *Bataka*

O espetáculo *Egbé Awó* (1985), estreava no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG - e, posteriormente, apresentava-se no Parque Municipal de Belo Horizonte. A coreografia apontava para o resgate da ancestralidade africana a partir de uma lenda do Candomblé, em que *Ogum* une-se a *Oxum* – um casamento entre esses Orixás: a preparação para o ritual da cerimônia que une essas duas divindades do culto religioso afrobrasileiro. Tratava-se de uma lenda repassada pelo Babalorixá Willian Brant. Através deste espetáculo, a Companhia consolidava entre as principais lideranças dos movimentos sociais, da população negra de Belo Horizonte e, também, da classe artística mineira. O espetáculo imprimia interrelação com os terreiros de Candomblé da cidade de Belo Horizonte. Explicitava o ponto de vista que compreendia como marca identitária de resistência na contemporaneidade. Como manifestação negra da maior importância na formação da cultura brasileira. Quería assim, reforçar que o Candomblé faz parte da dialética e da dinâmica da cultura brasileira. A tríade Dança Afro- Candomblé - Umbanda não devia sair do nosso repertório. Era preciso uma ordem na proposta de criação, devia evitar perder o foco.



FIGURA 18 – Espetáculo Batuque Brasil
Fonte: Arquivo do *Bataka*

Batuque Brasil (1987), foi um espetáculo que mesclava as danças dos Orixás e da Festa do Rosário dos Homens Pretos. Tendo a negritude como tema, a ideia foi aproximar esses universos distintos, que se complementam com a energia sagrada, re-traduzida na celebração profana da Dança Afro de palco. As coreografias foram ilustradas com cantigas dos Orixás e contaram com a participação da cantora Helena Penna, que trabalhou um repertório musical estilizado dessas cantigas. O espetáculo foi apresentado no Parque

Municipal de Belo Horizonte, em 2000 e 2001 e no Festival Internacional de Danças Étnicas, em Castrovillari, na Itália.

A matriz que herda da África participa da formação da identidade brasileira de uma forma profunda que neste espetáculo pensei em reforçar esta referência. A presença das matrizes africanas é forte que torna muito difícil pensar em repertórios do *Bataka* sem intensificá-las.



FIGURA 19 – Espetáculo Do Rosário
Fonte: Arquivo do *Bataka*

O espetáculo *Do Rosário* (1988), foi fruto da pesquisa realizada em Diamantina, Minas Gerais, durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Tratou-se de uma referência à resistência negra intermediada pela religiosidade sincrética do catolicismo negro.

A partir da observação e da participação nessas festividades, utilizei o trabalho de criação coletiva. Os bailarinos trouxeram para o processo criativo, passos da Congada, da Marujada, além das cantigas e vestimentas. Desse conjunto, surgiu uma releitura dos temas propostos em movimentos coreográficos e cênicos, que revelava o rico território poético dessas festividades.

Falar dessas heranças em forma de arte e poesia, transmitida com o corpo, ao som dos atabaques, foi uma escolha necessária, uma referência para o conjunto da população negra, branca e mestiça. Pensei, ainda, em uma integração inter-racial que valorizasse a multiplicidade étnica brasileira. Gostaria de elaborar com a linguagem artística da Dança Afro percepções de mudanças que dessem conta das vicissitudes de heranças africanas em diálogo com a diversidade.

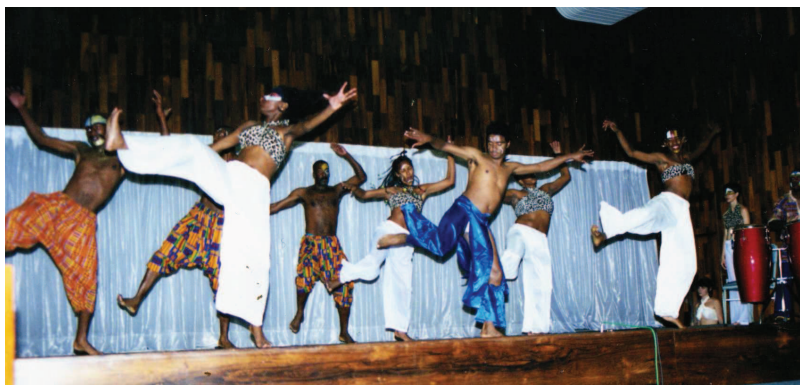


FIGURA 20 – Espetáculo Brasil D’Afrikas
Fonte: Arquivo do *Bataka*

Tendo como expressão as manifestações afrobrasileiras, o espetáculo Brasil D’Afrikas (1989), transitou pelo espaço-tempo cotidiano ritualizado e pelo espaço-tempo mítico habitado por deuses, cantos e danças. Como em um sonho mítico, o tempo era tecido por sequências gestuais, vozes e movimentos corporais, que promoviam, de maneira fluída, diálogos entre o tempo de origem e o tempo existencial.

Isoladas as referências dos rituais da Congada, das Marujadas, do Candomblé, movimentos, cantos, gestos e atitudes, os quais podiam ser chamados de signo-movimento, tornaram-se independentes dos seus contextos. Ao transpor esses signos e movimentos para a cena coreográfica e musical, atribuir-lhes uma nova dependência dentro de frases gestuais recriadas para o contexto do espetáculo *Brasil D’Afrikas*. Destaquei nele a inter-relação de linguagens no interior das manifestações afro.

Estes espetáculos mencionados foram, simultaneamente, ideológicos, políticos e artísticos e contribuíram para o fortalecimento da expressão cênica afrobrasileira. Consolidou uma Companhia de Dança Afro com a responsabilidade e o compromisso de promover uma dança empenhada na afirmação da cidadania, sem perder a dimensão absolutamente dinâmica e integradora das culturas negras.

Constituiu-se, assim, como principal espaço de criação, a partir das montagens artísticas. Para cada espetáculo as pesquisas históricas representaram maior conhecimento.

2.5 Da música percussiva



FIGURA 21 – Márcio Martins e músicos percussionistas da Companhia
Fonte: Arquivo do *Bataka*

A Dança Afro está, fundamentalmente, ligada ao ritmo da música percussiva. As canções afrobrasileiras ou africanas utilizadas pela Companhia não foram codificadas sob a forma de notação musical ao serem incorporadas no repertório dos espetáculos. As músicas foram gestadas durante o processo criativo, numa tríade entre músico/bailarino/coreógrafo. A codificação da música afro passa pela dança. Sons e ritmos, frequentemente, são associados ao tipo de dança executado.

Desde a fundação da Companhia, a direção musical e percussiva estiveram a cargo do músico Márcio Martins, que começou a tocar para a Dança Afro em 1978, com Marlene Silva e, posteriormente, assumiu a direção musical da Companhia *Bataka*, onde é responsável pela direção musical dos espetáculos e acompanhamentos das aulas oferecidas pela Companhia.

Os músicos percussionistas que fazem parte da Companhia *Bataka* trazem experiências do Candomblé, da Umbanda, do Samba, da Capoeira e da Comunidade Congadeira. São vestígios e influências de suas experiências pessoais, relevantes para o desenvolvimento do processo criativo da Dança Afro.

Sobre a interrelação Dança Afro e percussão no *Bataka*, a criação conjunta entre bailarino, músico e coreógrafo, Márcio Martins considera:

A percussão tem uma relação direta com a Dança Afro. Crio o ritmo olhando o bailarino dançar. Portanto, a sintonia é intensa. Consigo guardar todos os passos da coreografia afro em minha cabeça. Dança Afro com “música mecânica”, no meu ponto de vista inexistente sintonia⁷⁵.

⁷⁵

Concedeu entrevista para essa pesquisa em 10 de dezembro de 2010.

Devo acrescentar que esse músico consegue memorizar a coreografia criada e inúmeras vezes, dirigiu os ensaios dos espetáculos sem a presença do coreógrafo, visto sua ação perceptiva de trabalhar a musicalidade em sintonia com a dinâmica dos movimentos da Dança Afro.

Jefferson Souza complementou:

Através do processo de integração e interlocução entre as duas linguagens, Dança Afro e percussão, cria-se uma dependência entre ambas. Devido às marcações corporais e as evoluções dos movimentos sincopadas ao tempo do ritmo percussivo. Daí nasce a poética cênica destas linguagens.

De acordo com o que diz o músico, a questão do movimento corporal da Dança Afro interconecta-se com o som e timbre dos tambores, uma elaboração fecunda da energia sonora para o desempenho dos bailarinos nas coreografias da Dança Afro.



FIGURA 22– Diferentes tipos de atabaques utilizados no *Bataka*
Fonte: Arquivo *Bataka*

Sobre a aproximação eminente entre o movimento e a sonoridade entre dança e música, pondera Nelson Lima:

É exatamente na íntima relação entre música e dança que a Dança Afro mais se aproxima das religiões afrobrasileiras, pois, a música adquire uma importância “ritualística” para a prática da Dança Afro e para o desempenho dos bailarinos. Dada essa proximidade, é costumeiro que se interpenetram três diferentes esferas da cultura afrobrasileira: religião, folclore e artes cênicas, propriamente ditas (LIMA, 1995, p. 47).

Diante do que observa o autor, vale ressaltar que, quando se pensa em coreografia afro, se articula dança e música. Quando se pensa em Candomblé, Congada, Samba, Capoeira, também articula-se dança e música. Nesse enlace, entre dança e música, o aspecto sinestésico do ato percussivo conecta diretamente bailarino, músico e plateia.

De acordo como Halbwachs (1990), a música afro não acontece como a música da

dança clássica. Na Dança Afro, as coreografias são criadas, juntamente, entre bailarinos e músicos. Trata-se de uma parceria recorrente, pontual, porque os tambores precisam corresponder a velocidade dos deslocamentos. Assim, o percussionista de Dança Afro precisa vivenciar os bailarinos dançando no ritmo de sua música. Da mesma forma, o bailarino depende necessariamente do ritmo, da música, para dançar. No *Bataka*, por exemplo, ensaiava-se com percussão ao vivo, mesmo que seja apenas um atabaque.

Em uma perspectiva musical maior na Dança Afro, aprimorar a interrelação entre música percussiva, processo criativo e espetáculos implicou incorporar outros instrumentos e reconhecer o conjunto existente no Brasil e na África de que possibilitaram modos criativos diferenciados.

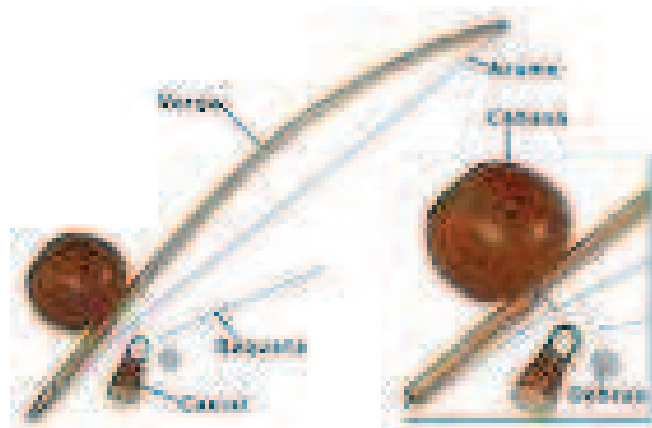


FIGURA 23 – Berimbau
Fonte: Arquivo *Bataka*

A listagem seria longa se fossem considerar os instrumentos à base de sopro, que também utiliza-se no processo criativo e nos espetáculos, porém, o que importa no momento é a repercussão desta criatividade musical e rítmica da cultura afrobrasileira em na Companhia, levando em conta a diversidade cultural herdada do continente africano. A dimensão musical tem sido marcante no desenvolvimento artístico e cultural na Companhia de Dança Afro *Bataka* desde sua fundação, em 1982.

2.6 Do figurino

A herança cultural africana, também, marca as formas de criação do figurino utilizado nos espetáculos e apresentações da Companhia *Bataka*. Reinventar objetos tradicionais e dotá-los de uma atualização, desde a criação da Companhia foi uma prática. Isso possibilitou integrar influências e novos modos, gestos e intenções profundamente ancorados na cultura afro-mineira.

Preservar a riqueza e a tradição africana no *Bataka*, através da indumentária, não foi tarefa simples. Além de procurar apresentar o significado das cores e das amarrações com perfeição, foi preciso conhecer a fundo a história dos africanos que influenciaram a cultura brasileira, os usos e os costumes que envolvem cada um dos trajes, para não cair em estereótipos.

Busquei referência conceitual para o figurino, principalmente, nas festas das Irmandades católicas mineiras, nas quais homens e mulheres (se esmeram) no figurino, chamado por eles, de “traje de beca” nestas manifestações. Durante os festejos, preparam roupas, sapatos e adereços. Tais adereços são enfeites para atrair olhares e aplausos nas procissões religiosas, que percorrem as ruas de algumas cidades mineiras. Hoje, os guardiões desse legado são as senhoras e os homens da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito.



FIGURA 24 – Figurino do *Bataka*
Fonte: Arquivo *Bataka*

Preparar o figurino que foi usado pelo bailarino do *Bataka* em cada espetáculo exigiu um profundo conhecimento da história de cada enredo selecionado. Foi com esta tarefa e para somar esforços que, em 1998, Marcial Ávila, artista plástico e figurinista, passou a integrar como membro definitivo a Companhia. Marcial, a respeito do seu trabalho no *Bataka* expõe:

É um grande prazer trabalhar como figurinista do Bataka e um eterno exercício, pois sendo artista plástico e tendo escolhido como tema central de minhas pinturas, a figura humana negra, é sempre um aprendizado, pois enquanto desenho os figurinos me surge também inspiração para a composição de minhas obras de arte. O corpo negro com todas as suas peculiaridades exige de mim muita observação, digo para melhor valorizar o movimento do corpo, numa perfeita adequação do figurino⁷⁶.

De acordo com a ponderação do artista, uma troca consolidou-se entre membros da Companhia e esse artista. Bailarinos passaram a ser fonte de referência para as obras de Marcial, assim, como as obras deste artista, passaram a integrar o cenário de inúmeros espetáculos, no Brasil e exterior.



FIGURA 25 – Obras do artista Plástico Marcial Ávila – Negras do Rosário - Cenário do espetáculo “Do Rosário” Fonte: Arquivo Marcial Ávila

Ainda sobre sua atuação no *Bataka*, Marcial diz:

Vou aos ensaios, vejo os movimentos corporais e junto com o Evandro Passos, coreógrafo, adequo os figurinos ao tema da performance. Depois que tenho certeza do tema, do nome e da marcação da coreografia, passo para as pesquisas. Vejo fotos antigas de festas religiosas, caso seja o tema do espetáculo. Procuro pesquisar na internet hábitos e costumes de étnicas africanas que possam de alguma forma ir ao encontro da proposta do coreógrafo. A partir destas pesquisas faço os desenhos dos figurinos e

⁷⁶

Marcial Ávila concedeu entrevista no dia 05 de janeiro de 2011.

estudo as pinturas corporais, quando é o caso. O passo seguinte é pesquisar os materiais para adereços e figurino e, acompanhar a confecção, até a prova final pelos bailarinos e músicos⁷⁷.

A aderência do figurino ao corpo dos bailarinos e aos movimentos corporais constitui o que denomino de coerência com as heranças africanas. No *Bataka*, um pedaço de pano pode simbolizar a sobrevivência de uma identidade e conservar detalhes fundamentais da cultura afro. A amarração de um tecido em várias manifestações da cultura afro tem significados específicos que não poderiam ser desconsiderados na Companhia *Bataka*.

Antes da confecção definitiva dos figurinos eram feitos croquis de cada figurino pelo artista plástico Marcial Ávila e apresentado ao grupo.



FIGURA 26– Croqui de figurino do *Bataka*

Apenas pela hierarquia caracteriza-se uma manifestação cultural étnico-racial. O simples gesto de prender os cabelos em um turbante – herança que sobrevive através das vestes das baianas de acarajé – preserva a riqueza de um hábito iniciado do outro lado do mar e preservado na Companhia.

Trabalhar esta influência do figurino no *Bataka* é, sem dúvida, um eterno enriquecer a partir do imaginário. Cada movimento, cada amarração de pano, cada trançado dos cabelos dos bailarinos otimizam a criatividade e faz valorizar a escolha. Ou seja, regata heranças africanas por meio da arte.

A convivência com Marcial Ávila fez trilhar caminhos com mais segurança. Além de seu convívio com os bailarinos para a criação do figurino, desenvolveu-se uma parceria profissional, a partir da integração viável, entre a Dança Afro e as Artes Visuais. Dessa parceria surgiram projetos criativos de produção de espetáculos, exposições, cursos, oficinas e *workshops*. Atualmente, Marcial Ávila é o vice-presidente da Associação Sociocultural *Bataka*. Que possui ainda em seu organograma administrativo, tesoureiro, secretária e conselho fiscal.

Ao evidenciar a riqueza da experiência com o *Bataka*, Marcial pondera:

*Sendo também ilustrador, pude perceber as carências explicitadas por muitas das crianças, adolescentes e jovens negros, com os quais tive contato através do Bataka. Não existia ícones que os representassem nos livros didáticos e na literatura infantil, portanto, quando voltava a ilustrar crianças e anjos negros em minhas obras, pensava neste público que conheci com o Bataka*⁷⁸.

A coerência entre figurino e herança africana, mencionada pelo artista, no *Bataka* não é apenas um aspecto a mais da Companhia, mas é, sobretudo, um símbolo de resistência cultural. É uma trajetória na qual o *Bataka* consolida uma ação, a partir da pesquisa, do resgate e manipulação do figurino afro, que se interconecta com arte, música e dança como forma de expressão e identidade negra.

⁷⁸

Marcial Ávila concedeu entrevista no dia 05 de janeiro de 2011.



FIGURA 27 – Bailarinas da Companhia *Bataka* na Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos - Diamantina 2001
Fonte: Arquivo do *Bataka*

Essas atividades de resgate da indumentária afro que são acompanhadas de conversas, discursos e verbalizações durante o processo criativo fazem com que bailarinos aprendam não apenas a usar um figurino de dança, mas também a lidar com um padrão não pautado nos moldes europeus. Ao assumir essa outra possibilidade oferece uma contribuição no processo de reavaliação e reversão de conceitos negativos (de estereótipos) sobre a vestimenta de herança africana.



FIGURA 28 – Figurinos confeccionados pelo artista plástico Marcial Ávila
Fonte: Arquivo do *Bataka*

O *design* afro define-se com um recorte que aglutina a discussão da influência africana nos usos e nos costumes da sociedade brasileira. Constitui-se, assim, como mais um viés da

interconexão entre inúmeros elementos da cultura afro, mostrando que a prática de Dança Afro está além do simples movimento corporal, mobiliza momentos culturais multifacetados e coletivos.



CAPÍTULO III - CORPOREIDADE NEGRA

*A solidez do corpo depende da contínua
construção e reconstrução de sua imagem
e de uma multiplicidade de perspectivas.
Paul Schider*

Este capítulo aborda alguns sentidos atribuídos ao corpo negro dos bailarinos envolvidos na prática da Dança Afro, que ressignificam conceitos, antes excludentes. São corpos historicamente vitimizados. Denomino, aqui, corporeidade negra, a performance do bailarino na prática da Dança Afro.

Parto do pressuposto de que, através da cultura afrobrasileira, o corpo negro encontra, na Dança Afro, possibilidades de transformação artística, sociocultural e política. Considero como mote fundamental para os bailarinos suas experiências: o convívio familiar e as práticas religiosas presentes no interior das manifestações de matriz africana.

No processo de categorização de grupos étnico-raciais, a materialidade do corpo recebe uma leitura cultural e, no caso dos negros brasileiros. Essa leitura é atravessada pela forma como estas relações foram construídas no Brasil. O contexto marcado pela escravidão, pelo racismo, pelo mito da democracia racial e pela desigualdade social. Ao mesmo tempo, o corpo é marcado por uma história de luta e transgressão, que busca uma identidade advinda dos próprios afrobrasileiros. Esses fatores estão presentes na sociedade brasileira quando os corpos negros lidam, interagem e vivenciam uma ressignificação identitária. Por isso, a cor da pele pode ser vista como fator primordial para se compreender como o negro se vê e é visto pelos outros. Não se pode pensar a corporeidade negra e a Dança Afro dissociadas desses fatores.

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

3.1 Corpo negro na dança

Em busca de investigações que apostam na reconstrução de traços identitários, em contraposição às tradições hegemônicas do balé clássico, a Dança Afro emerge como categoria discursiva de representações, ritualizações e ressignificações que re-elaboram uma corporeidade advinda dos rituais afrobrasileiros. Isso ocorre mediante manifestações agenciadas em movimentos e gestos, signos cênicos, plásticos, musicais e rítmicos.



FIGURA 29 – Companhia *Bataka* na Mostra de Novos Coreógrafos – Rio de Janeiro
Fonte: Arquivo *Bataka*

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

A esse respeito, é interessante pensar o caso do bailarino/coreógrafo que parte das religiões afrobrasileiras para o *mainstream*, ou seja, se liberta de conceitos excludentes e passa a ocupar um lugar maior na dança nacional. Por exemplo, quando se observa o trabalho artístico contemporâneo do bailarino e coreógrafo Luiz Abreu⁷⁹, torna-se instigante pensar seu modo de lidar com o corpo negro. O bailarino admitiu que seu primeiro contato com a dança foi por meio da Umbanda, quando participava das festas de Caboclos⁸⁰ e Pombagira⁸¹. E, atualmente, aprofunda suas investigações acerca do corpo negro nas festas de Largo em Salvador, Bahia. O artista apresentou-se na 7ª edição da Bienal Mercosul, com o tema “Grito e Escuta”. Sobre o espetáculo, ponderou Luiz Abreu:

⁷⁹ Luiz Abreu é bailarino, coreógrafo e diretor, concedeu entrevista no dia 25 de maio de 2011.

⁸⁰ Originalmente, a palavra Caboclo significa mestiço de Branco com Índio, mas, na percepção umbandista, refere-se aos indígenas que em épocas remotas habitaram diversas partes do planeta.

⁸¹ Na Umbanda Pombagira (ou Pomba-gira) é uma entidade que trabalha na Umbanda.

A premissa de que a cena está configurada por corpos e linguagens (ou artificios), é levada ao extremo (...). É o caso de O Samba do Crioulo Doido (2004), obra na qual apresentei meu corpo negro integralmente descoberto, apenas enfeitando-me com longas botas brancas de salto alto, e danço o preconceito social sobre o corpo negro e homossexual no Brasil. Na minha dança, apropriei-me dos estereótipos para, alternadamente, encená-los da forma mais humilhante e denunciá-los da maneira mais virulenta. Postulei um arrepiante paralelo entre a vivência histórica do escravo negro no Brasil e a vivência atual da população negra no Brasil do século XXI. A partir de uma variedade de imagens e documentos, desenvolvi uma obra coreográfica que dá conta da pertinência de sua denúncia.⁸²

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

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

Nesta realidade social e em função do legado da cultura africana, procurei criar um sentimento de valorização de mim mesmo que contribuísse para a apreciação das formas de arte afrobrasileira em todas as suas facetas. Faço sim Dança Negra, por mais que muitos no Brasil não gostem desta denominação. Por meio de trabalhos, como “Samba do Crioulo Doido”, tentei tocar na questão do corpo negro excluído e estereotipado no Brasil, numa sociedade onde nós ainda somos escravizados como se fôssemos qualquer coisa; onde propagam que nós, negros e africanos, somos inferiores, primitivos e bárbaros⁸³.

Diante do comentário do bailarino, posso dizer que a exclusão atua por meio de estigmas que se revelam de maneira, muitas vezes, agressiva e humilhante.

Sobre isto, pondera Henri Pierre Jeudy:

O reconhecimento da diferença e a compreensão dos sinais de sua manifestação já anunciam a própria morte da diferença em um mecanismo

⁸² Concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 25 de maio de 2011.

⁸³ Idem.

de integração recíproca. A estética corporal, como abismo do reconhecimento cultural, passa sempre por uma vontade de dominação, pois nega o processo de uma alteridade “média”, que seria o fruto idealizado de uma relação intercultural (JEUDY, 2002, p.103).

Com base nesta vontade de dominação, apontada pelo autor, os estigmas das marcas de africanidade são inferiorizadas, em detrimento das marcas eurocêntricas. É a idealização e a romantização de uma população brasileira pautada em valores diferentes da África.

Complementa Jeudy:

O idealismo democrático, em sua perspectiva universal, impõe um igualitarismo baseado na reprodução do igual, sobre uma identidade da representação dos corpos. Não se trata de opor a essa regra ética da igualdade entre os homens o ponto de vista racista, que prega a desigualdade das raças, atribuindo-lhe uma origem genética, mas é preciso admitir que o igualitarismo acusa aqueles que sentem a menor diferença na percepção do corpo do outro (JEUDY, 2002, p.103-104).

No entanto, essas características ditas “inadequadas” para o balé são atributos valorizados na Companhia *Bataka*, visto que elementos constitutivos da africanidade contribuem para o fortalecimento da autoestima dos bailarinos. A expressão do sujeito insere-se no corpo, a partir do contexto da cultura afrobrasileira. Nesse aspecto, a trajetória do *Bataka* consolida-se como projeto artístico e social que incorpora inúmeras dimensões na construção da identidade de bailarinos da periferia.

Na Companhia, esses bailarinos reconhecem a experiência da relação com o seu corpo, ao valorizar exatamente os traços de africanidade. Sem negligenciar o processo de ensino e aprendizagem, o conhecimento e o respeito ao corpo do outro; ou seja, do brasileiro, no qual as marcas europeias estão presentes. O aprendizado perpassou o respeito ao diferente. No reconhecimento da diferença constrói-se o respeito à diversidade, em favor de uma troca dessas representações culturais e nunca pela exclusão.

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

No caso da Dança Afro, operou-se deslocamentos e enunciações representativas, que, no jogo das intersubjetividades, desdobraram-se em dinâmicas de transformação de

identidades e valores. A ressignificação do corpo negro, nessas condições, tornou-se realidade, a partir dos princípios dessa dança.

As relações de poder e dominação, principalmente, sobre o corpo negro, refletem-se diretamente na condição identitária do afrodescendente. No Brasil, o corpo é um símbolo explorado nas relações de poder e dominação para categorizar e hierarquizar diferentes grupos sociais. Nesse sentido, Stuart Hall (2006) afirma que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado pelo outro. A identificação, assim, não seria automática, mas pode ser ganha ou perdida no jogo das relações.

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

Nesse sentido, a cultura afro pode ser considerada expressão e suporte simbólico da identidade negra no Brasil. A partir disso, a Dança Afro pode ser tratada nos termos de seu caráter social, simbólico, político e identitário. Os traços dessa identidade negra elaboram-se não somente diante do olhar que o negro tem de si, mas também na relação que ele próprio tem com o olhar do outro sobre si mesmo. Segundo Stuart Hall:

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 39).

Esta questão da relação do corpo com a identidade, apontada por Stuart Hall, é um assunto mais amplo e de outra época, já no século XVIII discutia-se a temática. Segundo Marianna Monteiro (2006), o reformador da dança Jean-George Noverre, no século XVIII, já naturalizava determinados preceitos, tendo em vista ancorar opções políticas e sociais. Na concepção de Noverre, cada bailarino corresponderia, a partir de suas características corporais, a um determinado gênero de dança. De acordo com o tipo físico, tamanho, fisionomia, o bailarino seria conduzido à dança nobre, galante ou cômica.

Embora em época distinta, uma concepção semelhante a de Noverre parece ter permeado o imaginário de alguns professores de balé em Belo Horizonte, até a década de 1970, nessa época, alguns professores de dança insistiam em considerar o corpo negro inapto

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



FIGURA 30 – Bailarinas do Balé do Harlem – Foto divulgação do Balé
Fonte: Arquivo *Bataka*

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

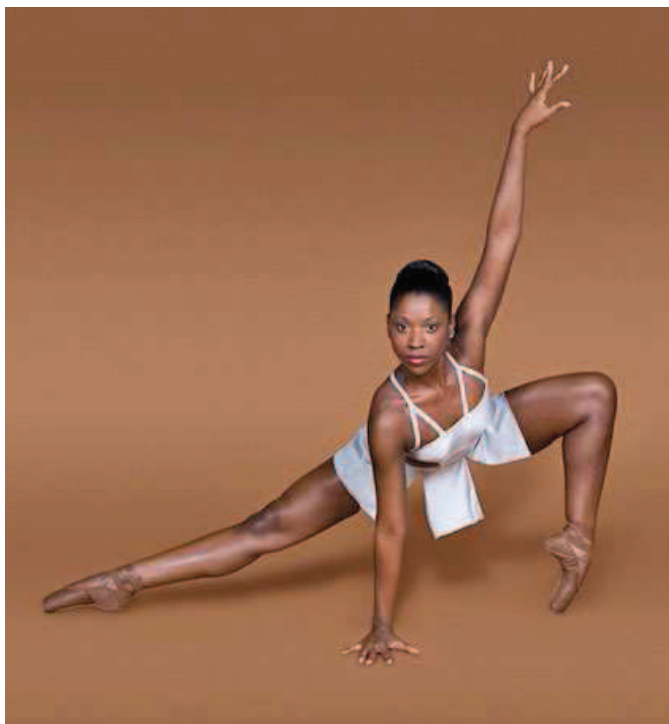


FIGURA 31 – Bailarina do Balé do Harlem – Foto divulgação do Balé
Fonte: Arquivo do *Bataka*

Como pesquisador e coreógrafo, optei pela Dança Afro com o propósito de apresentá-la em sua instância de resistência conceitual e política às mazelas de uma sociedade excludente. Sociedade essa que tenta, incessantemente, impor a discursividade hegemônica contra o corpo negro.

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

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

Neste sentido, David Le Breton (2009) argumenta que os estereótipos⁸⁴ se fixam, com predileção, sobre as aparências físicas e transformam-nas em estigmas⁸⁵, em marcas fatais de

⁸⁴ *Estereótipo* é a imagem preconcebida de determinada pessoa, coisa ou situação. São usados principalmente para definir e limitar pessoas ou grupo de pessoas.

imperfeição moral. Os marcadores étnico-raciais se convertem nos operadores da discriminação a partir de estigmas e estereótipos. O autor afirma ao falar sobre estigma e preconceito que:

A ação da aparência coloca o ator sob o olhar depreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral, conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, a forma do corpo ou do rosto (LE BRETON, 2009, p. 32).

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

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

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

O desejo de dançar e, ao mesmo tempo, estar inserido nas atividades que lhes remetessem às heranças africanas, não era isento de conflitos para os bailarinos no *Bataka*. Os conflitos davam-se no âmbito social e, em alguns casos, transformavam-se em rejeição ao pertencimento étnico-racial.

É o caso da ex-bailarina do *Bataka*, Marilda Santos:

Tinha tanta vergonha do meu corpo negro. Achava-me totalmente fora dos padrões. Minha autoestima era fragilizada, eu não me aceitava como negra. Fui procurar uma academia de dança. Lá sofri ainda mais, pois o padrão estético corporal que predominava era o da mulher branca; o que me deixou muito mais triste e deprimida. Um dia, chegou até minhas mãos um panfleto para fazer Dança Afro. Fui para conferir e me deparei com muitas mulheres negras como eu. Aquele curso iniciou meu processo de aceitação de negritude no meu corpo, ao conviver com pessoas iguais a mim⁸⁶.

⁸⁵ O termo “estigma” já era usado na Grécia Antiga para designar sinais corporais que desqualificavam o cidadão marcado com tal sinal. Na Grécia antiga, escravos, criminosos e traidores traziam marcas nos corpos como forma de serem discriminados em locais públicos.

⁸⁶ Entrevista concedida para essa pesquisa no dia 06 de dezembro de 2009.

Este depoimento exemplifica a discussão sobre o corpo negro na dança e mostra a importância da criação de redes sociais afetivas, de relações coletivas para a reconstrução de uma referência e aumento da autoestima através da Dança Afro. Diante dessa perspectiva, destaca-se a necessidade da valorização corpórea do negro em suas redes de convivências. Faz-se necessário o apoio intergrupar, manifestado em forma de carinho, solidariedade, autoimagem e amparo, para a efetivação de uma identidade que se quer sólida e consciente.

Na Companhia *Bataka*, o convívio entre afrodescendentes passou a ser um ponto de referência e de identidade para Marilda Santos. Permitiu que a sua corporeidade fosse valorizada e respeitada. O que contribuiu para que essa bailarina enfrentasse os preconceitos e buscasse uma afirmação positiva em relação ao seu corpo.

Na vivência como bailarino, coreógrafo e diretor da Companhia *Bataka*, me deparei com frequência com depoimentos iguais ao de Marilda Santos. A complexidade do preconceito sobre o corpo negro, muitas vezes, era fonte de angústia e frustração para quem se deparava com essa situação crítica. Tornava-se, portanto, necessário desenvolver práticas na Companhia que possibilitassem aos bailarinos pensar e agir como sujeitos, cientes de sua condição étnico-racial de afrodescendentes. Passo a buscar, por meio de inúmeras ações artísticas, socioculturais e políticas, formas de forjar tais sentimentos positivos.

O trabalho na Companhia *Bataka* mostrava que não bastava pautar iniciativas apenas na cor da pele ou nas marcas corporais da diferença. Para se contrapor aos desafios colocados pelo sistema hegemônico era preciso questionar o que é ser afrodescendente no Brasil. Dito de outra maneira, os bailarinos precisavam de outras referências coletivas fundadas no compartilhamento de suas heranças étnico-raciais para além da condição corporal. Neste sentido, Ricardo Franklin Ferreira (2000) afirma que o afrodescendente tem mais facilidade em desenvolver sua autoestima ao se identificar com um grupo, ao qual atribui qualidades positivas.

Os bailarinos recém chegados ao *Bataka*, como Marilda Santos, marcados pela exclusão e pelo preconceito, expressavam timidez e constrangimento, o que muitas vezes traduzia-se em dificuldades no contato com artistas de outras danças, em festivais e encontros culturais. Mostravam constrangimento ao colocarem o figurino afro, aparentemente exótico, frente aos padrões hegemônicos.

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

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

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

Além da autoexclusão, bailarinos e organizadores não-negros discriminavam o figurino afro, por contrariarem valores estéticos e simbólicos hegemônicos. O que já teria sido suficiente para os bailarinos afros esquivarem-se.

Há algo semelhante no relato da coreógrafa Sônia Barros com respeito a essa rejeição a valores e símbolos artístico, que se manifesta como mecanismo de exclusão:

Ao inscrever meu grupo de Dança Afro em um festival de dança contemporânea, recebi o indeferimento de nossa participação com o argumento de que aquilo era um festival de dança contemporânea e o figurino afro, feito de Palha da Costa⁸⁷, “inviabilizaria o andamento das apresentações, já que este material suja muito o palco, além de comprometer o profissionalismo do festival⁸⁸”.

O argumento utilizado para impedir a participação do grupo de Dança Afro da coreógrafa Sônia Barros, no referido festival, comprova como os estereótipos e os estigmas estão arraigados no imaginário nacional em relação aos símbolos afrobrasileiros. A decisão dos organizadores, além de preconceituosa, pautou-se em um pressuposto equivocado a respeito do figurino afro utilizado por grupos e companhias de Dança Afro: supostamente usariam Palha da Costa, o que não é real. Na fala da organizadora desse festival ficou implícita a rejeição *a priori* de grupos e companhias de Dança Afro, o que evidenciou o quanto a Dança Afro precisou enfrentar de resistências para se impor no cenário artístico da dança.

⁸⁶ *Palha-da-costa* é a fibra de ráfia, conhecida como iko pelo "povo-do-santo", extraída de uma palmeira chamada Igí-Ôgòrò pelo povo africano.

⁸⁸ Bailarina e coreógrafa concedeu entrevista no ano de 1987.

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

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

A atitude de exclusão dos bailarinos do *Bataka* no referido festival, em Belo Horizonte, foi um marco no sentido de fundamentar o direcionamento de uma atividade artística e, simultaneamente, sociocultural e política na Companhia. Buscamos, a partir daí, conectar a valorização e o reconhecimento do corpo negro na dança com outras práticas e manifestações afrobrasileiras como as Congadas, os Maracatus e os Candomblés. O convívio com essas manifestações mostrou aos bailarinos do *Bataka* como essas manifestações, que também sofrem preconceito e rejeição, conseguem superar tais práticas discriminatórias e se ressignificam perpetuando-se na contemporaneidade.

Nessa perspectiva, foi necessário que os bailarinos, a partir das práticas e da convivência com as manifestações tradicionais, valorizassem e aprendessem com elas. Sob essa situação, pondera Inaicyra Falcão (2002):

O aluno consegue, a partir da referência de tradições afrobrasileiras, refletir e rever conceitos sobre a dança na sociedade; desmistificar conceitos relacionados com a tradição cultural brasileira; restaurar a autoestima; reconhecer os fragmentos perceptíveis que caracterizam uma dança e redescobrir gestos esquecidos na sociedade contemporânea, mas vivos na memória humana (FALCÃO, 2002, p. 88).

A partir do convívio com as tradições afrobrasileiras, os bailarinos da Companhia *Bataka* reconstruíram novos valores e eliminaram sentimento de rejeição em virtude da cor da pele, do figurino afro e, principalmente, se viram encorajados a prosseguir na busca de novas/outras identificações e transformações do corpo negro. Inegavelmente, foram essas práticas que sustentaram as reflexões sobre a abrangência da cultura afrobrasileira e permitiram, que os bailarinos chegassem a um entrelugar, espaço da subjetividade,

(BHABHA, 1998), no âmbito não-verbal, representado pela Dança Afro, enquanto pertencimento étnico-racial.



FIGURA 32 – Crianças na festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Diamantina, 2001
Fonte: Arquivo *Bataka*

A partir do momento em que se forjou uma postura diferente no *Bataka*, os bailarinos, até então com a autoestima fragilizada, passaram a valorizar-se, ganharam força e reconhecimento. O discurso da imperfeição corporal foi superado por novas interpretações. A valorização do figurino afro se fez presente. Perceberam que estavam frente a uma dança que ia além da mera espetacularidade, que reivindicava uma memória ancestral negra ao reconstruir a partir dos próprios elementos da cultura africana.

As reflexões e relatos aqui descritos mostram claramente que os bailarinos da Dança Afro vivenciaram o processo de redescoberta de uma nova identidade negra, no contexto do racismo e das relações raciais construídas no Brasil. Os relatos dos bailarinos por si só, mostram como essa reconstrução de uma nova identidade negra efetivou-se. Evidenciam o movimento de “ressignificação” do afrodescendente na vivência da Dança Afro.

Essa ressignificação dependia da forma como os bailarinos lidavam com a sua identidade e com a sua corporeidade, da sua inserção em diferentes espaços sociais de Belo Horizonte e das leituras e interpretações, tanto individuais, quanto sociais sobre o “ser negro”

no Brasil. Por isso, que a ressignificação da identidade negra no *Bataka* foi coletiva, ainda que se anunciasse individualmente. Esse possibilitou compreender o complexo processo de construção da identidade negra no Brasil.

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Qualquer um pode recomeçar e
Fazer um novo fim*
Chico Xavier

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

A prática da dança, os processos criativos, a concepção dos espetáculos, a elaboração musical percussiva e a criação dos figurinos são, aqui, pensadas em suas articulações com práticas socioculturais e históricas dos afrodescendentes no Brasil.

Ao longo do trabalho, utilizo as expressões dança negra, dança de matriz africana, Dança Afro, para demarcar a especificidade da dança praticada na Companhia em relação àquelas praticadas no âmbito da cultura hegemônica. Ao utilizar essas expressões, quis evidenciar o processo de ressignificação identitária de bailarinos da periferia de Belo Horizonte, desencadeado por essa experiência artística. Nesse sentido, esses termos, mais do que visarem a uma definição precisa, eles têm uma função estratégica de apontar para processos ideológicos e políticos relacionados a determinadas práticas de dança, cuja principal qualidade é o estabelecimento de um olhar sobre nós mesmos.

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

Este estudo sistematiza uma trajetória marcada pela dialética da exclusão-inclusão, a caminho da consolidação de um espaço efetivo para a Dança Afro, no panorama da dança contemporânea em Belo Horizonte. Revela as principais dinâmicas de trabalho da Companhia de Dança *Bataka* e, com isso, evidencia também a realidade mais ampla da Dança Afro em Belo Horizonte, mostrando como ela é capaz de instaurar novos lugares e vivências a partir da herança africana revisitada, como ela lança as bases de um novo cenário sociocultural e artístico para a dança na cidade.

Na trajetória, fica clara a impossibilidade de se separar o âmbito artístico, do social e do político, revelando o movimento de transformação do próprio cotidiano dos bailarinos e demais envolvidos com a Dança Afro. Para os quinze bailarinos que, em 1982, fizeram a primeira performance no Sindicato dos Bancários, o *Bataka* possibilitou a abertura de novos caminhos capazes de transformar a realidade de artistas oriundos das periferias pobres da cidade, por meio da dinâmica integradora da cultura negra.

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

A história dessa Companhia mostra que a exclusão sofrida, inicialmente, no contexto artístico de Belo Horizonte não chegou a desfigurar sua proposta. A Companhia avançou e se transformou a partir do reconhecimento dos valores cultivados pelas diferentes tradições artísticas afrobrasileiras presentes há muito na sociedade brasileira. O conhecimento e a familiaridade com tais tradições foram fundamentais para que o *Bataka* pudesse desempenhar um papel central na construção, antes fragmentada, da identidade dos bailarinos negros.

As categorias forjadas ao longo do presente trabalho, confrontam-se com a produção teórica brasileira voltada para a discussão da questão da africanidade em seus múltiplos aspectos. Ao fazê-lo, propiciam o aprimoramento do discurso ideológico da Companhia *Bataka*, cujo objetivo é o combate à exclusão da Dança Afro, relegada à segundo plano, e o recrudescimento do processo de reconhecimento de uma identidade negra no Brasil.

Apresento a descrição do contexto histórico e social no qual a fundação do *Bataka* e, com isso, discuto as formas encontradas pela Companhia para se impor publicamente num contexto, no qual, ainda predomina a ideologia da democracia racial. Por fim, acredito ter iniciado uma reflexão sobre o lugar da Dança Afro no *mainstream*, ou seja no panorama geral da dança nacional.

O trabalho de sistematizar uma prática de mais de vinte anos não foi tarefa das mais fáceis. Acredito “ter cumprido” o dever ao organizar as memórias de uma companhia de Dança Afro de Belo Horizonte e, sobretudo, ao valorizar as histórias de vida daqueles que nela atuam ou atuaram.

Ao tomar a Dança Afro como objeto de pesquisa, percebo o quanto ela tem sido capaz de expressar os anseios de uma grande parcela de bailarinos jovens da periferia, o quanto

permite a expressão de suas reivindicações por mudanças sociais, trazendo no bojo da atividade artística uma ressignificação política.

Essa pesquisa mostra também como a arte negra, no caso a Dança Afro, articulada a conhecimentos históricos e sociais, constitui-se como espaço privilegiado de aprimoramento profissional para bailarinos e percussionistas, coerentes com suas raízes africanas. Ao envolver a cultura de matriz africana e aliar-se aos movimentos sociais negros podemos afirmar que a Dança Afro desempenha um papel político. Portanto, a pesquisa, revela a estreita ligação entre a Dança Afro e os movimentos sociais. Ao longo dessa investigação surge com clareza o quanto os militantes negros interagem com a prática da Dança Afro, o quanto essa prática artística compõe muitas de suas ações políticas. A ligação do *Bataka*, ao longo de sua história, com o Movimento Negro Unificado (MNU), com a Coordenadoria para Assuntos da Comunidade Negra (COMACON) mostra o quanto tem sido importante o papel da Dança Afro na constituição da consciência política da população afrodescendente, e portanto na dinâmica do movimento negro brasileiro.

Nesse sentido pode-se afirmar que o *Bataka* encarna, através de sua atuação, um compromisso muito amplo com a sociedade mineira no propósito da promoção da cidadania de uma maneira geral. A Dança Afro extrapola o mero espaço da arte e converte-se em elemento fundamental do movimento em prol de políticas públicas para a afirmação da identidade afrodescendente.

Acredito ter mostrado nesse estudo, que a Dança Afro não é apenas o lugar de uma identidade negra idealizada e abstrata, mas um vasto campo de intercâmbio e resgate de memórias, permitindo através da dança rever caminhos já percorridos mas também identificar desdobramentos futuros. A partir da percepção do fenômeno da exclusão racial e por meio da proposta de consolidação de uma imagem positiva do bailarino negro, abrem-se novos espaços para a ressignificação da identidade negra.

A Dança Afro, desde sua chegada em Belo Horizonte com a bailarina Marlene Silva, reverencia as raízes da população negra mineira e congrega o que há de mais genuíno na cultura popular mineira. Os tambores que soam para os bailarinos afro saúdam a história de ontem e de hoje e prenunciam a alegria que está por vir.

A proliferação de grupos e companhias de Dança Afro em Belo Horizonte responde a necessidades prementes vividas por bailarinos e coreógrafos negros e enquadra-se no contexto de uma afirmação crescente da cultura afrobrasileira. Tais coletivos representam projetos contra-hegemônicos que apontam para diálogos frutíferos com a classe artística em geral, que extrapolam os limites das reivindicações da população negra e abrem novos rumos para arte

brasileira. A Dança Afro comunica-se com a sociedade hegemônica, ao sair do âmbito apenas da comunidade negra e aponta caminhos relevantes de intercâmbio cultural.

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

A transversalidade artística da herança africana, também, é um fator na consolidação da Dança Afro enquanto matriz a ser usufruída por coreógrafos e bailarinos dos mais diversos estilos de dança. Nesse sentido, ressentimentos, mágoas, retaliações estão fora de questão. O que se busca no *Bataka* e na Dança Afro, é uma mudança de paradigma no diálogo amplo com artistas, produtores e com a sociedade. O resgate da herança africana interessa e, o conhecimento das danças dos Orixás, do Maracatu, do Samba, indica a riqueza potencial dos diálogos interculturais.

Contrapondo-se à arte hegemônica, a cultura negra ganha relevância enquanto movimento cultural amplo que extrapola o universo da população negra ao ocupar lugar de destaque nos rumos da cultura brasileira e abrir espaços significativos para vários tipos de talentos e tendências configurados a partir do amplo espectro das tradições e da ancestralidade africana. Nesse sentido pode-se dizer que o Brasil composto culturalmente por tantas influências, teria muito a perder com a eliminação de qualquer uma delas.

A história da Dança Afro mostra a necessidade de entender as danças de matriz africana, num diapasão diferente do pensamento colonizado, ainda presente nas classes hegemônicas, aponta para uma visão mais contemporânea de fomento a interculturalidade. Longe do exotismo, o Brasil precisa voltar-se para sua diversidade cultural apartando-se de qualquer estereótipo artístico, mostrando-se capaz de promover, na contemporaneidade, a arte negra. Axé!

“Se a Gente Não Sabe Para Onde Vai, Podemos Voltar Ao Lugar De Onde Viemos”. Provérbio Africano.

REFERÊNCIAS

- ATHIAS, Renato. *A noção de identidade étnica na Antropologia brasileira*. Recife: Ed. UFPE, 2007.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Tradução de Mateus S. Soares. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CARDOSO, Marcos. *O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.
- CANCLIN, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHAGAS, Conceição Corrêa. *Negro uma identidade em construção: dificuldades e possibilidades*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FALCÃO, Inaicyra. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- FANON, Frans. *Pele Negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFA, 2008.
- FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afrodescendente: identidade em construção*. São Paulo: EDUC, Pallas, 2000.
- FLORESTAN, Fernandes. *O negro no mundo dos Brancos*. São Paulo: Global, 2007.
- FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes – o outro lado do mito*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GARCIA, Januário. *25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- GARCIA, Wilton. *Corpo e interatividade – estudos contemporâneos*. São Paulo: Ed. Factash, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv. Sovik; Adelaine La Guardia Resende et alli (Org). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALBWCHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LIGIÉRO, José Luiz. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Record – Nova Era, 2000.

LIMA, Dani. Corpos humanos identificados: hibridismo cultural e dança Contemporânea: In: BARROSO, Ana Mae e AMARAL, Lílían (orgs). *Interritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: SESC/Senac, 2008.

LIMA, Nelson. *Dando Conta do recado: A Dança Afro no Rio de Janeiro e suas influências*. 1995. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) , Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

LINO, Nilma. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. *A mulher negra que vi de perto*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O reinado do rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997. (Coleção Perspectivas).

_____. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2007.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afrobrasileira*. São Paulo: Contexto, 2009.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MELGAÇO, Paulo. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

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

_____. Dança Afro: uma dança moderna brasileira. In: *Húmus*. Sigrid Nora (org.) Caxias do Sul: Logrifaf, 2010.

MOURA, Clóvis. *As injustiças de clio*. O negro na historiografia brasileira. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

MUNANGA, Kabenguele; Nilma Lino Gomes. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global,

2006.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NÓBREGA, Nadir. *Dança Afro – sincretismo de movimentos*. Salvador: EDUFBA, 1991.

_____. *Ago Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

OSSONA, Paulina. *A educação pela dança*. São Paulo: Summus, 1998.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

PUJADE-RENAUD, Claude. *Linguagem do silêncio: expressão corporal*. São Paulo: Summus, 1990.

QUEIROZ, Renato da Silva. (org). *O corpo do brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

SILVA, Consuelo Dores. *Negro, qual é o seu nome?* Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

SILVA, Nelson do Valle; HASENBALG, Carlos Alfredo. *Relações raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

SILVA LIMA, Renata. *O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os Sambas de umbigada no processo de criação em dança contemporânea*. 2008. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2008.

SILVA, Vagner Gonçalves. *Orixás da metrópole*. Petrópolis: Vozes, 1995.

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

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

VALENTE, Ana Lúcia. *Ser negro no Brasil hoje*. São Paulo: Moderna, 1987.

VIANA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: editora; UFRJ, 1995.

Vídeo-documentário *Balé de Pé no Chão, a Dança Afro de Mercedes Baptista*. Direção Marianna F. M. Monteiro e Lilian Solá Santiago, São Paulo: Terra Firme Digital, 2006.

WEST, Cornel. *Questão de raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

ANEXOS

