

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Linhagens de dança afro na cidade do Rio de Janeiro: panorama plural

Laís Salgueiro Garcez

Para citar este artigo:

SALGUEIRO GARCEZ, Laís. Linhagens de dança afro na cidade do Rio de Janeiro: panorama plural. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e122

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Linhagens de dança afro na cidade do Rio de Janeiro: panorama plural¹Laís Salgueiro Garcez²

Resumo

Apresentamos um breve mapeamento das danças afrodiaspóricas na cidade do Rio de Janeiro – especialmente do que se foi chamado de dança afro. Desde a década de 1950, um campo de atuação da dança afro tem sido construído e nos exige uma revisão crítica da história da dança, contemplando perspectivas corporais afro-referenciadas que reivindicam espaços em instituições e denunciam a estereotipação dos corpos negros. Expomos a formação de algumas linhagens de dança afro na cidade, trazendo nomes de mestres e artistas em atuação e demonstrando a pluralidade de suas propostas artísticas enquanto pensamento em dança.

Palavras-chave: Danças afrodiaspóricas. Dança afro-brasileira. Dança afro-primitiva. Danças negras. Pluralidade na dança.

Lineages of “dança afro” in the city of Rio de Janeiro: plural panorama

Abstract

We present a brief mapping of Afrodiasporic dances in the city of Rio de Janeiro – especially what was called “dança afro”. Since the 1950s, a field of action in afro-diasporic dances has been built and demands a critical review of the history of dance, considering afro-referenced bodily perspectives that claim spaces in institutions and denounce the stereotyping of black bodies. Thus, we present the formation of some lineages of “dança afro” in the city, bringing the names of masters and artists in practice and demonstrating the plurality of their artistic proposals as thoughts in dance.

Keywords: Afrodiasporic dances. Afro-brazilian dance. Afro-primitive dance. Black dances. Plurality in dance.

Linajes de danza afro en la ciudad de Río de Janeiro: panorama plural

Resumen

Presentamos un breve mapeo de las danzas afrodiasporicas en la ciudad de Rio de Janeiro – especialmente lo que se llamó danza afro. Desde la década de 1950 se construye un campo de acción de las danzas afrodiasporicas que exige una revisión crítica de la historia de la danza, considerando perspectivas corporales afro referenciadas que reclaman espacios en las instituciones y denuncian la estereotipación de los cuerpos negros. Así, presentamos la formación de algunos linajes de danza afro en la ciudad, trayendo los nombres de maestros y artistas que están en práctica hoy, y demostrando la pluralidad de sus propuestas artísticas como pensamiento de danza.

Palabras clave: Danzas afrodiasporicas. Danza afrobrasileña. Danza afroprimitiva, Danzas negras. Pluralidad en la danza.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Lúcia Beatriz da Silva Alves. Graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

² Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Antropologia Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-Graduada em Preparação Corporal nas Artes Cênicas e Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna (FAV/RJ). Graduação - Licenciada em Sociologia pela Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ). Técnica em Bailarino Contemporâneo (FAV).

✉ laissalgueiro@gmail.com

📍 <https://lattes.cnpq.br/0713091390359554>  <https://orcid.org/0009-0000-9276-1285>

Este artigo propõe apresentar um breve panorama das danças afrodiaspóricas na cidade do Rio de Janeiro. Remeto-me à afrodíaspóra como a experiência dos sujeitos afrodescendentes que carregam em seus corpos memórias e saberes que por séculos foram brutalmente silenciados. Para o sociólogo britânico, Paul Gilroy (2001), a diáspora africana nos permite compreender as “formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (Gilroy, 2001, p.25). É como fruto da diáspora, enquanto deslocamento forçado e interação entre distintos sistemas e contextos, que a população negra se reinventa. Ao chegarem nas Américas para construir o Brasil, novas formas de viver são forjadas, acionando “estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (Gilroy, 2001, p. 35). É nesta geopolítica da diáspora que se localizam as danças e suas linguagens corporais de que trato aqui.

Assim, falar em danças afrodiaspóricas no contexto da cidade do Rio de Janeiro é remeter-se a um grande guarda-chuva de linguagens corporais preservadas, e em constante transformação, dos sujeitos que ancestralmente se conectam com o continente africano e suas referências míticas e rítmicas. Como exemplos temos o samba, o jongo, as danças urbanas e, enfim, todo o escopo das danças afro-brasileiras, das danças dos Orixás e de artistas que articulam suas derivações³ tanto em contextos informais de dança, como em instituições de ensino e nas pautas dos teatros cariocas. É por estes últimos ramos, que são genericamente chamados de dança afro, que iremos transitar.

Parto das minhas próprias experiências com as danças afrodiaspóricas, iniciadas ainda na infância e intensificadas a partir de 2009 com meu primeiro contato com a dança afro no Rio de Janeiro. Desde então, como artista das danças negras e antropóloga, fui testemunha dos modos como a dança afro foi se fortalecendo e se multiplicando na cidade. Entre os anos 50 e 70, a bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista – fundando o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista*

³ Acogny (2017) debate sobre as formas de dança derivadas das danças da diáspora ou da África. O termo “derivação”, portanto, remete-se a novas formas de dançar que partem de uma estrutura comum. A professora Carmen Luz, em uma de suas aulas na disciplina Danças Negras na Faculdade Angel Vianna/RJ em 2023.2, também assinala o termo “derivações” como uma possibilidade de compreender as transformações que as danças da diáspora negra vivem e as linguagens corporais que elas recriam.



em 1953 – desenvolveu o que é conhecido como dança afro-brasileira a partir de suas experiências, como mulher negra, com o *ballet* clássico, a dança moderna, as danças de diversas regiões do Brasil e dos terreiros de religiões de matriz africana. Mercedes tem uma trajetória muito importante para o fortalecimento das linguagens corporais afrodiaspóricas tanto no Rio como em outros lugares do Brasil, formando diversos bailarinos e artistas da dança. No entanto, percebo que, apesar da consolidação do seu trabalho na cidade e do contexto plural da dança na atualidade, existem poucas pesquisas sistemáticas sobre este panorama.

Sabemos que as lacunas na história da dança, quando se trata de lembrar e registrar o protagonismo de artistas afrodescendentes, são consequência de um contexto racista que também perpassa o universo das artes cênicas. Denunciando esses silenciamentos, Luciane da Silva e Inaicyrá Falcão dos Santos (2017) debatem sobre a necessidade de ampliar e revisar o quadro geopolítico da dança e ainda reformular a “paisagem epistemológica” das universidades e instituições de ensino e pesquisa em dança, formais ou não.

Interessada em contribuir com essa reformulação, parto da hipótese de que, mesmo com uma matriz originária em Mercedes com a dança afro-brasileira, as danças chamadas de afro, aqui nesta cidade, existem de modo plural. Por isso, construo um mapa com nomes e propostas de artistas da dança afro atuantes hoje na cidade – muitos dos quais foram meus mestres/as e companheiros/as de trabalho – e aprofundo argumentações através da interlocução entre os artistas cariocas Charles Nelson, Valéria Monã e Carmen Luz – com quem tive a oportunidade de aprofundar esse debate por meio de entrevistas realizadas no ano de 2023 – para entender como linhagens em dança afro estão sendo constituídas.

Enfim, não se trata de traçar uma linha genealógica unilinear das danças afrodiaspóricas no Rio de Janeiro nem de dar conta de toda sua complexidade, mas de debater sobre como estas estão sendo pensadas no contexto atual – tanto em áreas formais como informais, artísticas e de ensino – e constroem “gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas” (Tavares, 2020) de modo plural, de forte cunho político e de grande importância para o combate ao racismo na área das artes cênicas.



Acredito que a compreensão da pluralidade das linguagens corporais afrodiaspóricas é de extrema importância, na medida em que “desfolcloriza” os olhares sobre elas. O que veremos é que a experiência da afrodiáspora comporta perspectivas de corpo e dança singulares que devem ser levadas em consideração. Esse panorama plural nos revela o que o pesquisador e artista Fernando Ferraz (2012) diz:

No Brasil, a história da produção teatral das danças afro-diaspóricas tem sido determinada pela atuação singular de cada intérprete, seus desejos e comprometimentos. Este fazer artístico não só permeia espaços distintos como os grupos folclóricos, os projetos educacionais existentes nas periferias dos centros urbanos, as ações culturais de entidades vinculadas à militância negra, as comunidades de culto das religiões afro-brasileiras, as agremiações e escolas de samba, mas também ocupa espaço nos estúdios de dança, se subjetiva em processos de criação de intérprete-criadores independentes, questiona seus próprios clichês, reclama pelo reconhecimento da crítica especializada, reivindica espaço nos departamentos das universidades e nas pautas dos grandes teatros. Apesar das trajetórias específicas, o que liga o fazer destes artistas é a forma particular com que acionam dimensões de negritude em seus trabalhos.

Esses processos encobrem tensões entre as diferentes formações artísticas, as estratégias de atuação profissional, os engajamentos políticos variados, os discursos e as práticas sobre a tradição e a contemporaneidade (Ferraz, 2012, p. 74).

Desse modo, o que une os artistas que serão citados aqui são suas experiências na afrodiáspora. Veremos que suas trajetórias acionam diferentes maneiras de trabalhar com dança, ao mesmo tempo em que remontam aos seus mestres e mestras. Charles, por exemplo, conta da sua história de troca e confiança com Gilberto de Assis – o primeiro bailarino formado por Mercedes Baptista –, Valéria fala dos encantamentos e tensionamentos que forjaram sua relação com Xerife⁴, vindo de Recife na década de 90, e Carmem, ainda que não nomeie seu trabalho como dança afro, conta que sua infância no subúrbio carioca é o que constrói seus pensamentos em dança. Reconhecer a pluralidade dessas histórias, metodologias e técnicas é reconhecer estéticas pluriversais, de poéticas dialógicas e vivas que constroem pensamentos críticos em dança.

⁴ Edilson Fernandes (Xerife) é atualmente professor do departamento de Educação da UFPE e foi integrante do balé primitivo de arte negra (Recife). Para saber mais, ver <https://acervorecordanca.com/portfolio/bale-primitivo-de-arte-negra/> Acesso em: 16 set. 2024.

Luciane da Silva (2018) denuncia a dificuldade da pluralidade das linguagens corporais negras serem compreendidas e reconhecidas como estéticas a serem pesquisadas e experienciadas para além das representações negras essencializadas. Já, de uma perspectiva filosófica, o sul-africano Mogobe Ramose (2011) nos fala da proposta do “pluri” como uma resposta à inviabilidade da universalidade⁵ ocidental. Para ele, a vida é constituída de pluriversos onde “Ontologicamente, o Ser é a manifestação da multiplicidade e da diversidade dos entes. Essa é a pluriversalidade do ser, sempre presente” (Ramos, 2011, p.10). Nesse sentido, reconhecer a pluralidade das trajetórias e das linguagens corporais afrodiaspóricas não é concebê-las como uma dispersão aleatória, mas entendê-las como parte de uma matriz diversa, composta de muitas derivações que geram frutos que estão vivos e que expressam a vida dos seus sujeitos, suas lutas políticas e interesses estéticos.

Desse modo, este artigo se faz como um convite a uma reflexão crítica sobre os diversos modos de experienciar o mundo, desde a colonialidade que nos atravessa, e vislumbrar um campo epistêmico em dança composto de diálogos simétricos, como uma resposta à universalidade ocidental. Ao ser questionada “O que é dança para você?”, Carmen Luz nos brinda: “dança é uma possibilidade” (Luz, 2023). E é, então, nesse caleidoscópio de experiências que o dançar se faz como ação política, como forma de imaginar novos mundos e novos discursos (Kilomba, 2010), ao se tornar uma ou muitas possibilidades de se reinventar.

Dança afro e suas derivações

Alguns artistas e pesquisadores, nos últimos vinte anos, têm se ocupado em revisar a história da dança no Brasil, articulando também os saberes corporais da diáspora africana e as geopolíticas deste campo. De perspectivas críticas, esses autores (Ferraz, 2012; Conrado, 2015; Silva, 2018; Santos, 2022) refletem, a partir de

⁵ As teorias decoloniais, entre outras, têm questionado os modos como a filosofia ocidental, baseada nos princípios do filósofo francês René Descartes, forjou um pensamento tido como universal durante a idade Moderna que justificou a opressão de todas as formas outras de pensar e viver. Assim, junto com a Modernidade – e o pensamento moderno – desenvolvem-se as bases da colonização e da escravização onde o universalismo ocidental – que englobava apenas as metrópoles econômicas da época – se tornou uma arma dos colonizadores para justificar genocídios e epistemicídios que até hoje perduram.



seus fazeres artísticos e pedagógicos, os modos como as danças negras atuam nas cenas artísticas e educacionais – das mais periféricas às *mainstreams*.

No campo da dança, trata-se de uma tomada de consciência dos modos como a colonialidade – com sua face racista e patriarcal – age na construção de discursos hegemônicos, que excluem dos debates artísticos e pedagógicos os saberes pejorativamente entendidos como danças tradicionais, folclóricas, entre outras denominações. Ao negligenciarem suas organizações estéticas, pelo fato de se afastarem do que é comumente definido como dança de senso estético euro-referenciado, seguem perpetuando racismos e epistemicídios no campo das artes.

Por outro lado, percebe-se a presença dos corpos e saberes negros extravasando os contextos tidos como tradicionais. Seus agentes estão em busca de novas formas artísticas e pedagógicas que afirmem um lugar político e racial, em constantes tensionamentos e negociações, sem perder de vista a experiência da diáspora africana no Brasil. Patrick Acogny (2017), pesquisador e dançarino franco-senegalês, reivindica a diversidade das danças negras e aponta para as dificuldades de delimitá-la. Para ele, a tentativa de encontrar princípios estéticos comuns a uma “dança africana” não consegue abranger sua diversidade e acaba por projetar “uma imagem simplista das danças da África” (Acogny, 2017, p. 146). Assim, essa denominação anda lado a lado com uma certa folclorização – portanto, homogeneização – da África como um continente constantemente cooptado por discursos coloniais que ignoram sua diversidade étnica. Com isso, fica posta a necessidade de entendermos como os artistas estão articulando, em suas propostas, as posturas de embate à colonialidade e ao racismo de maneira criativa e inventiva e, muitas vezes, em diálogo com técnicas ocidentais.

Acogny (2017) identifica que, desde meados do século XX, surgem propostas de “danças de expressão africana”, “danças afrocontemporâneas”, “danças africanas contemporâneas”, dentre outras denominações que demonstram a complexidade dos modos como essas articulações estéticas e políticas têm sido feitas de modos mais ou menos contraditórios. Diante disso, ele nos traz uma definição pertinente de danças negras para pensarmos as danças afrodiaspóricas. Segundo ele:

As danças negras são toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças derivadas do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana! Elas não são monopólio do continente africano, nem dos africanos da África. As danças negras também são produto de todo artista que possua um vínculo de descendência com a África e que se inspire, seja materialmente, seja espiritualmente, no continente africano (Acogny, 2017, p. 152).

Nesse sentido, para os artistas das danças negras, o vínculo com a África e sua diáspora é fundamental para os processos identitários e de subjetivações. E, principalmente, para a construção de nossas propostas artísticas e pedagógicas, uma vez que buscamos reatar nossos vínculos ancestrais, em que as danças se manifestam de maneiras variadas e com grande riqueza, impossível de serem definidas em um único conceito.

Tal como as “danças africanas”, o termo “dança afro”, posto que assume um posicionamento político que remonta à diáspora africana, precisa ser compreendido também de modo plural. Ou seja, olhando e (re)conhecendo a trajetória de seu artista proponente e os modos como articula seus discursos e posicionamentos. Nesse universo plural, o que tem sido chamado de dança afro encontra na corporeidade das religiões afro-brasileiras uma grande fonte estética para transcrições⁶ do universo ritual para o universo cênico – muito presente nos artistas que serão nomeados aqui. No entanto, ele não é o único repertório simbólico e sensorial acionado. Além da relação religiosa, a trajetória artística, a relação com mestres e mestras das danças negras, tanto do Brasil como da diáspora, a racialidade e a experiência do racismo, elementos do cotidiano, posicionamentos políticos e escolas de dança também são acionados pelos artistas atuais, transitando entre os conceitos de dança afro, dança afro-brasileira, dança afro-primitiva, danças negras, dança afrodiaspórica... Ainda que não seja meu intuito mergulhar em todas essas derivações, elas nos demonstram a existência de epistemologias em dança que atuam – às vezes de diferentes maneiras – enquanto posição política antirracista e que solapam a dicotomia

⁶ Transcrição é um termo desenvolvido pelo poeta brasileiro Haroldo de Campos no campo da tradução, que considera outros elementos além da equivalência direta entre palavras e frases. O artista-pesquisador Lau Santos (2022) utiliza o termo para pensar sobre os modos como os processos criativos das artes da cena são transcritos de práticas artístico-culturais negro-indígenas a partir do corpo.



tradicional/contemporâneo para expressar suas compreensões sobre arte, dança e corpo.

Breve mapeamento da dança afro na cidade do Rio de Janeiro

Um breve levantamento do contexto da cidade do Rio de Janeiro nos apresenta mais de 20 artistas que trabalham com dança afro ou alguma de suas derivações no eixo zona norte-centro-zona sul⁷ da cidade. Montei uma tabela com alguns artistas que têm trajetórias artísticas reconhecidas e de ampla atuação na cidade – mesmo que nem todos sejam cariocas – apresentando os seguintes dados: 1. nome artístico; 2. como cada um nomeia atualmente o seu trabalho; 3. qual sua principal formação/ mestre em danças negras – mesmo que haja outra formação institucional, ou não – e 4. o seu tempo de atuação na cidade. As cores verde, rosa, cinza e amarelo também organizam os artistas por tempo de atuação na cidade do Rio de Janeiro, delimitando três gerações e um caso de transição entre elas. Importante dizer que esses dados foram levantados em pesquisas da internet, em conversas informais com colegas do campo, em entrevistas, nas trocas durante as aulas na disciplina Danças Negras com a professora Carmen Luz na Faculdade Angel Vianna/RJ em 2023.2 e em vivências de dança ao longo da minha trajetória nesses últimos 15 anos.

Além disso, vale ressaltar que uma tabela não é absoluta. Ela é uma ferramenta que permite visualizar, registrar e rememorar alguns dos artistas atuantes na construção da história da dança na cidade, no recorte aqui proposto: a dança afro Rio. E, enfim, montar o quadro plural de ações artísticas e educacionais existentes, demonstrando que elas constroem linhagens que estão em constante transformação.

⁷ Esse levantamento foi feito em conjunto, em 2023.2, pela turma da disciplina Danças Negras da Faculdade Angel Vianna/RJ, ministrada por Carmen Luz, onde ela coordenou um projeto de pesquisa chamado “Dança afro fala agora”.

Artista	Nome do projeto	Formação/Mestre	Tempo de atuação
Charles Nelson	<i>Dança afro-brasileira</i>	Mercedes Baptista, Gilberto de Assis (dança afro-brasileira)	+ 45 anos
Carmem Luz	<i>Danças Negras</i>	Cotidiano dos terreiros e danças urbanas no Rio	+ - 43 anos (dança e teatro)
Eliete Miranda	<i>Dança afro, A arte de dançar afro</i>	-----	+ 35 anos: +-10 anos na Bahia, +- 25 anos no Rio de Janeiro.
Kátia Bezerra	<i>Dança afro-brasileira</i>	Gilberto de Assis	
Valéria Monã	<i>Dança afro-primitiva</i>	Edilson Fernandes (Xerife – dança afro-primitiva)	+ - 30 anos
Luíz Monteiro	<i>Danças Negras</i>	Edilson Fernandes (Xerife – dança afro-primitiva)	-----
G'leu Cambria	<i>Dança afro G'leu Cambria, Simbologia e Gestualidade da dança dos Orixás</i>	Terreiro Matamba Tombeci Neto e blocos afro de Ilhéus	+ 37 anos; +-11 no Rio de Janeiro
Betho Pacheco	<i>Dança Negra Contemporânea</i>	Carmen Luz	-----
Fábio Batista	<i>Dança afro</i>	Charles Nelson, Carmen Luz	+27 anos
Aline Valentim	<i>Dança afro, Movimento Espiral Babalakina</i>	Valéria Monã	+25 anos
Débora Campos	<i>Afro-conexões, Ancestralidade em movimento</i>	Charles Nelson	+ - 20 anos
Mônica Aduni	<i>Dança afro-contemporânea</i>	Charles Nelson, Carmen Luz	+ - 15 anos
Ana Catão	<i>Dança afro, dança afro-brasileira</i>	Eliete Miranda, Valéria Monã	+ - 17 anos
Ludmilla Almeida	<i>Diálogos em movimento - Dança afro-brasileira, dança afro</i>	Cláudio Nascimento (capoeira), Valéria Monã	+ - 16 anos
Fernanda Dias	<i>Dança afro-brasileira, danças africanas contemporâneas, Raízes do Movimento</i>	Germaine Acogny, Charles Nelson	+ - 10 anos (na dança)
Luna Leal	<i>Dança afro</i>	Aline Valentim	+ - 11 anos
Cleitton Sobreira	<i>Dança afro-técnica G'leu Cambria</i>	G'leu Cambria	+ - 1 ano (como professor)

Aprofundando as informações da tabela, no que chamei de primeira geração, Charles Nelson fez aulas com Mercedes Baptista, mas diz que foi formado por seu bailarino Gilberto de Assis, assim como Kátia Bezerra. Carmem Luz evoca sua

formação nas experiências de terreiro e com as danças de rua desde a infância para configurar o que ela chama de danças negras. Vale ainda dizer que ela afirma que não faz dança afro e por isso mesmo, como veremos, no recorte aqui proposto não constitui nenhuma linhagem da dança afro no Rio mas tem um papel fundamental para a perpetuação dessas linhagens e formação de artistas que fazem parte delas e, por isso, opto por inseri-la na tabela. A baiana Eliete Miranda, mulher de terreiro, que formou artistas cariocas e conduz o bloco Filhas de Gandhi/RJ, tem como formação sua vivência em Salvador nos blocos afro. E Valéria Monã e Luiz Monteiro tiveram formação com a dança afro-primitiva de Edilson Fernandes (Xerife). Todos eles e elas são amplamente reconhecidos como mestres e mestras, com uma atuação prolongada e contínua na cidade do Rio de Janeiro, sendo articuladores políticos importantes que formaram outros artistas em atuação hoje. Ainda nesta primeira geração, quero destacar concepções de Charles Nelson, Valéria Monã e Carmen Luz – com quem tive a oportunidade de conviver em diferentes momentos da minha trajetória e realizar entrevistas no ano de 2023.

Charles Nelson, atualmente com 71 anos, aponta que ter passado pelo bailarino Gilberto de Assis, quando ele ministrava aulas na antiga Academia Rio (atual Centro de Dança Rio) no bairro do Méier, foi como uma preparação do seu corpo para compreender melhor a dança de Mercedes, a “cabeça” dela – como ele mesmo me disse. Ao ser indagado durante a entrevista, ele aponta a diferença entre a dança afro-brasileira e a dança do Orixá. Para chegar à dança do Orixá é preciso passar por uma preparação anterior e isso é, inclusive, justificado pela forma como Gilberto sistematizou a técnica de Mercedes: no 1º ano era dança afro, só no 4º eram saltos e piruetas, para então entrar no Orixá sem se machucar. Assim, a dança afro prepara o corpo, vai deixá-lo “molinho, de ombro, de gingado” (Nelson, 2023), para usar suas palavras.

De fato, em suas aulas, desenvolve a estrutura da técnica Mercedes Baptista, passando pelo aquecimento de barra e diagonal que trazem referências do Balé Clássico e da Dança Moderna. E segue, sempre que possível, com o tambor presente, ensinando as movimentações da dança afro-brasileira, que incluem repertórios de movimentos que, como diz Charles, passam pelas danças do Brasil.

Paulo Melgaço (2007) cita diversas coreografias que Mercedes montou para diferentes espetáculos e projetos com o *Ballet* Folclórico Mercedes Baptista que representam o “afro-brasileiro”, como o Batuque, Senzala, Coco-baião, Congo, Samba, Frevo, Candomblé, Cafezal... Assim, nas aulas de Charles, as movimentações são sequenciadas para formar algumas dessas coreografias.

Charles afirma que segue a “escola de Dona Mercedes, a escola de Gilberto”. E também reconhece que já traz marcas próprias no seu trabalho. Ele segue respeitando as etapas de formação em técnica Mercedes Baptista, honrando suas etapas, e a “essência da dança afro-brasileira” (Nelson, 2023), ao mesmo tempo em que, no trabalho mais avançado, se permite recriações. Conta de uma mudança que propôs: enquanto Mercedes desenvolvia muitas coreografias com as mãos fechadas – o que, para ele, é resquício das repressões que sofreu no Teatro Municipal – ele optou por abrir as mãos – já que, a seu ver, não precisava repercutir aquele sofrimento que não era dele. Aqui, podemos refletir sobre os modos como as linhagens de dança se estruturam enquanto tradições em dança, ao mesmo tempo que mantêm seu caráter dinâmico e criativo.

Carmen Luzia Ferreira, conhecida como Carmen Luz, nascida no ano de 1959 no subúrbio carioca, coreógrafa, diretora de cinema, fundadora e diretora artística da Cia. Étnica de Dança⁸, em nossa conversa, comenta sobre essas mudanças. Ela ressalta que, ainda que as danças afrodiáspóricas sofram adaptações, elas são bem sedimentadas e é isso que faz com que elas, enquanto tradições em dança, não se desfaçam. Reconhecer como esses caminhos foram e são sedimentados é importante para uma revisão da história da dança, no caso, do Rio de Janeiro, de uma perspectiva crítica aos processos coloniais que forjam narrativas únicas sobre as danças.

Voltando à tabela, saltando para a cor rosa, na transição entre a primeira e segunda geração, está G’leu Cambria. Sua atuação como dançarina se inicia ainda na infância, no terreiro de sua família e nos blocos afro de Ilhéus. No ano de 2024 sua turma de dança – seu principal trabalho atual – completou 11 anos no Rio de

⁸ Além disso, Carmen é mestra em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); pós-graduada em Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); e pós-graduada em Cinema Documentário pela Fundação Getúlio Vargas/RJ. É bacharel e licenciada em Português/Literatura pela UFRJ.

Janeiro. G'leu Cambria é amplamente reconhecida como mestre em dança afro na cidade do Rio, não tendo relação direta com os artistas da primeira geração nem os anteriores a eles e apresenta um tempo menor de atuação aqui na cidade. Em geral usa o termo dança afro-brasileira associado também à dança dos Orixás, muitas vezes seguido do seu próprio nome como marca de seu trabalho. Sinteticamente, concebe sua dança na relação fundamental com a percussão, o canto e, como diz durante as aulas, a reza.

Com isso, nesta primeira geração, Charles, Eliete, Katia e, ainda, G'leu usam o termo dança afro ou dança afro-brasileira de diferentes maneiras. Nesse caso, já percebemos a insuficiência da própria nomenclatura – como nos aponta Acogny (2017) no caso da “dança africana” – e, ao mesmo tempo, a sua pluralidade, na medida em que o termo é acionado para afirmar diferentes técnicas e metodologias em dança que fazem parte de uma linguagem corporal que tem pontos estéticos em comum – neste caso, a presença dos tambores e de uma estética próxima aos *ballets* folclóricos forjada na primeira metade do século XX⁹.

Ainda na primeira geração, Valéria de Oliveira – conhecida como Valéria Monã – nasceu em 1967 e cresceu em São João de Meriti. De um ponto de vista diferente do Charles, ela traz suas referências sempre coladas ao universo das danças dos Orixás. Para ela, é isso que dá suporte, pertencimento e sentido para sua vida e para sua dança, já que o religioso não se limita ao terreiro, “mas ele é cotidiano, ele é vivo” (Monã, 2023) para usar suas palavras. Em suas aulas, Valéria sempre traz referências do que ela chama de “civilizatório”, ou seja, valores sociais e culturais do candomblé, que são trazidos para suas concepções de dança e educação, como a coletividade e o axé. Para ela, arte e candomblé não se separam, pois é dele que vem toda sua filosofia de vida que a acompanha não somente no

⁹ A expressão estética comumente chamada de dança afro se origina num contexto datado: do surgimento de grupos folclóricos durante o Estado Novo e de inúmeras políticas nacionalistas que estavam a serviço da construção de um imaginário nacional, mestiço e precursor do que seria o mito da democracia racial. Apesar disso, os *ballets* e grupos folclóricos ou parafolclóricos – como exemplos, o pioneiro Ballet folclórico de Mercedes Baptista (1953) no Rio de Janeiro e, seguindo essa linha, o grupo folclórico Viva Bahia (1962), o Ballet Brasileiro da Bahia (1968), o *Ballet* do Teatro Castro Alves (1981), *Ballet* Folclórico da Bahia (1988) em Salvador e o Balé Popular de Recife (1977) – também estavam interessados em retomar a cultura negra historicamente marginalizada e transcriá-la para o universo das artes. Villeroy (2021) nos chama atenção para esse complexo de ambivalências e contradições presentes, por exemplo no trabalho de Mercedes, ao sustentar o desvio como uma forma de resistência. Ou seja, ao criar uma técnica ela contraria o contexto macropolítico e abre caminhos para o surgimento de novas histórias em dança. Para saber mais, ler também Monteiro (2011).

terreiro ou nos palcos, mas em seu cotidiano.

Para Carmen, tal como no caso da Valéria, a experiência religiosa – mesmo que em diferentes graus (Valéria é filha iniciada de Omolu e Iansã, enquanto Carmen frequentou terreiros na infância com a mãe) – foi o que aproximou as duas artistas do universo das artes. Katherine Dunham (1983) no seu trabalho *Danças do Haiti* lança mão das teorias antropológicas para revisar conceitos estanques sobre sagrado e profano, compreendendo que, no contexto das comunidades afrodiaspóricas, os limites dos rituais religiosos, seus valores e comportamentos extravasam o conceito de sagrado. Assim, a religiosidade de seus praticantes perpassa também as esferas sociais, econômicas e políticas corporificadas no ato de viver.

É interessante percebermos que o reconhecimento das danças dos Orixás no terreiro como um corpo dotado de técnicas é fundamental para ampliarmos as concepções ocidentalizadas de dança e para combatermos a colonialidade, a nível epistemológico, que permeia o campo das artes. Sabemos que, quando as técnicas e saberes do terreiro vão para o palco, elas passam por uma mudança importante de contexto, agregando outras finalidades que não apenas o ritual religioso, como o dançar para um público, a transformação estética e a própria monetização. Essa transcrição pode acontecer de diversas maneiras e às vezes com tensionamentos, no entanto, pode ser vista como derivação que permite que os princípios de sua dança se mantenham. Carmen Luz fala algumas vezes em sua entrevista do seu interesse para com esses “princípios”, e, me parece, que eles seriam um dos organizadores do que constitui sua prática com as danças negras.

Continuando, Valéria conta que, além da sua inserção no candomblé, fazem parte da sua “árvore” – como ela diz – Xerife, *Edeejô*¹⁰ e Dulcinéia (esposa de Xerife). Xerife dava aula na antiga Escola de Danças do Teatro Municipal, por onde passou Charles, e que nessa época já se chamava a Escola de Dança Maria Olenewa. Com essa trajetória, ao ser perguntada como nomeia sua dança, ela diz:

¹⁰ Mestre *Edeejô Ewaré*, que passou por Dona Mercedes, foi coreógrafo da comissão de frente do G.R.E.S Unidos de Vila Isabel quando a escola ganhou o enredo “Kizomba, festa da raça” no ano de 1988. Ele dirigia o Grupo *Onijô Olokun*, de que Valéria veio a fazer parte. E foi através dele que conheceu Xerife em 1996, quando este foi convidado por *Edeejô* para participar do grupo.

é uma boa pergunta, eu sinto que meu grau maior é pro afro primitivo... eu me sinto nesse lugar... primitivo é isso, seu primeiro, sua existência primeira... me traz indiscutivelmente um lugar de pertencimento que é o que eu acredito enquanto corpo negro, enquanto necessidade de existência. Ela [a dança] me provoca muito, isso que o Xerife tinha, que trazia pra gente, de olhar ao redor, deixar essa energia te contaminar e por mais que... já venham movimentos repetidos, que ele se torne sempre primeiro, naquele momento que você executa... sabe? Senão ele não tem vida. Até para ele ser ancestral ele tem que fluir naquele momento, se mostrar presente, vivo, porque é isso que Orixá faz com a gente, né? Posso ter virado não sei quantas vezes em Omolu, mas quando ele chega, ele chega para viver aquele momento (Moña, 2023).

Com essa definição que justapõe suas experiências de terreiro e sua formação com Xerife, ela conta que havia um certo embate com a técnica de Mercedes e as aulas de clássico. O próprio Xerife, em 1998, em sua tese de doutorado em Educação Física afirma que, a seu ver, Mercedes “civilizava” os gestos e movimentos ancestrais (Souza, 1998) ao colocá-los a cargo das técnicas clássicas e modernas. Nesse sentido, Valéria conta que, apesar de hoje ser muito respeitada, o fato de ela vir do afro-primitivo de Xerife fazia com que ela não fosse reconhecida como uma bailarina, porque não fez a técnica de Mercedes ou outras aulas de referência.

Aqui nos vemos diante de uma hierarquização oriunda de uma dinâmica social que parece classificar o artista como mais afro ou menos afro, mais afro ou mais clássico. Essas seriam dicotomias ocidentalizadas que não sustentam a análise do tema e esvaziam a sua complexidade. Desse modo, proponho a pensar que tanto a perspectiva e a experiência de Charles quanto a de Valéria e, portanto, de seus mestres estavam construindo e inscrevendo suas linhagens de dança afro através das gramáticas corporais da diáspora africana de um modo não linear, plural e ambivalente, no qual, como diz Tavares (2020, p. 20):

Corpo negro, aqui, é entendido como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico, dinâmico, autopoético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas formas de ‘dobras’ e ‘quebras’ localizadas na pós-travessia atlântica. Corpo é, sobretudo, plural, síntese dos corpos que foram aprisionados, embarcados e trazidos para a voraz máquina econômica do antigo sistema colonial.

Nesse contexto, o “corpo negro em movimento” (Tavares, 2020, p. 21) constrói

um conjunto de experiências que expressam gramáticas multifacetadas e manifestam formas de pensar. Assim, o afro-primitivo, tal como a técnica de Mercedes, se configura como práticas corporais plurais, forjadas num contexto multifacetado. Valéria nos aponta diferenças importantes de cada linhagem. Para Xerife era inconcebível ter ponta de pé no afro, os pés tinham que estar plantados no chão, ele não usava contagem, trazia movimentos do cotidiano, usava muita pintura corporal e tapa-sexo, e os movimentos acompanhavam o ritmo, “era visceral, parecia que a alma saía e voltava...Era um grande ebó...e como um bom ebó você limpa e renova, volta mais forte” (Monã, 2023) – diz ela.

De acordo com Dickson Duarte Pires (2019), a dança afro-primitiva

revisita a corporalidade e gestualidade do dançarino no sentido de uma *mimesis* de ações cotidianas dos povos tribais africanos. Ações como caçar, colher, o cultivo da terra, o movimento das águas, o crescimento das árvores e o ciclo da lua, para além de estarem presentes no corriqueiro também se fazem como princípio mítico pelo qual os corpos dançam. Também compõem o enredo dessa linguagem o culto dos Orixás do panteão africano e manifestação das relações interpessoais dos indivíduos como a celebração da sexualidade, eventos de nascimento ou morte, além de rituais de passagem da infância para a vida adulta (Pires, 2019, p. 80-81).

Com isso, é interessante perceber as distinções entre a dança afro-brasileira e o afro-primitivo, e traçar o que estou aqui chamando de linhagens de dança afro na cidade Rio de Janeiro. Nas palavras de Carmen, por exemplo, ela diz que se as danças negras são um grande guarda-chuva, as danças afro-brasileiras seriam...

Eu diria que as danças afro-brasileiras, elas estão dentro... no meu caso específico, estão dentro desse escopo, desse guarda-chuva que eu chamo de danças negras e da qual eu participo. Então as danças afro-brasileiras, elas estão aí, né? Que são as danças populares e ressignificadas pelas pessoas dela, muitas delas, a maioria, escravizadas ou mesmo escravizada. As danças de terreiros, que chamam de dança de terreiro, que eu prefiro falar das danças... religiosas, né? De matrizes africanas reinventadas aqui no Brasil, né? Então, tudo isso aparece no meu trabalho como legado, assim como aparece também um conjunto de técnicas da cultura de dança que não necessariamente tem a ver com esse legado. Tem a ver com outros legados, dos quais eu participo, por admiração, por encontrar naqueles legados, ferramentas que me permitem dizer melhor o que eu quero dizer, que me permitem confrontar também a história, que me permitem que eu possa devolver a porrada, entende?...você não vai me ouvir falar... que eu faço dança afro-brasileira, eu não faço... embora, no meu trabalho as técnicas das danças afro-brasileiras estejam lá. E eu conheço elas...

então, é muito mais uma apropriação para pensar o que é uma perspectiva negra em dança do que trabalhar com as danças por exemplo... entre aspas as danças de orixá, danças de terreiro, religiosas... e, no meu caso, essas danças seja da formatação que elas têm, seja pelo princípio que elas carregam, essas danças estão sempre em mim por causa da minha primeira década. Não tenho como fugir... e não quero fugir. Isso é algo que me constitui (Luz, 2023).

Ela, que ainda se encontra no que delimito como primeira geração, sem seguir diretamente a linhagem de Mercedes ou de Xerife, mas influenciada por elas, inaugura no contexto da cidade do Rio de Janeiro uma reflexão sobre o fazer das danças da afrodíaspóra, o fazer de uma dança que parte de uma perspectiva negra e que não se restringe às danças afro-brasileiras. Durante nossa conversa aponta que prefere pensar que há diferentes tradições das danças afro-brasileiras, compreendendo a tradição como algo em movimento, ainda que seus princípios não mudem. Além disso, a tradição se faz como um tronco infinito, como o da própria Mercedes Baptista que atravessa, direta ou indiretamente, toda a cadeia produtiva das danças afrodiaspóricas na cidade do Rio de Janeiro. A própria Carmen fala de um contexto atual com diversas vertentes da dança afro – as que se aproximam dos terreiros, a de Mercedes, outras que vêm de Recife – e, no guarda-chuva mais amplo das danças negras, por exemplo, as linhagens das porta-bandeiras, dos mestres-salas, das assistas e por aí vai. Ainda que use o conceito de danças negras, delimita que faz dança da perspectiva de uma mulher negra. Numa postura política que questiona o racismo e os processos de racialização consequentes do processo colonial, ela diz:

[...] a minha perspectiva é dessa pessoa, de mulher, negra porque é assim que a gente foi nomeada e que a gente se ressignificou. Então é dessa maneira que eu vou lidando com os meus problemas em dança, né? A partir de um corpo e de pessoas que eu vejo que têm uma certa origem parecida com a minha. Então por isso... que eu poderia dizer que são as danças negras, né? São aquelas danças que refletem o, a imaginação, o legado, né? As contradições, as experiências das pessoas tornadas negras no mundo. Ou tornadas negras pelo processo colonial ou tornadas negras no seu processo de militância e de autoconsciência. Então é dessa maneira que eu entendo (Luz, 2023).

Com esse panorama, compartilha na conversa a suspeita de que muitos que constroem essas vertentes da dança afro desconhecem sua própria tradição e

seus princípios. No jogo de adaptações do movimento, ela diz que personagens importantes dessas tradições correm o risco de serem invisibilizados. Mas ainda assim seus princípios permanecem e, por isso mesmo, em sua visão, é que essas danças não sucumbem. Essa preocupação, ela explica, não se trata de uma busca incansável pela origem, mas de estar sempre passeando pelo passado e pelo presente para não contribuir com apagamentos indevidos através de processos, muitas vezes, inconscientes. Para ela, essa postura crítica e reflexiva deve vir acompanhada de mais imaginação. Sente que, mesmo com uma multiplicidade de tradições, e de muitas possibilidades de reinvenções, falta imaginação em dança, para “imaginar outras possibilidades” e aprofunda a conversa dizendo que “O que faz a existência, a meu ver, é o mergulho radical na imaginação” (Luz, 2023). Mesmo com essa postura, Carmen defende que nossas danças devem ser institucionalizadas para terem suporte para estarem dentro das pautas e currículos das instituições culturais e educacionais e então abrirmos os caminhos para os seus próprios devires. Desse modo, ela nutre esperanças de que as próximas gerações possam fazer diferente.

Enfim, já nessa 1ª geração, vemos a presença de nomenclaturas como danças negras usada por Carmen e Luiz e dança afro-primitiva por Valéria. Ou seja, propostas que ampliam o guarda-chuva das linguagens corporais negras e que, no caso desses três artistas citados, reservam o nome dança afro-brasileira para se referirem à técnica Mercedes Baptista com suas influências das danças clássica e moderna, com uma estrutura de aula que passa pela barra, pela diagonal e por repertórios de movimentos que vão desde as danças patrimoniais até as danças dos Orixás – que, como diria Charles, não é o mesmo que dança afro-brasileira.

Ao analisarmos a tabela, percebemos a correlação dos artistas mencionados anteriormente com os artistas das colunas de cor cinza – que configurei como 2ª geração. Por exemplo, Betho e Fábio – este último coordenador da Escola Carioca de Danças Negras localizada no bairro do Andaraí – tiveram uma formação importante com Carmen através da Cia Étnica e com Charles. O mestre também formou Débora e influencia o trabalho de Aline. Débora, que passou pela Educação Física, foi professora de hidroginástica e hoje é doutora em Filosofia, reforça a importância de conectar suas experiências de vida com suas práticas de dança –



o que fundamenta o nome do seu trabalho: afroconexões. E Aline, mestre em Ciências Sociais, com ampla influência dos maracatus e afoxés pernambucanos, e principalmente formada por Valéria, nomeia seu trabalho hoje como “dança afro – movimento espiral *babalakina*”. *Babalakina* significa “pássaro de braços abertos” – significado que a artista diz traduzir a “minha dança”.¹¹

É interessante que essa segunda geração, atuante principalmente a partir do início dos anos 2000, inaugura novos nomes para suas propostas em dança, que a meu ver, se distanciam, com sutilezas, do contexto da dança afro da década de 50. Percebo que, neste momento, esta geração reforça a existência de linhagens de dança afro na cidade, na medida em que é formada pelos mestres e mestras da 1ª geração, e ao mesmo tempo se abre para novas possibilidades de perpetuar as estéticas negras para além da transcrição cênica do “popular” e dos “terreiros” para o palco – como era comum nos ballets folclóricos.

E, finalmente, a terceira geração, nas cores de tons amarelo, composta por artistas formados pelos anteriores, acrescidos de outras formações – o que aparece de modo mais tímido nas gerações antecedentes – com trajetórias diversas e com uma atuação mais recente nos últimos 10 anos. Por exemplo, Mônica inicia sua trajetória na dança contemporânea, passa por Charles e por Carmen na Cia Étnica, e hoje desenvolve o que ela convencionou chamar como dança afro-contemporânea, baseada nos pés de dança dos Orixás. Ana tem experiência nas danças do subúrbio carioca, como o jongo, é mulher de terreiro, fundadora do Grupo Tambor de Cumba e fez aulas com Eliete e Valéria. Ludmilla, com grande influência da capoeira, é mestre em Educação, formada também por Valéria e atuante na Educação Infantil Antirracista. Fernanda, com ampla atuação no teatro, afirma sua trajetória na dança a partir da sua ida para a *École de Sable* no Senegal, dirigida por Germaine Acogny, e no Rio através da sua formação e pesquisa nas técnicas de Mercedes com Charles. Luna, formada por Aline, com ampla e contínua atuação no samba carioca, com experiência em maracatu e dança afro, desenvolve, hoje, trabalhos artísticos em dança interessados na denúncia do racismo. E, enfim, Cleiton, um dos mais jovens dessa 3ª geração,

¹¹ Ver entrevista com a artista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=992SaaMxJ8A> . Acesso em: 01 dez. 2023.

inaugura recentemente sua turma de dança, ainda que acompanhe G'leu desde sua chegada na cidade, dando prosseguimento à linhagem desta artista.

Retomando a hipótese do trabalho – mesmo com uma matriz originária em Mercedes com a dança afro-brasileira, as danças chamadas de afro, aqui nesta cidade, existem de modo plural – esta breve síntese apresenta uma pluralidade de linguagens corporais afrodiáspóricas, ao identificarmos a existência de pelo menos quatro linhagens na que é chamada de dança afro e suas derivações hoje: 1. a de Mercedes Baptista com Charles e seus sucessores – Fábio, Betho, Débora, Aline, Mônica e Fernanda –; 2. a de Xerife com Luiz, Valéria e conseqüentemente as pessoas que se formaram com ela, como Aline, Ana e Ludmila; 3. a de Eliete, com Ana – destacando que ela influenciou muitos artistas das danças negras com seu trabalho com o Afoxé Filhas de Gandhy e 4. a de G'leu com Cleiton e outros artistas que passaram pela sua Bamboyá Cia de Dança Afro.

Essas quatro linhagens configuram um recorte no mapa das danças afrodiáspóricas na cidade, apresentando um conjunto de “saberes corporais” (Tavares, 1984, p. 76) que constituem as “gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas” (Tavares, 2020) que compartilham elementos estéticos comuns, ao mesmo tempo em que se abrem para formas criativas através das quais os sujeitos da diáspora encontram formas de manter e reconfigurar suas epistemologias e filosofias de vida através da dança. Esse cenário nos coloca a possibilidade de vermos e (re)construirmos a história da dança na cidade a partir de relações que estão acontecendo agora, que revisam e refazem a história das danças afrodiáspóricas a partir de sujeitos interessados – cada um a seu modo – em construir uma cena artística e pedagógica voltada para a cultura negra.

Enfim, estamos diante de um quadro vivo, onde, talvez, pela primeira vez na história da dança do Rio, reconhece-se que mestres e mestras das danças negras estão atuando em concomitância com seus aprendizes – muitos deles já reconhecidos como mestres também – para construir esse cenário artístico e político. Digo “talvez”, porque Dona Mercedes inaugura essa cena com seus bailarinos e bailarinas, como Walter Ribeiro, Isaura de Assis, Marlene Silva, Gilberto de Assis, Dica Lima, Jandira Lima, Nelson Lima, entre outros, que, no entanto, em sua maioria, não tiveram a oportunidade de seguir com a carreira artística.



Considerações finais

A pesquisa realizada nos mostra a importância de reconhecermos a pluralidade das danças afrodiaspóricas e da formação de linhagens de dança afro na cidade do Rio de Janeiro. Vimos que elas se constroem a partir de experiências plurais que levam a marca do artista e dos seus mestres em conjunto com outras possíveis formações e nos brindam com diferentes maneiras de nomear suas práticas artísticas com concepções de arte, corpo e dança também diversas. A pesquisadora e pioneira no campo de estudos das danças negras¹² dentro de uma universidade pública (Unicamp), Inaicyrá Falcão dos Santos, no início dos anos 2000, aciona a importante narrativa de uma perspectiva pluricultural sobre a dança. Ela não usa o termo danças negras, mas fala da necessidade de compreendermos a “tradição africano brasileira” – que, em si, é dinâmica – na interface do pluriculturalismo e na busca por espaços na “dança-arte-educação”. Sua perspectiva pluricultural pretende ampliar o arcabouço artístico brasileiro chamando o campo da dança para um trabalho comprometido com a transformação e formação do sujeito e a construção de um pensamento crítico em dança no Brasil – com especial atenção à sua herança africana.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, podemos reconhecer o pioneirismo de Mercedes Baptista na consolidação desse trabalho atento à nossa ancestralidade e, principalmente, como promotora de um legado que ainda se desdobra, como vimos. Ela inaugura na cidade do Rio de Janeiro o campo da dança afro, constrói sua técnica e seu balé tendo em vista sua trajetória de vida e artística. Para citar algumas influências, ela passa por pesquisas nos terreiros de candomblé junto ao babalorixá Joãozinho da Goméia, pelo aprendizado nas técnicas clássicas e modernas de dança, na sua relação política com o TEN – Teatro Experimental do Negro –, pelos ensinamentos da afro-americana Katherine Dunhan e por elementos das danças patrimoniais ou danças do Brasil, como era referido na época.

Essa forma de construir uma escola de dança tão bem sedimentada e que

¹² No entanto, à sua época, durante sua atuação na Unicamp, lecionava na cadeira institucionalmente chamada “danças brasileiras”.

perdura até hoje nos mostra também os desafios que são enfrentados pelos artistas: dos racismos cotidianos e institucionais até as dificuldades financeiras e a própria relação deslizando com o contexto mais amplo do capitalismo. No entanto, percebemos que algumas mudanças ocorreram no cenário das danças afrodiáspóricas no Rio de Janeiro nos últimos dez anos. De acordo com Valéria, as conquistas obtidas são resultado de uma estrutura montada pelos próprios artistas, como, por exemplo, o “Fórum Nacional de Performance Negra”, com edições nos anos de 2005, 2006, 2009 e 2011¹³, que levava discussões até o Ministério Público, com levantamento de ações públicas e afirmativas, e com a identificação de grupos de danças negras por todo o Brasil. Uma de suas lideranças foi Cobrinha, que dirigia o Bando de Teatro Olodum em Salvador e a Cia dos Comuns no Rio de Janeiro. Ele mesmo foi gestor do Centro Cultural José Bonifácio na cidade carioca – onde Charles, Valéria, Carmen, entre outros artistas não apenas da dança, faziam parte de sua equipe – criando um ponto de referência para a cultura negra na cidade. Como ela diz, foi o momento de “cravar território... foi um momento político auge... mesmo que algumas companhias tenham ficado pelo caminho” (Monã, 2023).

Assim sendo, uma rede foi constituída na qual muitos artistas avançaram na crítica social, buscando caminhos conscientes para afirmarem as técnicas e saberes das danças negras. Considerando a segunda e a terceira geração, vimos que as formas de atuar artística e pedagogicamente foram recriadas, se reinventaram nomes e recriaram metodologias sem deixar de retomar a formação com seus mestres. Esse caráter dinâmico e plural demonstra que o campo está em construção e aberto para ser debatido, para contribuir com a formação dos artistas e para a construção de uma sociedade interessada no combate ao racismo e suas heranças coloniais. No entanto, o modo como essas linhagens se perpetuam, e como esses artistas constroem suas metodologias e recriam o que aprenderam com seus mestres, mesmo com avanços, segue sendo uma tarefa, muitas vezes, realizada na informalidade.

Pode-se entender que esta informalidade ainda é fruto de um pensamento

¹³ Para saber mais, ler “Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil”. Disponível em: <http://bit.ly/471Bp9l>. Acesso em: 05 dez. 2023.

colonial presente nas instituições políticas, culturais, artísticas e educacionais, e na própria crítica artística, que precisa revisar seus conceitos sobre dança e ampliar o campo para que as danças negras saiam de imaginários pejorativos. Por isso, esta pesquisa, mesmo que de maneira sintética, pretende demonstrar que, apesar dessa informalidade, Mercedes e todos os outros artistas que elencamos estão atuando na construção de um campo estético com interesses que passam pelas experiências da afrodíaspóra.

Essas experiências, que não são lineares, sustentam o que Tavares (2020) chama de “gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas”, ou seja, estruturas de pensamentos e sentimentos que são dinâmicas, que se transformam, que são plurais, ao mesmo tempo que compartilham de determinadas condutas éticas e de valores sociais. E, no caso da dança, de interesses em trazer para cena e para suas construções metodológicas esses valores junto aos princípios de movimento que configuram suas linguagens corporais.

Nesse sentido, se há um tempo os *ballets* folclóricos tiveram sua importância política na formação da identidade negra na dança – e ainda têm – é preciso avançar para possibilidades outras de expressões artísticas afrodiaspóricas que permitam que nossos valores, desejos e encantamentos – para usar uma palavra utilizada por Charles, Carmen e Valéria – possam estar em inúmeros espaços e de diferentes formas. Desse modo, compreender a dança como uma possibilidade – como nos diz Carmen – é entrar em contato com esse cenário como constituidor de críticas às formas de colonialidade do poder, do saber e do ser, em que dançar se faz como uma possibilidade de se reinventar e, logo, de revisar as histórias das danças no Brasil.

Referências

ACOGNY, Patrick. As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África. *Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 131-156, maio 2017. Acesso em: 15 jul. 2020.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Maria Meia Noite: pesquisa cênica afro-brasileira e desafios do processo criativo em dança. *Repertório*, Salvador, n. 24, p. 201-217, 2015.1. Acesso em: 19 fev. 2021. <https://doi.org/10.9771/r.v0i0.14842>.

DUNHAM, Katherine. *Dances of Haiti*. Los Angeles, CA: Center for Afro-American Studies, University of California, 1983.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Rede terreiro: pluralidades na dança negra contemporânea. *Antropolítica*, Niterói, n. 33, p. 73-97, 2. sem. 2012. Acesso em: 11 ago. 2019. DOI: <https://doi.org/10.22409/antropolitica2012.0i33.a41487>.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34 / Centro de Estudos Afro-asiáticos UCAM, 2001.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: episodes of everyday racism*. 2. ed. Münster: UNRAST-Verlag, 2010.

LUZ, Carmen. Entrevista concedida à Laís Salgueiro. 2023. (Não publicada)

MELGAÇO, Paulo Jr. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MONÃ, Valéria. Entrevista concedida à Laís Salgueiro. 2023. (Não publicada)

MONTEIRO, Marianna F. Martins. *Dança Afro: uma dança moderna brasileira*. Húmus 4. NORA, Sigrid (org.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

NELSON, Charles. Entrevista concedida à Laís Salgueiro. 2023. (Não publicada)

PIRES, Dickson Duarte. *Por uma pedagogia dos corpos negros: o Grupo Terracotta e o projeto dançando a nossa cor no contexto da arte-educação em Uberlândia*. 2019. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2019.

RAMOSE, Mogobe Bernard. Sobre a legitimidade e o estudo da Filosofia Africana. *Ensaio Filosófico*, v. IV, p. 6-23, out. 2011. Acesso em: 26 set. 2019.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Lau Pereira dos. Do Oríki à Elinga: princípios negrobrasileiros de atuação e encenação. *Revista Brasileira dos estudos da presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 4, p. 1-24, out./dez. 2022. Acesso em: 8 fev. 2023. <https://doi.org/10.1590/2237-2660121971vs01>

SOUZA, Edilson Fernandes de. *Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções*. 1998. Tese (Doutorado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1988.

SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica* Germaine Acogny. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.



SILVA, Luciane da; SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul - sul através da técnica Germaine Acogny. *Conceição/Conception*, Campinas, v. 6, n. 2, p. 162-173, 2017. Acesso em: 19 nov. 2019. <https://doi.org/10.20396/conce.v6i2.8648597>

TAVARES, Júlio César de. *Dança de guerra, arquivo - arma*: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira. 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 1984.

TAVARES, Júlio César de. O que pode o corpo negro: uma introdução. In: TAVARES, Júlio César de (org.). *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris, 2020, p. 19-30.

VILLEROY, Erika. Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. *Arte & Ensaios*, v. 27, n. 41, P 110-126, jan.-jun. 2021. Acesso em: 15 nov. 2023. <https://doi.org/10.37235/ae.n41.7>

Recebido em: 17/09/2024

Aprovado em: 21/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br