



ENTRE ARTES NEGRAS: a performance dança afro

Black Aesthetic: the afro dance performance

Submissão: 05/09/2020

Rubens Alves da Silva¹

Aprovação: 15/10/2020

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o significado social e político-identitário da performance *dança afro*, objetivando colocar em evidência a expansão e dinâmica desta arte do corpo no contexto de Belo Horizonte. Com esse intuito, o artigo está estruturado em três seções: a primeira é a introdução, na segunda apresenta-se uma breve descrição do surgimento da dança afro seguida de uma abordagem sobre sua introdução em Belo Horizonte e, por último, proponho uma incursão reflexiva para encerramento do artigo. Cabe ressaltar que o artigo se apoia na consulta a variadas fontes: publicação impressa, reportagens e artigos acessados na internet; videodocumentário; artigos acadêmicos; e interlocução com especialistas no assunto (conversa informal e entrevista com roteiro aberto)

Palavras-Chave: Ballet Folclórico; dança afro; performance; Belo Horizonte.

ABSTRACT

This article proposes a reflection on the social and political-identity meaning of afro dance performance, aiming to highlight the expansion and dynamics of this body art in the context of Belo Horizonte. To this end, the article is structured in three sections: the first is the introduction, the second presents a brief description of the emergence of afro dance followed by an approach on its introduction in Belo Horizonte and, finally, I propose a reflexive incursion for closing the article. It should be noted that the article is based on consultation with various sources: printed publication, reports and articles accessed on the internet; video documentary; academic articles; and dialogue with specialists on the subject (informal conversation and interview with an open script)

Key-words: Folk Ballet; afro dance; performance; Belo Horizonte

¹ Professor Associado da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Doutor em Antropologia Social, com pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: rubsilva@gmail.com

1 Introdução

Para contribuir com esta conceituada revista, na presente edição cujo tema é “Arte” e no acolhimento da sugestão para eu escrever algo sobre “arte negra”, depois de uma certa indecisão sobre o foco da abordagem resolvi priorizar a dança afro em Belo Horizonte, buscando refletir sobre o significado social e político-identitário da performance dança afro. Cabe mencionar que o artigo está estruturado em três seções: começando pela introdução, na segunda parte faço uma breve descrição do surgimento da dança afro seguida de uma abordagem sobre sua introdução em Belo Horizonte e, por fim, proponho uma incursão reflexiva para encerramento do artigo. Para tanto, o artigo se apoia na consulta a variadas fontes: publicação impressa, reportagens e artigos acessados na internet; videodocumentário; artigos acadêmicos; e interlocução com especialistas no assunto (conversa informal e entrevista com roteiro aberto).

Creio que se fizéssemos uma enquete indagando sobre a dança afro – o que é, nome de grupos, como surgiu, pessoas da referência, espetáculos assistidos, entre outras perguntas... – é bem provável que poucos entrevistados saberiam responder, mesmo considerando que essa linguagem artística existe no Brasil desde meados do século passado. Independentemente de estar certo ou não, espero que este artigo venha contribuir para incentivar a realização de pesquisas sobre a dança afro, bem como suscitar o debate em torno do tema da perspectiva interdisciplinar, como é proposto o diálogo no espaço desta revista

A “dança afro” é uma expressão correspondente ao vasto repertório de performances africanas no contexto diaspórico. Conforme escreve Marianna Monteiro “dança afro é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança” (MONTEIRO, 2011, 51-52). Acrescento, a esta citação, a variação de denominações dessa linguagem estética: “ballet folclórico”,² “dança afro-brasileira”, “balé afro” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 44), “dança afro”, “dança primitiva”, “dança africana”. Neste artigo uso o termo “dança afro”, mais recorrente no material pesquisado e no vocabulário de interlocutores com os quais tenho contato.

² Expressão primeira na designação da dança, cf. Silva Júnior (2007, p. 42).

2 “Ballet Folclórico”, “Balé afro” – o surgimento de um estilo inovador

A pioneira da criação da dança afro no Brasil foi a bailarina e coreógrafa negra que despontou no cenário da dança em meados do século passado, Mercedes Baptista (1921 – 2014). Ela nasceu na cidade de Campos dos Goytacazes [RJ] e se mudou para a capital fluminense ainda na infância. A mãe dela era doméstica e, não obstante as dificuldades que a pobreza impõe, não poupou esforços para possibilitar à filha seguir a carreira de dança. Mercedes Baptista começou a dançar balé na adolescência. No documentário “Balé de Pé no Chão...” (BALÉ..., 2014), ela relata que era completamente leiga no assunto de dança e não tinha discernimento da diferença profissional entre dançarina e bailarina. Conta, ainda, que via anunciada no jornal vaga para *girls* e não sabia que o termo se referia a “moças dançarinas” – pensava, assim como sua mãe, que era “negócio de prostituição”.

Foi no ano de 1944 que Mercedes Baptista aprendeu os primeiros passos de balé clássico e “dança folclórica”. Naquele ano ela descobriu os cursos de dança do Serviço Nacional de Theatro, dirigidos pela coreógrafa Eros Volússia – famosa pela “[...] reelaboração das tradições populares no sentido da criação de um bailado brasileiro erudito.” (MONTEIRO, 2011, p.54).³ Nas aulas dessa coreógrafa, Mercedes Baptista descobriu seu próprio talento na arte da dança, evidenciado com reforço pelo destaque elogioso que recebeu da imprensa logo na primeira apresentação em espetáculo montado pela coreógrafa no teatro Ginástico Português. Porém, Mercedes Baptista não permaneceu muito tempo na Escola do Serviço Nacional do Theatro, preferindo continuar os estudos de balé na Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde recebeu apoio de um professor que “notou o talento da aluna, e começou a incentivá-la” (MONTEIRO, 2011., p. 52). Nessa instituição ela integrou o corpo de dança e participou de grandes espetáculos.

Entretanto, não obstante ter estudado na instituição e sido selecionada para o quadro de bailarinas da Companhia de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes Baptista confessa, em depoimento para o referido documentário (BALÉ..., 2014), ter tido muito pouca oportunidade de subir ao palco do prestigiado Theatro do Rio de Janeiro, por ser “discriminada” pela cor da sua pele. E esta “pouca chance” era a “realidade que ela teria que saber enfrentar” se quisesse permanecer naquela instituição como “única negra no meio de todo mundo branco” – palavras do proeminente intelectual negro e ativista Abdias do Nascimento no mesmo documentário.

³ Ver também Silva Júnior (2007, p. 14).

Contudo, o marco decisivo para o rumo na carreira profissional de bailarina que Mercedes Baptista viria a seguir foi a participação no Teatro Experimental Negro (TEN), fundado em 1944 por Abdias do Nascimento – que no ano seguinte criou também o Comitê Afro-Brasileiro. Abdias do Nascimento foi o maior expoente do movimento negro nos anos 1940. Mercedes Baptista o conheceu no ponto de encontro de artistas, intelectuais e jornalistas, o bar chamado Vermelhinho, localizado na região central do Rio de Janeiro. Era a primeira vez que ela frequentava o ambiente, convidada pelo coreógrafo do Teatro Municipal para participar de uma comemoração. Ela e Abdias conversaram bastante e ele a convidou para visitar o TEN. Ao referir-se à situação de Mercedes no Municipal, Abdias do Nascimento foi franco em dizer que lá ela teria “pouca chance de estar no palco, pois, sendo a única mulher negra no meio de todo mundo branco” e era preciso ela saber enfrentar a discriminação. (Monteiro e Solá, 2014). O convite para o TEN foi feito nesse sentido, isto é, um espaço para artistas negros ser valorizados e alcançar visibilidade.

A proposta do TEN era voltada para a valorização social da pessoa negra e mestiça através da arte, cultura e educação, objetivando estimular a autoestima e despertar nessas pessoas a consciência da sua realidade como homem negro, mulher negra e mestiços numa sociedade brasileira controlada por uma elite branca avessa a integrá-los como indivíduos e coletividade em seu meio, discriminando-os e inferiorizando-os como seres humanos. Essa era a realidade que Abdias do Nascimento compreendia ser imprescindível essas pessoas saberem enfrentar, resistir, recusando a assimilação cultural – assimilação compulsória –, a humilhação, a miséria e a servidão a elas impostas histórica e estruturalmente.

Com ênfase na temática negra, na valorização da pessoa e da cultura africana e afrodiáspórica, o TEN foi centro tanto das apresentações de espetáculos teatrais com atores e atrizes todos negros e mestiços, como também da programação de cursos de alfabetização de adultos e concursos de beleza para promover a autoestima da mulher negra e mestiça brasileira, entre outras atividades educativas e culturais. Em 1948, quando começou a colaborar com criação de coreografias para espetáculos do TEN, Mercedes Baptista foi vencedora do concurso de beleza e, a partir daquele ano, deixou de ser apenas colaboradora e integrou-se ao corpo de bailarinos do TEN.

No acolhimento do TEN Mercedes Baptista pode conviver, trocar experiências e construir amizade com artistas que vieram mais tarde, como ela, a tornarem-se personagens conhecidas no país, como Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, Marina Gonçalves, Lea Garcia, Haroldo Costa, entre outros. Ela participou também de importantes eventos da

organização, como o I Congresso do Negro Brasileiro, organizado em 1949 durante Conferência preparatória e realizado no ano seguinte – 1950. No contexto desse evento, Mercedes Baptista participou da Mesa diretora representando o Conselho de Mulheres Negras, criado também em 1949, voltado para apoio a domésticas, assistência jurídica e realização de balé infantil.

Foi nesse evento que Mercedes Baptista teve contato pela primeira vez com a coreógrafa e ativista norte-americana Katherine Dunhan, que veio juntamente com seu grupo de dança participar do evento, a convite de Abdias do Nascimento. A norte-americana ministrou palestra e fez apresentações com seu grupo, tendo participado de várias atividades do evento. Entre o acordo da sua vinda estava a promoção de intercâmbio do TEN com entidades do movimento negro norte-americano, incluindo aí a concessão de uma bolsa de estudo na escola de dança dirigida pela coreógrafa em Nova York – a *Dunhan School Dance* de dança africana e popular. A coreógrafa viu uma apresentação de Mercedes Baptista e a avaliou positivamente, concedendo a bolsa a ela.

Mercedes Baptista foi para Nova York no ano seguinte, 1951, e passou um ano e meio na *Dunhan School Dance*, onde teve contato com bailarinos de outros países, como Haiti, Guiné Bissau e outros. Viajou também para apresentação em outros países com o grupo da coreógrafa norte-americana. Nessa oportunidade tomou consciência da possibilidade de, através da dança africana, desenvolver trabalhos de ação social e conscientização do valor das culturas negras. Por motivo de processo de efetivação profissional de concursados do ano de 1948 no Theatro Municipal, teve que voltar para o Rio de Janeiro em meados de 1952.

Naquele ano Mercedes reuniu um grupo de ritmistas negros empregados e desempregados, alguns filhos de Santo e começou um trabalho de dança, cujas apresentações chamaram a atenção e conquistaram o gosto do público negro, que se interessou em participar das aulas. Com esse contingente ela criou a primeira turma. Depois de muitas apresentações, cada vez mais estimulantes, no ano de 1953 ela criou a escola de dança Ballet Folclórico, com uma linguagem estética muito original. Marianna Monteiro – filósofa e bailarina com experiência nas danças do repertório afro – destaca com propriedade a linguagem estética original criada por Mercedes Baptista na reelaboração da dança contemporânea nacional, com técnica e método inovadores da estilização de performances rituais afro-brasileiras para apresentação no palco:

Mercedes aparece com um protagonismo acentuado por ter sido a única em meio a um amplo movimento de valorização das tradições populares, incluindo aí as

Entre Artes Negras: a performance dança afro

vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, a criar uma técnica de dança, associada a uma didática, precisa e estruturada, de forma a poder ser transmitida como uma formação para qualquer bailarino por um professor devidamente treinado. Não se sabe de nenhuma outra iniciativa envolvendo danças folclóricas ou populares que propicie aos seus bailarinos uma técnica por meio de um método específico a serviço de um repertório original. [...] Nesse caminho de estabelecimento de uma nova técnica de dança, bem como de uma nova pedagogia, a referência das danças rituais do candomblé foi essencial. Segundo depoimento de Mercedes, ela não tinha um envolvimento religioso com o candomblé, apenas frequentava a casa do famoso pai de santo carioca Joãozinho da Goméia. Ia sem ser uma praticante. Conta que sua tia lavava os panos do ritual e prestava serviço ao terreiro. (MONTEIRO, 2011, p. 57-58)

O destaque a seguir, localizado em Silva Júnior (2007), contendo o registro da fala de Mercedes Baptista e outro interlocutor sobre dança afro extraído de jornal, corrobora a citação acima:

‘Eu inventei, ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé, que mal frequentava mas passei a pesquisar’, afirma Mercedes ao Jornal do Brasil (22/05/94). Nesse mesmo jornal podemos ler ‘A Bahia e até outros estados têm grupo de afro, mas nada que pareça com o estilo criado no Rio pela bailarina Mercedes Baptista. (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 40)

3 O balé afro, a dança afro: uma novidade em Minas Gerais

Balé afro é a expressão que a coreógrafa negra Marlene Silva (1937 – 2020) empregou ao comentar o primeiro contato dela com Mercedes Baptista, conforme abordado mais adiante. Marlene Silva destaca-se como referência pioneira da dança afro – como ficou mais conhecida essa performance em Minas Gerais desde então – em Belo Horizonte, e por extensão em Minas Gerais, no ano de 1980. Ela era natural da capital mineira e se mudou para o Rio de Janeiro quando ainda era criança. Na capital fluminense, morou quase a vida inteira, e mesmo tendo voltado para Minas Gerais mais tarde, onde residiu em Belo Horizonte e por curto período na cidade interiorana de Diamantina por conta da atividade de ensino de dança afro, ela acabou retornando, com a idade, para a cidade maravilhosa, onde tinha casa própria.

No Rio de Janeiro Marlene Silva trabalhou como cabeleira para ajudar a família e sobreviver, até se estabelecer, seguindo depois a carreira de dança – profissão que é marcada pelo seu encontro com a bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista. Conforme registra-se, as apresentações da *Cia Ballet Folclórico*, dirigida por essa coreógrafa, atraíam um público na quase maioria de pessoas negras, despertando nelas a vontade de aprender com ela aquele

“balé diferenciado” – seja pela vontade de seguir carreira profissional, ou simplesmente para se sentir bem.⁴ E foi numa apresentação daquele “maravilhoso” balé que Marlene Silva se sentiu contagiada, identificando-se imediatamente com aquele grupo. Na época, ela tinha 21 anos de idade e, conforme matéria do Jornal Estado de Minas, “[...] ela assistiu a um espetáculo comandado pela coreógrafa Mercedes Baptista, pioneira da dança afro no país. Decidiu o seu futuro ali” (GOMES, 2020). Esse momento marcante da descoberta da dança afro por Marlene Silva é por ela lembrado neste comentário, destacado em página do livro de Silva Júnior (2007, p.44):

Eu estudava piano, e só passei a me interessar pela dança quando, em 1960, fui assistir a um espetáculo do Silva Filho no João Caetano. Eu achei lindo maravilhoso, o balé afro que se apresentava como uma atração. Quando terminou o espetáculo eu fui conversar com a coreógrafa Mercedes Baptista. Ela falou que dava aulas na Estudantina.⁵ A partir daquele espetáculo tornei-me sua aluna.⁶

Uma aluna talentosa por certo, que a exigente coreógrafa Mercedes Baptista percebeu e valorizou, escolhendo Marlene Silva para sua bailarina assistente, integrando-a à companhia, que na época recebia inúmeros convites para apresentações nacionais e internacionais. Marlene Silva teve assim a oportunidade de viajar para vários países, com participação garantida nos espetáculos pelo Brasil e países do exterior. Uma oportunidade, talvez, que ela nem de longe sonhasse com a possibilidade de um dia surgir na vida dela, pela experiência constrangedora e de difícil compreensão, na cabeça de uma criança, pela qual Marlene Silva passou na infância, conforme matéria do Jornal Estado de Minas que descreve que ela, quando “Garota, fez aulas de balé clássico – era a única negra na sala, no Bairro do Catete. Ao ver a filha discriminada pela professora, a mãe tirou a menina de lá.” (GOMES, 2020)

No ano de 1970 Marlene Silva decidiu mudar para Belo Horizonte, com a intenção de desenvolver trabalho com dança em sua cidade natal. Nessa época ela tinha ganhado visibilidade pela participação no filme do diretor Cacá Diegues, “Xica da Silva”, que reuniu atores respeitados e de brilho, como Zezé Mota e Walmor Chagas. Além disso, com um

⁴ Faço referência à fala de Ruth Cardoso no documentário Balé de pé no chão (BALÉ..., 2014).

⁵ Marianna Monteiro descreve este local: “Mercedes consegue uma sala pequena, improvisada, no anexo do edifício do teatro Municipal (hoje demolido), onde começa a ministrar aulas de dança para esse grupo: lançava a semente do que viria a ser mais tarde sua própria companhia de dança: o Balé Folclórico Mercedes Baptista.” (MONTEIRO, 2011, p. 9).

⁶ À esquerda desse comentário, como registro histórico, a foto em preto e branco de Marlene Silva ao lado outra bailarina, Jurandir Paula ambas bem jovens, pousando com sorriso encantador de bailarina que não pode faltar, olhar expressivo diante da câmera, o corpo inclinado para frente, os braços abertos, uma perna a frente da outra e o pé em ponta e o figurino todo na cor branca: vestido comprido rodado, laços de fita larga na cabeça, luvas nas mãos, sapato de bico fino e salto alto...

currículo ímpar que incluía ter sido aluna e bailarina assistente de Mercedes Baptista, ela não encontrou muita dificuldade para entrar no mercado de dança na capital mineira. Durante os anos 1970, ela deu aula no estúdio de Dulce Beltrão – localizado na região sul da cidade (GOMES, 2020).

Na história do negro no Brasil, a data do 7 de julho de 1978 é o marco importante da quebra do silêncio imposto pelo governo militar à voz coletiva do povo negro no país, que no passado, nos anos 1940, teve Abdias do Nascimento como um dos protagonistas da sua representatividade (CARDOSO, 2011, p. 26). Nesse dia histórico se realizou a manifestação mobilizada pelos movimentos negros, em São Paulo, contra a discriminação racial. A ressonância forte daquele ato em Belo Horizonte se expressou na década de 1980 com a reorganização e surgimento de grupos identificados como movimentos negros. Nesse contexto é que Marlene Silva abriu na capital mineira a primeira escola e grupo da dança afro de Minas Gerais, então denominada *Cia DançArte* – que atraiu o interesse e a identificação da juventude afrodescendente, com destaque daquela já na trilha ativista contra a desigualdade e discriminação étnico-racial no país.

No registro da história do movimento negro em Belo Horizonte, a *Cia DançArte* é destacada pelo autor – o filósofo e ativista do Movimento Negro Unificado (MNU) – Marcos Cardoso: “O Movimento Negro, é na verdade, um conjunto de entidades, associações e grupos culturais, de diversos tipos [...] grupos culturais de dança afro como a ‘Cia DançArte’, dirigida pela coreógrafa Marlene Silva, pioneira em Belo Horizonte.” (CARDOSO, 2011, p. 144) Com efeito, Marlene Silva era uma ativista e imprimia esta marca em seu trabalho com a dança afro, dando continuidade em Belo Horizonte, e se estendendo pelo interior de Minas Gerais, à tarefa educativa e cultural de valorização social do afrodescendente e da cultura afro-brasileira. Em suma, dando aula de dança afro e desenvolvendo atividades em Escolas de Samba e escolas públicas da região metropolitana de Belo Horizonte, com coreografia, percussão e artesanato (REVISTA..., 2007, p. 29).

A contribuição de Marlene Silva à diversidade do campo cultural da cidade é reconhecida e valorizada no meio artístico da comunidade afrodescendente da capital mineira, como se expressou nas homenagens prestadas a ela em vida:

Marlene Silva foi homenageada pelo seu trabalho desenvolvido no Brasil e no exterior. Em breve ela completará 50 anos de carreira dedicados à cultura e dança negra. Hoje, aos 72 anos, ela relembra quando começou seu trabalho em Belo Horizonte na década de 60 (sic) e seus inúmeros desafios (REVISTA..., 2009, p. 34)

A rainha Marlene Silva foi recebida na Aldeia Kilombo Século 21 com aplausos e

Entre Artes Negras: a performance dança afro

parabéns como prova de reconhecimento pelos seus serviços prestados à cultura mineira e brasileira. (REVISTA..., 2007, p. 29)

“Tivemos momentos muito bons, os anos 80 foram bem melhores, com grandes escolas de Dança afro como a de Marlene Silva.” (REVISTA..., 2007, p. 30) [entrevista do percussorista senegalês Mamour Ba para a revista] (entrevista do percussorista senegalês, Mamour Ba, para revista “Angoleiro eu sou!”)

Em agradecimento à homenagem recebida em 2007 no “II Fórum Nacional de Performances Negra – as danças africanas e afros em cena”, Marlene Silva discursou:

Eu estou emocionada porque de 1972 até 2006 foram muitos degraus para subir, e antigamente era mais difícil. [...] Então, hoje o que eu vejo é uma satisfação do meu sonho. Hoje já melhorou alguma coisa, mas para chegar no que queremos ainda falta muito, pois temos que ser valorizados, porque nós somos responsáveis pela construção deste país. Precisamos batalhar juntos para alcançar o que que é queremos (REVISTA..., 2007, p. 29)

O protagonismo de Marlene Silva com a introdução da dança afro em Belo Horizonte estimulou o surgimento de outros grupos dessa expressão estética, que vieram contribuir para a diversidade da configuração do campo da arte na capital e interior mineiro. Entre os “discípulos” de Marlene Silva registra-se os nomes de Marcelo Midanga, Maurici Brasil, Carlinhos Bata, Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Charles Nelson, Carlos Afro, Evandro Passos, Márcio Valeriano [falecido], Augusto Omolu, que formam uma sequência de nomes que desenvolveram uma linguagem própria sobre a corporeidade específica da Dança Afro (MOREIRA, 2019).

Para apresentar um breve panorama da dança afro em Belo Horizonte e a variação de expressão local, começo pelos nomes de Evandro Passos e Carlos Afro devido a nossa limitação de fonte para ir mais além.

Primeiramente apresento o coreógrafo Evandro Passos. Ele nasceu em Diamantina, filho de família ligada à tradição ritual do Reinado. Ele possui formação em curso superior, com mestrado em dança; é pesquisador, professor do ensino superior, coreógrafo, ator e foi membro do Conselho Internacional de Dança (CID), da Unesco (BERTOLINO; ALVIM, 2016, p. 49).

Evandro mudou para a capital mineira na adolescência, onde logo entrou no grupo folclórico de dança denominado *Grupo Folclórico Aruanda* e começou a fazer também dança clássica. O encontro com Marlene Silva em 1980 teve para ele o mesmo desdobramento que o encontro dessa coreógrafa “matriarca” com a fundadora da dança afro no Brasil, Mercedes Baptista, isto é, definiu o caminho dele na arte da dança afro.

Em 1982, Evandro Passos fundou a companhia de dança denominada *Cia de Bataka*, em Belo Horizonte, hoje destacada como uma das principais companhias de dança de Minas Gerais.

Carlos Afro é de Belo Horizonte. Ele começou a fazer aula de dança com Marlene Silva em 1983. Em 1986 fundou a *Carlos Afro e Cia*. Além de bailarino e professor de dança, é também figurinista, roteirista e aderecista de espetáculos de dança afro-brasileira.

Na interface da dança afro com a capoeira, a principal referência é o mestre de capoeira angola João Bosco Alves da Silva (Mestre João Angoleiro). Ele nasceu em Belo Horizonte e é um dos expoentes da inauguração do estilo capoeira angola nesta capital; é fundador e diretor da Associação *Cultural Angoleiro é que eu sou!* (Acesa), uma entidade que abriga atividades de ensino da capoeira angola integrada com projetos socioeducativos de conscientização étnico-racial, organização de eventos e publicação relativa à temática da capoeira e artes negras e à *Cia Primitiva de Arte Africana*, fundada por ele no ano de 1989. Mestre João Angoleiro foi aluno do mestre senegalês Mamour Ba, respeitado músico e dançarino do Balé de Senegal e da Escola de Dança Africana Moderna Mudra. Com esse mestre africano é que mestre João Angoleiro, a partir do ano de 1983, aprendeu e desenvolveu a técnica de dança africana. Mestre João Angoleiro possui formação técnica em Análise Clínica, é dançarino, coreógrafo, educador popular, produtor cultural, pintor de quadros de artes e praticante de yoga.

Outra referência da dança afro em Belo Horizonte que tem origem nessa interface é a coreógrafa Rô Fatawá. Os registros sobre a relação dela com a dança afro informam que ela foi aluna do mestre de capoeira de rua, ator, bailarino e professor do repertório de dança afro-brasileira Márcio Alexandre (mestre Negão) nos anos de 1970. Mais tarde, em 1985, ela criou, na região leste de Belo Horizonte, o *Grupo Arte Aruê das Gerais*. Desde essa fundação, vem desenvolvendo atividades de oficinas de dança afro e percussão na comunidade local.

Outro nome de referência a ser citado é o da coreógrafa Júnia Bertolino. Ela é também de Belo Horizonte, onde aprendeu dança afro tendo como mestres Evandro Passos e João Angoleiro, além de ter tido também em sua trajetória a oportunidade de ter aula com Marlene Silva e participar de espetáculos dirigidos por ela.

Em entrevista que concedeu para este artigo, Júnia Bertolino conta que começou a dançar com quase 30 anos de idade, por motivo de estudo e trabalho. O gosto pela dança vem da infância, estimulado em casa pela “família negra e festeira...”; o pai tocava gaita e gostava de ouvir bolero e samba, os tios tocavam violão e outros instrumentos. Aos 15 anos entrou na

aula de Jazz, mas ficou pouco tempo. Do professor de jazz, ouviu que “tinha jeito para dança...”. Mas foi numa viagem a Salvador, na Bahia, que ela viu a apresentação de um grupo de balé folclórico formado só por “bailarinos negros”, com o qual logo se identificou e falou em pensamento – “quero dançar num grupo desses”.

Júnia Bertolino é filiada ao grupo da *Acesa*, discípula do mestre João Angoleiro na capoeira angola e na dança africana. Ela fez parte da *Cia Primitiva de Dança Africana*, mas no ano de 1999, juntamente com companheiras, decidiram fundar a *Companhia Baobá de Minas*.

Neste grupo, além do ensino de dança e apresentação de espetáculos dentro e fora do estado de Minas Gerais, Júnia Bertolino também desenvolve vários projetos culturais objetivando a valorização da arte negra e contribuir para o reforço da visibilidade de personalidades negras de Minas Gerais; com destaque principalmente para o evento Prêmio Zumbi de Cultura Cia Baobá Minas, realizado anualmente na Semana da Consciência Negra em Belo Horizonte e que já está na 10ª edição. Na primeira edição, em 2010, entre as personalidades agraciadas com o Prêmio estava a coreógrafa Marlene Silva. Objetivando divulgar para o público mais amplo o registro iconográfico acompanhada da minibiografia das personalidades negras agraciados com o Prêmio Zumbi de Cultura, Júnia Bertolino idealizou o livro lançado no ano de 2016 com o título *Herdeiros de Zumbi: mestres e artistas homenageados pelo “Prêmio Zumbi de Cultura” Cia. Baobá Minas*. Portanto, dando continuidade ao pensamento das coreógrafas negras da dança afro que antecederam e dos coreógrafos contemporâneos que a iniciaram nessa arte do corpo negro em movimento, isto é, destacar que “*o trabalho desenvolvido por mestres e mestras da arte de fazer lembrar que a multiculturalidade deste país se deve ao fato de que negros e negras produzem a expressam de suas subjetividades através de práticas, valores e símbolos invisibilizados em sistemas educacionais e discursos monolíticos*”.(Santos, 2016, p.12).

Além desses profissionais e grupos da dança afro descritos, há muitos outros em atividade pela periferia de Belo Horizonte – inclusive desenvolvendo ações educativas e cultural de conscientização étnico-racial – que, embora sem acrescentar detalhes como feito acima, menciono nesse espaço por considerar a importância de compartilhar o registro: Marilene Rodrigues (Projeto Querubins/Acaba Mundo); Marilda Cordeiro (Alto Vera Cruz); Pantera Inocência (Grupo Cuenda); Roselaine Bragança e Eliane Saldanha (Arautos do Gueto); Flávia Soares (Pedreira Prado Lopes); Anderson Vieira “Sabará” (Odum orixás); Elaine do Carmo (Centro Cultural São Bernardo); Fabiano Camilo (Vozibilidade dos

tambores); Patrícia Alencar (Primeira Dança/Projeto Beco); Eloisa Gonçalves (Comunidade Paulo VI); Anderson (Grupo Calango/Comunidade Taquaril). (BERTOLINO, 2014).

Encerro esta seção com a citação das palavras da coreógrafa de dança afro Patrícia Alencar, do Grupo *Primeira Dança/Projeto Beco*, que considero expressar com precisão – e coração – o significado dessa performance do corpo negro em Belo Horizonte: “A arte é uma das minhas maiores ferramentas para a transformação social que almejo em minha comunidade, por isso me tornei arte educadora, porque posso transmitir através da Dança ensinamentos adquiridos ao longo de minha trajetória. No diálogo corporal levamos ao público a formação e informação, aprofundando nos saberes milenares, na busca do reencontro com nossas raízes africanas” (BRAUER, 2012-2013, p. 216)

4 Dança afro, o balé da diferença

Notadamente, a trajetória das duas mulheres negras, referências pioneiras da dança afro, deixa evidenciado o significado plural dessa performance estética, permitindo abrir uma discussão sobre sua expressividade do ponto de vista político, social e simbólico.

Do ponto de vista político, a atenção para o contexto no qual estas duas mulheres negras, cada uma no seu tempo, deram uma guinada em suas vidas na direção da escolha profissional da carreira de bailarina dedicada à dança afro.

No caso de Mercedes Baptista o destaque é, sem dúvida, para seu encontro com o intelectual e ativista negro Abdias do Nascimento e, da mesma forma, com a coreógrafa e ativista negra norte-americana Katherine Dunhran, conforme descrito anteriormente. É o que avalio, na exploração dos registros que acessei, ter sido *uma experiência* – no sentido mesmo que nos estudos da performance foi apropriado do filósofo Wilhelm Dilthey pelo antropólogo Victor Turner (1986, p. 35-44) – significativa, pois, para o processo de amadurecimento da consciência étnico-racial de Mercedes Baptista; do alerta e descoberta dela da potencialidade das artes negras como instrumento educativo; de conscientização e valorização social dos descendentes escravizados nos continentes da diáspora, daqueles sujeitos arrancados dos seus lugares origem na mãe África. E nesse sentido, o registro da entrevista com Mercedes Baptista é instigante: “O Abdias me ajudou muito, ele escreveu a carta para mim. Ele tinha instrução, escrevia bem, eu, não’ justifica. Quanto ao conteúdo da carta, Mercedes nos conta: ‘O Abdias colocou que eu não era aproveitada no Corpo de Baile porque eu era negra. Eu não faria falta.’” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 34). Essa carta foi escrita por Abdias do Nascimento

para incentivá-la a aceitar a bolsa de estudo para a *School of Dunhan Dance*, em Nova York, quando ela ainda estava vinculada profissionalmente ao Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Assim também percebo a experiência de Marlene Silva, iluminada pelo encontro com Mercedes Baptista, justamente no contexto de um espetáculo de dança dirigida por aquela coreógrafa fundante de uma escola de balé afro, e com a qual imediatamente Marlene se identificou e quis estudar dança afro. Experiência que “definiu o rumo dela na vida” – como mencionado em páginas anteriores. É importante observar que Marlene Silva voltou para Belo Horizonte para trabalhar com dança no ano de 1970, mas só na década seguinte, em 1980, ela encontrou condições para consolidar a dança afro na capital mineira, portanto, no contexto de emergência dos movimentos negros identificados como organização política, grupos culturais e instituições religiosas– incluindo, como visto, a própria companhia de dança afro dirigida por ela, a *Cia DançArte*.

Do ponto de vista social é preciso comparar a trajetória de Mercedes Baptista e Marlene Silva no processo de formação e seguimento profissional na arte da dança, considerando a localização social de origem delas. Ambas eram mulheres negras e pobres, como as estatísticas comprovam permanecer nessa situação a maior parte da população brasileira descendente de africanos até os dias de hoje; ambas tiveram de trabalhar desde muito jovem para aliviar um pouco o peso sobre os ombros de suas mães, para bancar as despesas de casa, garantir a sobrevivência, a educação e criá-las com dignidade, mantendo os sonhos e a esperança no futuro.

Não obstante essa condição de vida, ambas tiveram oportunidade da mobilidade social através da formação e dedicação profissional à carreira de bailarinas e coreógrafas da dança afro. Mesmo com as dificuldades financeira que em certa medida não desapareceram, elas tiveram acesso a bens culturais e a circularem por espaços elitizados, viajarem para outros países, numa condição quase impossível para quem ocupa a base da pirâmide social nacional. Da mesma forma, os profissionais que fizeram parte de suas companhias de dança, conforme afirma Edimundo Carijós para o caso de Mercedes Baptista: “Uma das maiores qualidades do trabalho da Mercedes foi o projeto social que ela realizou; se não fosse por ela, muitos negros que hoje brilham nos palcos, são conhecidos no mundo da dança, seriam cozinheiros ou empregadas domésticas” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 104), o que é reforçado pelo filho de uma coreógrafa que foi aluna de Mercedes Baptista, quando afirma que “O que minha mãe possui hoje, foi o que ela ganhou trabalhando com dança, obviamente, a partir do que ela

aprendeu com a Mercedes. Sem a dança talvez ela pudesse adquirir seu apartamento próprio, mas dificilmente seria em Copacabana.” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 105)

Marlene Silva também é um exemplo, assim como, pode-se cogitar, alguns profissionais da dança que aprenderam com ela na *Cia DançaArte*.

Por último, a importância simbólica da dança afro. Quero chamar atenção com isso para o que se evidencia nos registros da forte referência da dança afro para o estímulo da autoestima, a autoidentificação individual e coletiva das pessoas negras, isto é, a construção da identidade.

Retomo, aqui, os registros das experiências negativas da discriminação racial que marcaram a vida das duas dançarinas e coreógrafas nos ambientes do balé clássico, ameaçando a fragilidade da autoestima e estimulando a crise da identidade negra delas na juventude. Este foi o caso das experiências de Mercedes Baptista na Cia de dança do Theatro Nacional e do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde, alertou-a Abdias do Nascimento, as oportunidades de ela subir no palco em grandes espetáculos eram raras. E também de Marlene Silva, no que se refere à experiência da discriminação em escola de balé do Bairro Catete do Rio de Janeiro quando criança, como foi mencionado anteriormente, e em apresentações com a *Cia DançaArte* em Belo Horizonte, conforme registrado na já mencionada matéria do Jornal Estado de Minas (GOMES, 2020):

Tinha um projeto com a Belotur de apresentar nas periferias, ir lá mostrar o nosso trabalho. Mas muita gente ria, apontava e nos chamava de macacos. Inclusive, macaco era das coisas mais leves que eu ouvia. Só que não podia deixar isso me abater. Então, lutei muito contra isso, para nossa cultura ser reconhecida. Hoje, mesmo longe do que eu queira, a situação já está bem melhor do que era.

Em ambos os casos, a dança afro foi uma referência fundamental para a autoestima delas e fortalecimento do processo de identificação étnico-racial. É válido destacar aqui, nesse sentido, outra fala de Marlene Silva, que aponta para o significado cultural e político identitário da dança afro. Homenageada no evento *Aldeia Kilombo*, promovido pela *Associação Cultural Eu Sou Angoleiro*, liderada pelo mestre de capoeira angola e coreógrafo de dança afro da *Cia de Dança Arte Primitiva*, João Angoleiro Alves da Silva, as palavras de agradecimento da estrela Marlene Silva, registrada em revista da entidade são emblemáticas: “Para mim participar da aldeia Kilombo Século 21 significou uma auto-estima (sic) muito grande, não sou melhor que ninguém, mas quero ser respeitada e valorizada pelo trabalho do povo negro na arte.” (REVISTA..., 2009, p. 29). Esta fala que expressa bem o discernimento

dela do seu lugar de fala como mulher negra, coreógrafa e protagonista pioneira da dança afro em Minas Gerais; portanto, a consciência nítida do compromisso dela na representatividade da voz coletiva do povo negro que reivindica seus direitos sociais, o respeito as suas diferenças.

Enfim, o meu argumento é que a performance dança afro é um movimento de restauração do corpo negro, um “processo de identificação” coletiva.

5 Considerações finais

Como vimos, o surgimento da dança afro no Brasil correspondeu ao projeto do movimento negro de valorização social e estímulo à autoestima dos sujeitos afrodescendentes, através da restauração das culturas africanas e afro-diaspóricas, o que nos remete às palavras de Roland Barth, bem lembradas pelo antropólogo John Dawsey (2006, p. 17):, “o teatro é o cálculo do lugar olhado das coisas”. A performance dança afro é um cálculo do olhar para problemas não resolvidos na sociedade brasileira que dizem respeito a um processo estrutural enraizado na história de subalternização e discriminação do segmento populacional de descendência africana no país. Performances, como destaca Diana Taylor (2013), são formas de comunicação e transmissão de conhecimento e experiências registradas na memória e incorporadas na encenação; e nesse compartilhamento, performances buscam eficácia. E isso significa que performances, como experiências no modo subjuntivo – “como se” –, são atos que estão associados a desejos de mudança e transformação social – atos performáticos, portanto, de reivindicações política e de construção de identidades. (TAYLOR, 2013; TURNER; BRUNER, 1986).

Essa digressão auxilia na compreensão da performance dança afro como restauração de um legado antigo, que remonta aos antepassados da diáspora escravizados em solo brasileiro e que preservaram o registro incorporado da memória coletiva da África mãe – nos contos, nos cânticos, nas religiões e nas irmandades negras. Sendo essas as formas encontradas – e quase únicas possíveis na ausência do recurso da escrita – para contarem para eles mesmos a história deles mesmos, e que seus sucessores não podem deixar cair no esquecimento. A história carregada de significado de uma memória cultural que é base dos processos de identificação individuais e coletivos e, por isso mesmo, precisa ser recontada, para efeito da conscientização e estímulo ao protagonismo social imprescindível para a

transformação da condição de subalternidade imposta aos sujeitos afrodescendentes em sua maioria no contexto da sociedade brasileira.

Como escreveu Stuart Hall ao discutir a questão das identidades negras, seja na situação da imigração ou seja na situação da diáspora, “dentro do repertório negro [...] deslocado do mundo logocêntrico da dominação direta da escrita e da crítica à escrita [...] o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma fundamental, a estrutura profunda de sua vida cultural na música [...] *ensem em como essas culturas têm usado o corpo como se fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação.*” (HALL, 2006, p. 324, grifo nosso).

Em Belo Horizonte, como sabemos, a dança afro é ensinada nas escolas, entra nas universidades, sobe em palcos prestigiados da cidade, marca presença nas programações afro ativistas e faz a diferença nas periferias da cidade. E isso parece sugestivo do compartilhamento da memória cultural africana ancestral, que talvez possa abrir caminho, lembrando Walter Benjamin, para uma leitura a contrapelo dos registros oficiais da história sobre o negro no Brasil.

REFERÊNCIAS

BALÉ DE PÉ no chão. Dança afro de Mercedes Baptista. Direção de Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro. São Paulo: Terra Firme Digital, 2014.

BRAUER, Joana. Dança afro. *In*: CATÁLOGO de Expressões Culturais Afrobrasileiras em Belo Horizonte. 2012-2013. Belo Horizonte: UFMG, no prelo.

BERTOLINO, Júnia. Dança afro-brasileira [1]. **Circulação de ideias, gestos e saberes**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, 2014. Disponível em: <http://revistaterreirocontemporaneo.blogspot.com/2011/08/danca-afro-brasileira-1.html>. Acesso em: 19 out. 2020.

BERTOLINO, Júnia; ALVIN, Brígida. **Herdeiros de Zumbi**: mestres e artistas homenageados pelo “Prêmio Zumbi de Cultura” – Cia Baobá Minas. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

CARDOSO, Marcos. **Movimento Negro em Belo Horizonte**: 1978-1998. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

CATÁLOGO de Expressões Culturais Afrobrasileiras em Belo Horizonte. 2012-2013. Belo Horizonte: UFMG, no prelo.

DAWSEY, John C. “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas”. Revista Campos 7(2):17-25, 2006.

GOMES, Fernanda. Conheça o legado de Marlene Silva, pioneira da dança afro em MG. **Estado de Minas**, 14 abr. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/04/14/interna_cultura,1138262/conheca-o-legado-de-marlene-silva-a-pioneira-da-danca-afro-em-mg.shtml. Acesso em: 14 out. 2020.

HALL, Stuar. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechener**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MONTEIRO, Marianna. Dança Afro: uma dança moderna brasileira. In: NORA, Sigrid; SPANGHERO, Maíra. (org.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

MOREIRA, Rui. Dança Afro no Brasil. Portal Mud. [S. l.], 07 nov. 2019. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/danca-afro-no-brasil>. Acesso em 16 out. 2020.
REVISTA Angoleiro é o que eu sou! Belo Horizonte: Acesa, ano 2, nº 2, 2º sem. 2007.

REVISTA Angoleiro é o que eu sou! Belo Horizonte: Acesa, ano 3, nº 3, 2º sem. 2009.

SANTOS, Erisvaldo Pereira. “Um ‘Prêmio’ em homenagem à Ancestralidade Africana”. In: **Herdeiros de Zumbi: mestres e artistas homenageados pelo “Prêmio Zumbi de Cultura”** – Cia Baobá Minas. Belo Horizonte: Nandyala, 2016, p.12.

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

SILVA, Rubens Alves da. **A atualização de tradições: performances e narrativas afro-brasileiras**. São Paulo: LCTE Editora, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. (ed.). **The anthropology of experience**. Chicago: University of Illinois, 1986.