

Atribuição 2.5 Brasil License

NELSON LIMA

DANDO CONTA DO RECADO

A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências

Rio de Janeiro

20 de agosto de 2005

PREFÁCIO

Um grande momento ocorreu para a dança afro no dia 2 de agosto de 2005 no Centro Cultural José Bonifácio voltado para as culturas negras e afro-descendentes no Rio de Janeiro. A pesquisadora paulista Mariana Monteiro conseguiu reunir em um *set* de filmagem de seu documentário sobre dança afro, Mercedes Batista, Isaura de Assis, Carlos Negreiros, Dica Lima, Valter Ribeiro, Gilberto de Assis, Rita Rios e Charles Nelson, os maiores representantes da dança afro-brasileira desde o início, e que permanecem aí. Eu também estava lá, na incômoda situação de “autoridade acadêmica” a legitimar a importância da dança afro para o Brasil. Mas, quando eu vejo a maioria dos coreógrafos e criadores da dança afro já na faixa de 60 a 85 anos, que é a idade de Mercedes Batista, que fala pouco e está em cadeiras de rodas, sou tomado por um sentido de urgência maior do que qualquer precaução metodológica que tenha aprendido com a Antropologia. Mesmo que eu tente me preservar, sou cobrado para tomar essa posição que tranquiliza aqueles veteranos que no fundo, apesar de todas suas viagens pelo mundo, continuam pessoas simples.

Exceto Isaura e a própria Mercedes, todos ainda perguntam-se: Será que nós fizemos realmente algo tão importante? Então, por que não fomos ainda reconhecidos a altura? Entramos aí em uma situação recorrente na sociedade brasileira: bustos a heróis são pichados e exposições de homenagens vivem vazias. Só estão cheias no dia em que se come e bebe de graça.

Aquele encontro especial se deve muito à sensibilidade de Mariana Monteiro, e também colaborou muito Paulo Melgaço, que também se dedica atualmente ao tema, com uma bolsa da Fundação Rio Arte, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Ambas elogiaram minha dissertação de mestrado que dá origem a esse livro, mas, não esqueço que já é uma obra de 10 anos. Muita coisa mudou na cena cultural do Rio de Janeiro.

Fazendo esse vai e vem da arte para a antropologia, recorro a Peter Fry(2005) para confirmar que o conceito de raça também prejudica a dança afro, além da sociedade como um todo. Ela foi estigmatizada como “gueto de negro” no mundo da dança, quando não se valorizava o negro no Brasil. Hoje, quando paradoxalmente aumenta a valorização do negro e também, creio eu, aumenta o racismo, pois, o racismo aparece mais, a dança afro é vista como um museu, um sítio arqueológico da cultura brasileira que precisa ser descoberto. Contra nós, que fazemos tal esforço, está o fato de que a maior parte dos brasileiros que já

ouviu falar em dança afro considera que ela é melhor dançada pelos negros. Acreditando nesse argumento, já seria muita gente. Mas, entre os negros, estariam mais aptos a dançá-la aqueles que fossem candomblecistas. Até para os umbandistas, a dança afro seria difícil, dada a sua riqueza coreográfica.

Em sociedades direcionadas pela raça, em maior ou menor grau, eu tenho que seguir certos padrões de convivência interracial. Uma certa liberdade vigiada. Para a dança, o *funk*, por mais que se diga que é de origem carioca no meio musical, procura espelhar-se no binômio *rap/hip-hop* norte-americano em termos de padrões de sociabilidade, como discuti com meu amigo norte-americano Tadeuz. Coincide que no meio da música-performance do negro do gueto americano, revela-se Eminem, branco culturalmente impuro ou *white trash*, para criar padrões de sociabilidade “interracial” para o modo de se dançar *rap*. E ele sendo fruto de uma inversão social, mas nem tanto, pois, é branco culturalmente impuro. Há uma troca de mercadorias simbólicas *à la Bourdieu* na qual o branco sem espaço entre os brancos dá maior visibilidade à música do gueto, e faz vender mais, e, em troca, o branco *white trash* consegue ser *popstar* explorando valores mais caros a eles do que a vida perfeita da *american way of life*. No esforço de destacar-se, ele será mais revoltado, mais agressivo, mais estúpido, mais homofóbico em suas performances do que os *raps* “autênticos”.

E os paralelos com o Rio de Janeiro, berço da dança afro, são muitos. Não só a dança afro, mas, toda a tradição cultural carioca, que foi amalgamada no convívio entre os diferentes mesmo que de forma desigual, parece destinada a ser transformada em um sítio arqueológico e programa de quarentões pra cima. A revalorização do samba no bairro da Lapa é uma reposta positiva, mas, os padrões de sociabilidade norte-americanos estão aí. Os estranhos invadem territórios demarcados e simulam ou realizam confrontos através da dança. Os momentos de tranquilidade não são a convivência pacífica, mas, a trégua. Vai durar pouco. Logo, uma guerra em favela, um arrastão, e lá nos *States*, um tiroteio dentro de escola. A raça é um poderoso instrumento para demarcar territórios. Também a origem geográfica.

Alheio a todos esses códigos e desinteressado pela sonoridade norte-americana do *funk*, aquele que não se intimida com o vaticínio de que é difícil dançar afro, é o turista estrangeiro. Ele se aventura a dançar uma dança que nem os brasileiros sabem dançar direito. Sem o peso da responsabilidade, o *gringo* consegue ter um estado de espírito que vai influenciar diretamente sua postura corporal. Sem rigidez corporal as pessoas ficam

descontraídas e despreocupadas com a competição e o resultado, então entregam-se diretamente ao balanço da música, especialmente vigorosa se for executada com atabaques. O *gringo* descolado entrega-se aos movimentos da dança afro da mesma forma que senta ao lado dos garotos de rua debaixo dos Arcos da Lapa: sem a percepção de perigo e risco que nós, os brasileiros, temos. E tudo acaba dando certo para eles.

Rio de Janeiro, 20 de agosto de 2005

INTRODUÇÃO

A tese que se segue visa entender o que é a dança afro no Rio de Janeiro atualmente a partir do estudo de caso centrado em dois grupos de dança surgidos na década de 50: Brasiliana e Balé Folclórico Mercedes Baptista. Esses dois grupos criaram para a dança afro um "campo simbólico" onde as relações entre os diversos grupos de dança afro geraram "alianças" e "concorrências" através da utilização de sinais diacríticos e noções codificadas internamente nos grupos.

Para o entendimento das questões colocadas a partir do trabalho de campo recorri à literatura antropológica cujos conceitos me serviram para formar um quadro de referência teórico.

Mauss e as técnicas corporais

A conceito de técnica corporal desenvolvido por Mauss (1974 , p.209-233) parte do princípio de que a técnica corporal atua sobre o corpo das pessoas fazendo com que o próprio corpo seja seu instrumento técnico principal. O corpo é um mero instrumento dos postulados abstratos da técnica , pois a técnica tem que levar em conta a sua relação com o instrumento principal , que é o próprio corpo , para atuar sobre o fim , que é também o corpo. A técnica corporal se faz sentir em todos os detalhes do gestual e dos movimentos corporais, como o ato de andar ou sentar , e não somente nos esforços físicos excepcionais ou atléticos. Mauss estava discutindo com uma tradição naturalista que influenciava a Sociologia e a Psicologia. Segundo Lévi - Strauss (Lévi - Strauss , 1974 ,p.1-36), Mauss apontou para a insuficiência da psicologia tradicional em revelar outras formas de pensamento estranhas ao Ocidente .Mauss entende por técnicas corporais as maneiras como os homens e as sociedades sabem se servir de seus corpos. Ele desmistifica a idéia de que uma técnica corporal supera outra anterior, condenando - a ao extermínio. As pessoas assimilam a técnica em seu próprio corpo de tal forma que não podem simplesmente deixar de praticá -la mesmo quando se convencem de que existe uma técnica melhor. Mauss reitera que não há técnica corporal e

tampouco transmissão de técnica corporal se não há tradição, embora a noção de eficácia também seja fundamental.

O ato de andar das francesas que frequentavam as sessões dos filmes americanos no Champs - Elisées , observado por Mauss , se assemelhava ao andar das americanas. Segundo ele, a influência do cinema americano divulgou o modo de andar das americanas como um modismo. A postura dos braços, por exemplo , poderia "dizer" que uma moça era educada em convento, pois, seu andar característico é com os punhos fechados . Segundo Lévi- Strauss , Mauss inaugurou as pesquisas no domínio das técnicas corporais não se resumindo a tratar desses mecanismos apenas como formas pelas quais o grupo social modela seus indivíduos . Indo além disso , Mauss tratou do corpo como um "instrumento universal" à disposição de todas as sociedades , instrumento este que exigia o adestramento como condição *sine qua non* para viabilizar qualquer outra técnica , como por exemplo , as de trabalho . Nesse sentido, a teoria de Mauss ajuda a relativizar concepções essencializadas como a de que "a enxada faz o lavrador", o que pode significar que "o lavrador nasceu para a enxada". Na cultura brasileira verificamos algo parecido em relação ao negro, ao se colocar na natureza a aptidão frequente dos negros para o samba , por exemplo.

Dança afro e a pureza nagô

A discussão empreendida por Mauss contribuiu para que eu pudesse perceber a importância que os professores e bailarinos de dança afro davam ao preparo técnico do bailarino , e também o quanto se dá valor ,ao mesmo tempo, a certas qualidades individuais "inatas" na formação do bailarino de dança afro. Na dança afro a percepção de qualidades inatas individuais aos bailarinos leva os grupos a se pensarem como mais autênticos. Na dança afro - primitiva os bailarinos se vêm mais próximos das origens africanas. O grupo de dança afro - primitiva se percebe como mais "puro" e "autêntico" do que os outros grupos de dança afro . Sente - se mais "negro" e mais "africano" , daí que torna - se importante o fato de bailarinos negros e brancos fazerem dança afro , pois , é pela diferenciação racial que é codificada a percepção de qualidades individuais "inatas" nos grupos de dança afro - primitiva.

Outros grupos de dança afro estabelecem outras formas de se auto - classificarem. Os grupos de dança afro - moderna buscam na técnica da dança moderna e da dança clássica os valores de "controle" e "disciplina" para prepararem seus bailarinos. Criticam o discurso sobre origens africanas , questionando se os grupos de dança afro - primitiva e os blocos afro praticam realmente a dança de origem africana. Nesses grupos o discurso está referenciado à cultura afro - brasileira, à sua beleza "plástica" e "estética" como arte , e não valoriza tanto as qualidades inatas dos indivíduos . Os grupos de dança afro - primitiva selecionam preferencialmente bailarinos negros enquanto que os grupos de dança afro - moderna , os grupos de danças afro - contemporânea e afro - jazz compõe -se de bailarinos brancos e negros.

A história das "alianças" entre os grupos de dança afro remete à relação que estabeleceram entre dança afro e religiões afro - brasileiras, principalmente o candomblé. Podemos situar na década de 50 uma primeira ligação da bailarina Mercedes Baptista e seu grupo de dança com o candomblé. Os bailarinos de Mercedes deram origem aos atuais grupos de dança afro e foram fortemente influenciados pela relação com os terreiros de candomblé do Rio de Janeiro. A discussão empreendida por Beatriz Góes Dantas contribui para que se entenda essa primeira ligação da dança afro com o candomblé.

A partir da discussão sobre "pureza nagô" nos candomblés empreendida por Beatriz Góes Dantas (1987) pude perceber a importância que os grupos de dança afro atribuem à autenticidade para com as origens africanas. O grupo de Mercedes Baptista fazia espetáculos onde se representavam cerimônias de Candomblé e muitos de seus primeiros bailarinos eram filhos de santo. O grupo de dança organizado por Mercedes fazia "danças folclóricas" e não dança afro como existe atualmente, contudo , o "patrimônio" de coreografias dançadas pelos atuais grupos de dança afro foi criado a partir daí e posteriormente "reinventado" por seus alunos que se tornaram mestres . Esse patrimônio estava eivado da idéia de autenticidade e africanidade.

A dança afro e o "mundo artístico"

Mercedes contou com a colaboração do antropólogo Edison Carneiro, assíduo freqüentador de seus espetáculos, na elaboração de muitas de suas coreografias que representavam o candomblé. Em seu depoimento, ela menciona a sua preocupação em dançar como o orixá fazia e com os comentários de Edison Carneiro a respeito disso. Segundo Edison Carneiro, ela devia dançar como bailarina e não como "orixá", portanto devia "criar" movimentos para melhorar a coreografia sem se preocupar demais em fazer tal como o orixá na religião.

O grupo de Mercedes reunia em torno de si um certo público nos teatros onde se apresentava no Rio de Janeiro. A íntima relação de colaboração entre esse público e Mercedes passava a idéia de um "mundo artístico" ligado a ela e ao grupo, que depois permaneceu e se ampliou para os grupos de dança afro atuais.

Tomei a noção de "mundo artístico" de Becker (1976,p.9-26) que trabalha com a idéia de que um conjunto de pessoas colaboram para produzir um "todo" artístico. Becker questiona o fato da investigação sociológica destacar em um determinado "mundo artístico" a figura do "artista", ou seja, aquele que tem a responsabilidade pelo trabalho. O grupo de pessoas que está cooperando para produzir a "arte" não é necessariamente constituído somente pelos responsáveis pelo trabalho. Tomarei essas noções para entender o caso da dança afro.

Na dança afro há um processo de profissionalização dos bailarinos organizado pelo Sindicato dos Artistas do Rio de Janeiro (SATED), o que insere o bailarino de dança afro entre os "profissionais integrados", contudo, muitos bailarinos de dança afro começam a praticar como "artistas ingênuos", dotados apenas do talento individual e sem terem recebido treinamento e preparo. Vale dizer que o processo de profissionalização do bailarino para a dança afro consta oficialmente como seleção para "dança folclórica". No meio artístico em geral, o mundo artístico da dança afro ainda não é visto como um grupo de "profissionais integrados", mas, a nível de "artistas ingênuos" ou pertencentes à "arte popular", nas palavras de Becker. A idéia de um mundo artístico pode ser percebida dessa maneira por causa da minha própria inserção como participante. Fui bailarino de um grupo de dança afro - O Olorum Baba Min da bailarina Isaura de Assis até 1992. Essa minha inserção fez com que minhas observações e a própria pesquisa fossem bastante influenciadas pela atuação e pela trajetória desse grupo. Além disso, minha própria família tem uma intensa participação nesse mundo artístico o que fez com que minhas observações fossem influenciadas por essa coincidência.

A história das entrevistas

Em 1990 entrevistei meu pai, o músico José Prates , que foi um dos fundadores do grupo Brasiliana .

Em seu depoimento descobri que "Brasiliana" foi berço para o aprendizado de professores de dança que hoje praticam a dança afro. Depois, os depoimentos desses professores se referiam muito claramente ao nome da bailarina Mercedes Baptista. O grupo Brasiliana é percebido por todos os entrevistados como grupo originário para a dança afro. Um desses depoimentos foi o da professora de dança afro Geni , que também é integrante de um bloco afro no Rio de Janeiro chamado "Lemi Ayó" . Em seu depoimento Geni se preocupa em diferenciar a dança afro do bloco afro. A partir daí, comecei a entrevistar os "mestres" de dança afro - Isaura de Assis , que foi uma aluna de Mercedes Baptista e a própria Mercedes Baptista . Como informação complementar entrevistei Duarte , um funcionário aposentado do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Rio de Janeiro (SATED) que me falou sobre o processo de profissionalização do bailarino de dança afro que se dá através de "provas de aula e dança" aplicadas por professores de dança afro convidados pelo SATED. Foi Mercedes Baptista quem me indicou Duarte para ser entrevistado.

O depoimento de Mercedes perpassa todo o texto da tese com os dados por ela fornecido, inclusive sobre a influência do antropólogo Edison Carneiro na composição das suas coreografias . Também através do depoimento de Mercedes aprofundi o conhecimento sobre as relações existentes entre a dança afro e as religiões afro - brasileiras.

Finalmente, o depoimento de Isaura de Assis serviu como parâmetro de comparação com o depoimento de Geni , pois , Isaura , assim como Geni , procura vincular a discussão sobre a dança afro com a questão racial. Isaura, porém , não está to preocupada em falar de "origens africanas" para a dança afro quanto Geni.

O discurso de Isaura de Assis, diretora do Olorum Baba Min , aponta para a "aliança" da dança afro com a chamada dança moderna e com a própria modernidade, ao mostrar os dramas sociais do cotidiano brasileiro . Isso está distante da dança de Mercedes, que representa a religião afro - brasileira no palco e também está distante da dança que procura se ancorar em origens africanas "autênticas" e "puras" como será descrito ao longo da tese

.Isaura procura enfaticamente comparar a dança afro com a dança moderna e a dança clássica, ou seja, com o mundo ocidental. Ela procura enfatizar a necessidade da "disciplina" e do "controle" no aprendizado da dança afro tal como é preconizado na dança moderna ou na dança clássica, porém sem que a dança afro perca a sua peculiaridade como uma dança que libera e que não "domestica" o corpo. O corpo se "libera", mas, não se "descontrola". Isaura refuta veementemente a associação da dança afro com a idéia de "primitivo", que ela vê como pejorativa ao contrário de alguns grupos de dança afro que adotam o termo "primitivo".

Evans - Pritchard (1965,pg.34) discute a noção de "primitivo" na Antropologia como uma associação ao passado no seu sentido cronológico, como associada ao atraso. Esse sentido estaria na raiz dos sentidos positivos ou pejorativos atribuídos ao termo.

No caso da dança afro, a aversão ao primitivismo está referida ao atraso do ponto de vista técnico, ou seja, das técnicas de dança. Quem repele o primitivo, repele o apego à prática "desarmônica" da dança se comparada com a "harmonia" da dança clássica. Por outro lado, quem adota a dança afro - primitiva está preocupado com a "reinvenção" de uma ordem cronológica de "antecedência" da África em relação ao Brasil na prática da dança afro. Nessa "antecedência" reside uma tradição de dança que contempla a "desarmonia" como algo estético e plasticamente "belo".

A FUNDAÇÃO DA DANÇA AFRO NO RIO DE JANEIRO

Neste capítulo faço a descrição dos fatos documentados que marcaram o surgimento da dança afro no Rio de Janeiro a partir dos depoimentos da bailarina Mercedes Baptista , do músico José Prates e de Duarte , funcionário aposentado do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Rio de Janeiro (SATED) .

Os nomes

Ao longo desse capítulo há uma profusão de nomes de pessoas cujas biografias nem sempre dizem respeito somente à dança afro. Trato a seguir de fazer uma sucinta apresentação desse "elenco" de pessoas que serão amplamente citadas ao longo do texto e que foram fundamentais não só para o advento e o desenvolvimento da dança afro no Rio de Janeiro como também para a feitura desta tese.

Mercedes Baptista nasceu na cidade fluminense de Campos em 1921 e chegou ao Rio de Janeiro junto com sua mãe no início da década de 40. Começou a dançar fazendo aulas com a bailarina Eros Volússia nessa mesma época até ser convidada a aprender dança clássica com o bailarino Yuco Lindberg, então primeiro bailarino do Corpo de Baile do Teatro Municipal . Dedicou - se a partir de então somente à dança clássica , quando conheceu no início da década de 50 a pesquisadora e coreógrafa negra Katherine Dunham. Dunham apresentou no Brasil , com grande sucesso , um balé de danças folclóricas de países sul - americanos e do Caribe dançado por um corpo de baile de bailarinos negros norte - americanos e caribenhos. Dunham convidou Mercedes a se integrar ao grupo , contudo , Mercedes apenas passou uma temporada nos Estados Unidos fazendo aulas com Dunham já licenciada do Teatro Municipal.

Em 1956 Mercedes resolveu montar no Brasil um balé folclórico que levou seu nome , criando coreografias baseadas no seu aprendizado com Dunham e também no seu conhecimento sobre religiões afro - brasileiras . O balé folclórico Mercedes Baptista também

foi estruturado com predominância de bailarinos negros e mulatos. O grupo se apresentou em vários lugares do Brasil , na Argentina e quando retornou ao Brasil , foi convidado a participar do Teatro de Revista de Carlos Machado no início dos anos 60 , tendo se apresentado no antigo Teatro Recreio , nos Teatro Rival e João Caetano no Rio de Janeiro. Nessa época , Mercedes dava aulas de danças folclóricas no salão da Gafieira Estudantina no Rio de Janeiro.

O grupo de Mercedes Baptista foi convidado pelo governo brasileiro a se apresentar na França em 1965. Do elenco de bailarinos dessa turnê saíram os principais alunos de Mercedes e futuros "mestres" de dança afro : Isaura de Assis , Jurandir Palma , Valter Ribeiro , Dica Lima e Gilberto de Assis. Posteriormente , em 1967 , esse mesmo grupo de bailarinos participará , com algumas exceções , da turnê do grupo "Brasiliana". Em 1963, Mercedes foi convidada a montar uma ala de passos marcados na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro ,que venceu o Carnaval com o enredo " Chica da Silva ". Essa novidade trouxe notoriedade pública a Mercedes bem como críticas e fez com que outras escolas de samba seguissem o exemplo. Em 1972 , Mercedes assumiu temporariamente a direção do grupo "Brasiliana". Recentemente Mercedes Baptista aposentou - se pelo Teatro Municipal e não dá mais aulas , vivendo no Rio de Janeiro.

José Prates nasceu em Recife , Pernambuco , em 1928 , e veio ainda criança para o Rio de Janeiro. Interessou - se por música , na década de 40 , quando durante seu período de serviço militar tocava nas bandas. Permaneceu exercitando amadoristicamente o seu talento musical até ser convidado pelo ator Haroldo Costa a integrar o Teatro Folclórico Brasileiro em 1949 , ano de sua fundação. A partir daí rapidamente se tornou diretor musical do grupo , cujo diretor - geral era o empresário judeu Miécio Askanasy (1911 - 81). Quando Haroldo Costa se desligou do grupo em 1955 , o Teatro Folclórico Brasileiro já tinha o seu nome mudado para "Brasiliana" , nome este que foi sugerido pelo empresário do grupo , Mariano Norsky. Naquele momento, Brasiliana já tinha efetuado a sua primeira turnê pela Europa mesclando um repertório musical do folclore brasileiro selecionado por Prates , com coreografias igualmente folclóricas do Brasil. Em 1958 , Brasiliana retorna de sua segunda turnê pela Europa , fato este que mereceu destaque na imprensa e uma manchete na importante revista "O Cruzeiro". Em 1961, quando retornou de uma temporada na Hungria, Brasiliana foi dissolvido na Espanha por falta de programação. Prates partiu para uma carreira individual que culminou com o convite para "reformular as partituras" de música

brasileira no Teatro Olympia , de Paris. Nessa época trabalhou junto com a atriz Petula Clark e o compositor Jacques Breu , entre outros. Em 1967, foi novamente chamado a integrar Brasiliana por Miécio Askanasy e participou da terceira turnê européia, quando trabalhou junto com bailarinos formados por Mercedes Baptista. Em 1972, quando Askanasy passou o comando de Brasiliana para Mercedes, Prates trabalhava no recém - criado grupo baiano " Brasil Tropical" o qual procurava repetir a fórmula de sucesso de Brasiliana com mais luxo e riqueza em cena , contudo , sem se constituir em novidade e sem a mesma qualidade de bailarinos. Em 1981 , Prates fixou residência em São Paulo e trabalhou na boate "O Beco". Desde 1990 , já desligado do "Brasil Tropical" , Prates vive e trabalha na Austrália.

Isaura de Assis nasceu no Rio de Janeiro e formou -se em Educação Física pela Universidade do Brasil na década de 50. Integrou - se ao Balé Folclórico Mercedes Baptista e participou da turnê de 1965 para a França . Não participou de Brasiliana. Preocupou -se em montar a sua própria academia em Copacabana onde também fixou residência. Isaura foi uma das primeiras bailarinas e coreógrafas a fazer a "dança afro" , como nós a conhecemos hoje. Suas coreografias foram criadas a partir do aprendizado de "danças folclóricas" com Mercedes Baptista. Em 1974 criou juntamente com seu marido , o músico Carlos Negreiros , o grupo de dança afro "Olorum Baba Min" , que existe até hoje. O Olorum Baba Min faz ensaios e funciona na Academia de Isaura de Assis tendo se apresentado em diversos lugares do Brasil.

Geni nasceu no Rio de Janeiro e aprendeu noções de dança clássica no Colégio D. Pedro II com a bailarina Diana Magalhães na década de 80. Logo depois , conheceu a bailarina Marlene Silva , professora de dança afro , e aluna de Mercedes Baptista . Fundou o bloco afro Lemi Ayó na década de 80 no Rio de Janeiro , ficando responsável pelas coreografias do grupo nos desfiles de Carnaval. Aos domingos ministra aulas de dança afro na sede do bloco no bairro de Abolição. Sua ligação com Mercedes Baptista deveu - se a Diana Magalhães ter sido colega de Mercedes no corpo de baile do Teatro Municipal. Posteriormente , Geni também fez aulas de dança afro com Mercedes até quando esta se aposentou.

Marlene Silva nasceu em Belo Horizonte e conheceu Mercedes Baptista no Rio de Janeiro com quem fez aulas de "danças folclóricas" no salão da Gafieira Estudantina no início da década de 60. Não viajou com Mercedes e não participou de Brasiliana. Na década de 70 , montou uma academia na sua terra natal , Belo Horizonte . Marlene é juntamente com

Isaura de Assis uma das primeiras bailarinas e coreógrafas a fazer "dança afro" no Rio de Janeiro , a partir do aprendizado com Mercedes. Em 1975 , montou uma coreografia para o filme "Chica da Silva" , dançada pela atriz Zezé Motta. Na década de 80 dividiu seu tempo entre um grupo de dança afro montado no Rio de Janeiro , as aulas de dança de Belo Horizonte e as ministradas na Academia Rios no bairro do Méier.

Mercedes Baptista

A bailarina Mercedes Baptista , iniciou sua carreira no curso de balé ministrado pela bailarina Eros Volússia no Serviço Nacional de Teatro no Rio de Janeiro . Pode - se ter idéia do trabalho de Eros Volússia em termos de dança através dessa matéria no jornal Correio da Semana de 15 de agosto de 1931 , na seção Theatros:

A sociedade brasileira de belas artes promoveu uma conferencia de Luis Edmundo sobre as danças do Brasil Colonial ilustrada com bailados de Eros Volússia ... Eros Volússia emprestou a essa festa o prestígio de sua arte cheia de sutilezas e de requintes merecendo por isso entusiásticos aplausos principalmente na dança bárbara do índio que é qualquer coisa de surpreendente e de maravilhoso como criação , e no Lundu que tem toda a voluptosidade da nossa raça e o fundo de superstição dos povos primitivos(Correio da Semana , 15/8/31).

Eros Volússia nasceu no Rio de Janeiro no morro da Mangueira. Ainda criança , ingressou na Escola de Bailados do Teatro Municipal onde aprendeu as noções de dança clássica. Interessou - se em pesquisar o folclore brasileiro e passou a se dedicar a um gênero de dança criado por ela - danças brasileiras. Em 1931 , foi apresentada ao público pelo intelectual Phascoal Carlos Magno e dançou no Teatro João Caetano . Em 1937 , se apresentou no Teatro Municipal , onde pela primeira vez dançou - se outro gênero que não a dança clássica. O bailarino Vaslav Veltchek coreografou para Eros alguns números .Até o início da década de 40 , estrelou os shows do extinto Cassino da Urca , no Rio de Janeiro.

A dança de Eros Volúcia é referida na crítica de arte acima à voluptuosidade da "nossa" raça , entendendo - se por raça "brasileira" , pois , ela pratica naquele momento "danças brasileiras", sendo que isso é remetido aos "povos primitivos" , negros e índios. Fazendo danças brasileiras com Eros , Mercedes também dividia seu tempo fazendo aulas na Escola de Dança do Teatro Municipal com os bailarinos Yuco Lindberg e Vaslav Veltchek. Essa divisão causou - lhe problemas com Eros Volúcia - "uma ciúmeira". Optou pelo Teatro Municipal , onde foi admitida no Corpo de Baile em 1958. Sendo negra , tornou público posteriormente o racismo por ela sofrido . Apesar de sua qualidade , era pouco incluída nos bailados apresentados.

Eu tinha mandado minha mãe fazer uma roupa para eu ensaiar . Uma sainha preta pregada e aventalzinho branco. Eu era uma empregada. Negra , né ? O rapaz que dançava comigo era branco . Eu sei que nós dois 'fechamos'. No dia seguinte no 'O Globo' saiu - 'A revelação da noite foi Mercedes Baptista e Octacílio Rodrigues'. Aí , foi um jornalista de Niterói para convidar a Eros para fazer um espetáculo lá , mas , ele só queria os melhores números. Se o meu número foi 'trisado' tinha logo que ser encabeçado na lista , não é ? O meu número não foi não . Eu perguntei a ela - 'Você não acha que o meu número está entre os melhores ?' e ela respondeu - 'O Sebastião Araújo faz dança brasileira também'. É brasileira também, mas, o meu número foi 'trisado' e o dele nem 'bisado' foi (Mercedes).

Mercedes conheceu o grupo de dança da bailarina e pesquisadora Katherine Dunham na década de 50 e a partir daí iniciou-se a valorização de seu trabalho e de suas potencialidades. Dunham , tida por Mercedes como sua iniciadora em danças de origem africana e nativa , nasceu nos Estados Unidos na cidade de Chicago . Sendo além de bailarina também pesquisadora , Dunham imprimia às suas coreografias uma nomenclatura de

Antropologia . O seus quadros principais se chamavam "Ritos da Puberdade Masculina" e "Ritos da Fecundidade".

As portas abertas por Katherine Dunham para Mercedes Baptista no exterior funcionaram compensatóriamente ao tratamento discriminatório existente no Corpo de Baile do Teatro Municipal , que chegou ao cúmulo das agressões físicas. Katherine pesquisou nos Estados Unidos e América Central observando e estudando o folclore local para embasar o seu processo de criação artística. Apresentou-se com sucesso no Brasil em 1950 no antigo Teatro República - " era um balé mesmo , os negros dançavam mesmo com aquela vontade que a gente vê muito pouco nos negros daqui" - diz Mercedes , que estudou com Katherine como bolsista em Nova Iorque até retornar ao Brasil e fundar o balé folclórico Mercedes Baptista.

Até 1960 quando o Balé Folclórico Mercedes Baptista excursionou pelo Brasil e por países da América do Sul , o repertório do grupo era caracteristicamente folclórico . O grupo de Mercedes Baptista se apresentou na França em 1965 sendo financiado pela divisão cultural do Ministério das Relações Exteriores Brasileiro , sendo que o então adido cultural do Brasil na França forneceu tradutores da língua francesa para o grupo . A propósito da turnê de 1965 à Europa , o repertório incluía representações de cultos afro - brasileiros . Destacavam os números " A dança do Zumbi" , " África" , " Candomblé" , " Lavadeiras" , "Carnaval" , "Congo" , "Corta - Jaca" , "Exaltação a Xangô" , "Dança dos Negros" , "Funeral de um Rei Nagô" , "A preta do acarajé" , "Cafezal" e "Calunga".

Desses números , somente "A Dança de Zumbi" , o "Candomblé" e o "Cafezal" são dançados por grupos de dança afro atuais , os demais foram esquecidos por serem coreografias estritamente folclóricas ou por terem seus passos e movimentos absorvidos por outras coreografias. "A Dança de Zumbi" teve o seu desenho coreográfico absorvido pelos quadros de homenagem a Zumbi montados pelos balés da bailarinas e coreógrafas Isaura de Assis e Marlene Silva , das quais falarei adiante. O "Candomblé" corresponde a um grande quadro que reúne as coreografias específicas dos orixás e o "Cafezal" permanece sendo dançado como na sua origem. A descrição de algumas coreografias será melhor abordada em um capítulo adiante.

Em 1968 Mercedes fez a primeira coreografia para uma escola de samba no Acadêmicos do Salgueiro cujo enredo "Chica da Silva" ganhou o campeonato. Foi a primeira vez que introduziram alas de passos marcados em uma escola de samba , o que se tornou

muito comum ultimamente . Naquela época , os tradicionalistas do samba reagiram e polemizaram contra a inovação que acusaram de iniciar a "descaracterização" das escolas de samba . Em 1972 Mercedes assume a direção do grupo de dança "Brasiliiana" .

A Brasiliiana

Ao mesmo tempo que Mercedes iniciava sua carreira que veio a ser considerada posteriormente como pioneira para a dança afro , um outro grupo de dança se firmava no Brasil e no exterior como grupo de dança folclórica : A BRASILIANA .A Brasiliiana surgiu em 1949 com o nome de Teatro Folclórico Brasileiro . Sua fundação se deu através de uma sociedade entre o artista Haroldo Costa e o comerciante de origem judaica Miecio Askanasy . O evento ocorreu em janeiro de 1949 , com a primeira apresentação no Teatro Ginástico . Sendo de fora do meio artístico , Askanasy havia chegado ao Brasil depois da Segunda Guerra Mundial vindo da Polônia . Ele era formado em sociologia na Polônia e quando chegou ao Brasil estava trabalhando como vendedor das revistas francesas "Art e Decoration".

Os primeiros bailarinos e músicos do Teatro Folclórico Brasileiro foram recrutados por Haroldo Costa nas escolas de samba , terreiros de macumba , cabarés , morros e bairros populares da cidade. Entre os números apresentados nessa primeira fase da Brasiliiana destacavam-se : "Praias Nordestinas" , "Samba no Morro Carioca" , "Macumba de Exú" , "Bahia em 1830" , "Guerreiros" , "Rosa Moenda" , "Funeral de um Rei Nagô" , "Frevô" , "Maracatú da Nação Elefante" , "Navio Negroiro" , "Sábado de Aleluia" , "Candomblé" , "Cafezal" , "Remadores do Rio São Francisco" , "Cenas Carnavalescas" , "Uirapuru" , "Dança do Xangô" . Essas danças foram coreografadas pelos bailarinos Marylia Gremlo , Gilberto Bréa , João Elísio e José Prates , que foi coreógrafo por um curto período , mas , seguiu carreira como músico.

Estas coreografias de dança folclórica eram dançadas tal como as coreografias homônimas do Balé Folclórico Mercedes Baptista. A maioria delas não foi incorporada ao universo mais recente da dança afro. Uma exceção é a "Dança do Xangô" que é um dos quadros do grupo Olorum Baba Min , do qual falarei em capítulo adiante.

Segundo José Prates , o surgimento do Teatro Folclórico Brasileiro deveu - se ao apoio de homens como o ator Sadi Cabral e o antropólogo Edison Carneiro. A mudança de

nome de TFB para Brasileira foi uma estratégia de marketing adotada pelo empresário do grupo Sr. Mariano Norsky a propósito da primeira turnê européia do grupo em 1953 , cujos espetáculos foram contratados por ele . Os primeiros ensaios do então TFB ocorreram no Clube Ginástico Português . As primeiras aulas de dança de Mercedes Baptista também ocorreram no Clube Ginástico Português alguns anos antes.

Entre os quadros que Brasileira apresentava em seus espetáculos estão : o cafezal , o maracatú , o lundú , o frevo e o caboclo que são consideradas danças folclóricas brasileiras. Além disso tínhamos também as coreografias de candomblé , que eram a representação cênica desta religião afro-brasileira. O próprio nome do grupo , Brasileira , sinalizava para uma representação de identidade nacional . Este tipo de duplicidade também existia no Balé Folclórico Mercedes Baptista.

A primeira turnê internacional da Brasileira ocorreu em 1951 , quando o grupo se apresentou em diversos países da América Latina . Em 1953 o grupo se apresentou na Europa . Essa foi chamada a "Primeira Brasileira". Em 1955 começou a "Segunda Brasileira" pela América Latina e pela Europa novamente até 1958. Em 1959 ocorreu uma temporada na Austrália . Em 1961 ocorreu uma temporada na Hungria , que foi a primeira de um grupo brasileiro na chamada "Cortina de Ferro". Em 1962 o grupo se desmobilizou voltando a se organizar novamente em 1967 na "Terceira Brasileira". Na maioria desses lugares Brasileira foi pioneira como grupo artístico brasileiro a se apresentar no exterior . Segundo um de seus fundadores o sucesso de Brasileira só é comparável ao de Carmem Miranda . Contudo , o sucesso de Carmen Miranda divulgando o samba , o Rio de Janeiro e a Bahia foi anterior ao do grupo Brasileira e se restringiu em um primeiro momento somente aos Estados Unidos. Posso me arriscar a dizer que "Brasileira" abriu as portas da Europa para a cultura brasileira.

Quando Mercedes assume a direção de Brasileira , as correntes da dança folclórica , dança brasileira e da dança afro , até o momento ainda centrada apenas nas representações cênicas de cultos afro-brasileiros , a tomam como ponto de referência. Mercedes criou em 1973 o curso de danças Afro_Brasileiras na Escola de Dança do Teatro Municipal. A partir daí oficializou-se uma distinção profissional entre bailarino folclórico e bailarino , que é homônimo de bailarino clássico . Atualmente essa distinção não mais vigora no registro oficial do Sindicato dos Artistas e no Sindicato dos Profissionais da Dança .

O Sindicato dos Artistas e a dança afro

A profissionalização dos bailarinos de dança afro decorre de um processo de avaliação do qual participam os "mestres" da dança afro . Na época em que Mercedes Baptista iniciou sua carreira , na década de 50 , o artista ainda não podia ser considerado plenamente um profissional devido à inexistência de uma legislação profissional que regulasse as suas atividades . Na Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) , os artigos 35 , 405 parágrafo 3 , 480 , 507 parágrafo único e 509 são dirigidos aos artistas . O registro dos contratos dos trabalhadores em teatro , cinema , rádio , circo ou quaisquer casas de espetáculo e diversões públicas está subordinado ao Ministério do Trabalho , Indústria e Comércio .

Os artistas lutavam pela regulamentação de sua profissão através do Sindicato dos Artistas e da Casa dos Artistas . A luta pela regulamentação da profissão de artista durou desde a fundação do Sindicato dos Artistas em 1931 até a publicação do documento de regulamentação em 1977. Juntamente com todo o universo de profissões relativas à prática artística neste documento constam as profissões de bailarino e dançarino.

O documento da regulamentação da profissão de artista traz um quadro anexo : "Títulos e Descrições das funções em que se desdobram as atividades de Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões" . Esse anexo é dividido em : 1. Artes Cênicas ; 2 . Cinema e 3 . Fotonovela . No primeiro item encontra-se o título e a descrição de "bailarino ou dançarino".

Segundo essa descrição , o bailarino ou dançarino "executa danças através de movimentos coreográficos preestabelecidos ou não ; ensaia seguindo orientação do Coreógrafo , atuando individualmente ou em conjunto , interpretando papéis principais ou secundários ; pode optar pela dança clássica , moderna , contemporânea , folclórica , popular ou shows ; pode ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança , reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação , obedecidas as condições para registro de professor".

Na distinção entre bailarino e dançarino , o dançarino se enquadra diretamente na categoria de profissional que participa de shows , como por exemplo, em boates e casas noturnas . O bailarino é um profissional especializado em um determinado tipo de dança , que possui um treinamento e uma formação definidos . O dançarino não possui uma formação definida , embora tenha o "talento" para a dança reconhecido.

A profissionalização do bailarino de dança folclórica dependia do seu desempenho em uma prova de qualificação realizada pelo SATED uma vez por ano. Segundo , Duarte , funcionário do SATED , era selecionado pela diretoria do SATED um grupo de bailarinos e

coreógrafos unanimemente reconhecidos no meio como os melhores . E nesse grupo se incluem Mercedes Baptista e seus primeiros bailarinos que fizeram parte do seu grupo de balé. Esse grupo era convidado para compor uma banca de avaliação . Cabia ao SATED providenciar os meios para a aplicação da prova ,como por exemplo , as instalações . Os interessados deviam ir ao SATED a fim de se inscrever . A avaliação do bailarino de dança folclórica era feita por uma banca de dança folclórica . Contudo , os bailarinos profissionais que aplicam a prova de qualificação em dança folclórica se definem como profissionais de dança afro . Isso será melhor discutido adiante.

O funcionamento da prova de qualificação se dava com a observação por parte da banca da aplicação de uma aula de dança . Um bailarino profissional era convidado para exclusivamente dar aula para a turma de "aspirantes". Havia uma rotatividade entre esses bailarinos profissionais , a fim de que a cada ano um que participasse da banca no ano anterior fosse convidado a dar aula no ano seguinte . O fato mais importante dessa rotatividade é que o bailarino profissional , especialmente o que já fosse professor de academia , procurava encaminhar seus alunos "aspirantes" para as provas de qualificação em que ele próprio estivesse aplicando a prova.

As provas de qualificação para bailarinos que inicialmente eram aplicadas pelo Sindicato dos Artistas agora são aplicadas pelo Sindicato dos Profissionais da Dança. Existia no interior do SATED uma associação própria dos profissionais da dança , daí surgiu um movimento encabeçado pela bailarina de dança clássica Helba Nogueira , que culminou na formação do Sindicato dos Profissionais da Dança (SPD) em 1987. A vinculação a esse novo sindicato não exigia um desligamento do SATED. Atualmente os principais bailarinos profissionais da dança afro são filiados ao SPD , sendo que Mercedes Baptista ocupa uma das secretarias do Sindicato.

A PLATÉIA DOS NEGROS CATIVOS - O mundo artístico da dança afro

Neste capítulo vou tratar da formação do "mundo artístico" da dança afro a partir da noção de Howard Becker, do documento historiográfico do bailarino Eduardo Sucena e do depoimento da bailarina Mercedes Baptista.

A discussão empreendida por Becker em torno da idéia de mundo artístico leva em conta que o produto artístico é resultante de uma relação que extrapola as fronteiras do palco onde os artistas se apresentam:

A idéia de que , em qualquer época , haverá sempre um único mundo artístico nos é tão poderosamente sugerida pelo senso comum que se torna necessário insistir no elemento mais circular de nossa definição - a afirmação de que um mundo se constitui do conjunto de pessoas cuja ação é essencial à produção do que elas produzem , seja qual for o objeto desta produção. Em outras palavras , isto significa que não começamos por definir o que é a arte , para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados ; pelo contrário , procuramos localizar , em primeiro lugar , grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que eles , pelo menos , chamam de arte. (Becker , 1976. p. 10)

É comum as pessoas por mim entrevistadas se referirem à existência de uma platéia cativa que aprecia a dança afro no Rio de Janeiro. Nesse sentido , o formato do Teatro Folclórico Brasileiro criado em 1949 , do contemporâneo Balé Mercedes Baptista e dos grupos de dança afro que os sucederam tem sido pela montagem de uma "dança teatral" como bem define Eduardo Sucena.

Entre nós o vocábulo 'balé' é para muita gente sinônimo de dança clássica ; optei , entretanto , por 'dança teatral' que abrange as várias modalidades (clássica , folclórica , moderna). Balé e dança teatral vêm ser a mesma coisa.

(...) 'Ballet é também não só toda a expressão espetacular da dança , como um qualquer espetáculo de dança' - diz o crítico e escritor português Tomás Ribas. (Sucena , 1989. pg.22)

Formou - se uma platéia que educou os seus sentidos para apreciar, elogiar e criticar à dança afro , que vem sendo rotulada de "primitiva " , "sem técnica" ou, utilizando a máxima da bailarina negra Josephine Baker , *poussée par l'instinct*.

Chamo de platéia cativa porque é composta de intelectuais , militantes políticos e artistas que sabem que são importantes como audiência da dança afro . A presença deles legitima o espetáculo da dança afro como uma produção artística de valor . Participavam dessa platéia Abdias do Nascimento , criador do Teatro Experimental do Negro (TEN) ; Edison Carneiro , pesquisador e antropólogo ; Ruth de Souza , atriz e Grande Othelo. Falando também dos brancos tínhamos o intelectual Phaschoal Carlos Magno , que não só assistia como também freqüentemente escrevia artigos sobre as produções de dança afro na década de 50:

A medida que o tempo passava , o Sr. Miécio Askanasy ia formando um grupo numeroso de artistas , disciplinados , com alta consciência profissional. Todos aqueles negros e mulatos ganharam com o seu convívio e de mestres de bailado e canto e também com o sofrimento que brota da procura da verdade em cada realização artística.

(Sucena ,1989 , p.379).

O ator Sadi Cabral abriu a sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) para que o Teatro Folclórico Brasileiro fizesse seus ensaios . Desta forma , essa platéia contribuiu para criar o "mundo artístico" da dança afro , fornecendo infra - estrutura e opinião crítica. Mercedes Baptista conta que Edison Carneiro opinou sobre uma de suas coreografias:

Eu disse - Eu nunca vi Exú descer . Eu não sei como é que ele faz. Ele disse - Está ótimo. Só que você pula demais , e Exú não foi bailarino. Exú salta bem , mas, não tão alto como você . Você salta alto porque é bailarina (Mercedes).

Esse comentário do antropólogo Edison Carneiro reflete a característica que Mercedes imprimia à dança afro naquele momento, como uma representação do candomblé e das religiões afro - brasileiras. Isto será discutido aprofundadamente em capítulo adiante.

Com Abdias do Nascimento , Mercedes participou do Teatro Experimental do Negro (TEN) fazendo coreografias para o espetáculo *Rapsódia Negra* em 1948 onde encenavam Ruth de Souza e Léa Garcia. O Teatro Experimental do Negro fez sua primeira montagem em 1944 - *O Imperador Jones* , imbuído do propósito de criar um " bom teatro negro " no Brasil para se contrapor às encenações onde personagens negros eram comumente interpretados por atores brancos com a cara e as mãos pintadas de preto. Havia uma grande interação entre o TEN e os grupos de dança folclórica naquele momento.

Essa platéia representava e ainda representa uma comunidade negra no mundo das artes que está para além do movimento negro engajado politicamente . Para alguns a dança afro é vista como uma forma de articular politicamente um "teatro negro" e outros vêem ali uma nova proposta de teatro e de dança oriundas do Brasil . Se ninguém ainda viu a dança afro realizar estes sonhos , é inegável que os bailarinos de dança afro são muito gratos a essa platéia pelo lugar aonde chegaram atualmente. Nesse sentido , não se pode dizer que a existência dessa platéia cativa que aprecia a dança afro criava uma unidade ideológica vinculada ao movimentos negros , embora assim possa parecer quando todos se reuniam em um teatro para assistir a uma apresentação do balé folclórico Mercedes Baptista. Haviam pontos de encontro onde essa platéia ilustre se reunia para conversar e beber na rua Araújo Porto Alegre e na Cinelândia , centro do Rio . Nesse momento , a discussão em torno do que

seria "afro - brasileiro" estava diretamente ligada ao aspecto cultural e menos ligada ao aspecto político - ideológico.

Até o início da década de 80 , ninguém discutia qual era o lugar de discussão sobre a idéia de " afro-brasileiro" no meio artístico : era , sem dúvida , nos palcos onde se apresentavam os grupos de dança afro , pelo menos no Rio de Janeiro. A partir do advento dos blocos afro a coisa mudou. Discute-se ainda se o primeiro bloco afro do Rio de Janeiro foi o Tere Babá ou o Agbara Dudu por volta de 1982 , mas , o fato é que o bloco afro criou um novo espaço ou um novo "cômodo" para abrigar as calorosas discussões em torno da idéia de "afro" e "afro - brasileiro". Em termos de lugar , a discussão em torno do "afro" saiu de espaços restritos e privilegiados dos teatros da "Metrópole" , da Cinelândia e do IPCN para invadir os terreiros nos subúrbios , começando por Madureira . As grandes personalidades tinham agora que se diluir em meio à multidão de negros e pessoas comuns interessadas em compreender as "coisas do negro" ou as "coisas da África . A aparição pública de um bloco afro é sempre um advento de grandes proporções que leva multidões heterogêneas interessadas num primeiro momento em "balançar" e depois quem sabe "se conscientizar" , a menos que tragam já consigo esta conscientização para dentro do bloco afro.

As personalidades que compõe as platéias dos teatros onde se apresentam os grupos de dança afro possuem o poder de legitimar e prestigiar estes grupos , coisa que os blocos afro de um modo geral dispensam. O que legitima e prestigia um bloco afro é a sede , o "terreirão", cheio todo o domingo , com aquele "povão" cantando e dançando os hinos do bloco. Por seu turno , os grupos de dança afro e a platéia cativa deles mantêm certa distância do "povão" , ainda que tenham muitos negros . O famoso " Palco sobre Rodas" foi útil como um meio de se tentar popularizar a dança afro nos anos 70 e 80 com o patrocínio dos governos locais . O "Palco sobre Rodas" consistia em um palco montado sobre um veículo , inspirado na idéia de "trupes" teatrais. O roteiro de apresentações era principalmente em comunidades dos subúrbios. Não foram poucas as experiências dos grupos de dança afro nas décadas de 70 e 80 sendo hostilizados em meio a excepcionais aparições públicas ao ar livre . Eu mesmo pude testemunhar em apresentações do grupo de dança afro Olorum Baba Min nas décadas de 70 e 80 .

Gente do povo - brancos , pretos e pardos se aliavam para fazer gozações. Proferiam achincalhes contra homens que ousavam rebolar ao som dos atabaques e mulheres

que balançavam os peitos. Hoje em dia ninguém em sã consciência é capaz de fazer isso contra um bloco afro ou contra um grupo de dança afro . As leis garantem a integridade física do bailarino enquanto profissional e os costumes da população já se habituaram com a nudez e o erotismo pela televisão. Mas , ainda permanece uma pergunta . O que impulsionava ou indignava essa minoria a estranhar um espetáculo que não tinha nudez , nem apelo erótico direto? Me recordo que do meio do "povão" que assistia saíam gritos dizendo - " Sai daí , macumba!".

Embora aquele público popular se comportasse geralmente de uma forma respeitosa e atenta às apresentações de dança afro no "Palco sobre Rodas" , os poucos que hostilizavam foram capazes de traumatizar o estado de ânimo dos bailarinos para com as platéias populares . A dança afro permanece sendo assistida pela platéia cativa dos teatros. A justificativa para a atitude injustificável daqueles que apedrejaram poderia passar pela visualização de bailarinos dançando ao som de músicas que "pareciam com macumba" , o que despertaria uma reação fanática.

SAI DAÍ MACUMBA - Dança afro e candomblé: investigando a acusação

*O corpo estremece
As pernas desobedecem
Inconscientemente a gente dança
As mãozinhas espalmam e balançam
Quando passa eu vou atrás
Não dá , O Ara Ketú é bom demais
(Música do grupo baiano Ara Ketú)*

Nesse capítulo conto a história da "aliança" entre dança afro e candomblé com as suas consequências a partir do depoimento da bailarina Mercedes Baptista e de várias descrições de antropólogos sobre os usos do corpo nas religiões afro - brasileiras.

Dança afro , religião e música

Para Mercedes Baptista a sua formação como bailarina foi a dança clássica e ela se considera em relação à dança folclórica uma autodidata . Ela esta falando de dança folclórica como se estivesse falando de dança afro - como sinônimos . Os primeiros alunos do balé folclórico montado por Mercedes eram filhos de santo de candomblé , que trouxeram as danças dos orixás de dentro do terreiro do pai-de-santo Joaozinho da Dagoméa. Segundo Mercedes , eles trouxeram "a dança bruta dos orixás , que devia ser lapidada para ser dançada no palco". A ligação da dança folclórica de Mercedes Baptista com as "origens afro-brasileiras" estava dada por esses primeiros alunos . Eles de certa forma legitimaram as origens afro-brasileiras do grupo.

Mercedes era amiga de Edison Carneiro , cuja obra e conselhos lhe foram muito úteis como fontes de pesquisa. Foi Edison Carneiro um dos principais organizadores do Congresso Afro-Brasileiro da Bahia em 1937 . Em sua obra *Ladinos e Crioulos* (1940) , Edison Carneiro comenta o Congresso Afro-Brasileiro da Bahia:

Esta ligação imediata com o povo negro , que foi a glória maior do Congresso da Bahia , deu ao certame 'um colorido único' , como já previra Gilberto Freyre. Artur Ramos em

carta que me escreveu sobre a entrevista ao Diário de Pernambuco , dizia : 'O material daí , que [Gilberto Freyre] julga apenas pitoresco , constituirá justamente a parte de maior interesse científico'. O Congresso do Recife , levando os babalorixás , com a sua música , para o palco do (teatro)Santa Isabel, pôs em xeque a pureza dos ritos africanos . O Congresso da Bahia não caiu nesse erro . Todas as ocasiões em que os congressistas tomaram contato com as coisas do negro foi no seu próprio meio de origem , nos candomblés , nas rodas de samba e de capoeira.

(Carneiro , 1940. p. 98 - 102).

Edison Carneiro chama a atenção para a importância de se observar as "coisas do negro no seu meio de origem" para se ter a certeza de que as "coisas" estão sendo feitas como "realmente" são . É uma preocupação com "representatividade" e com "autenticidade".

Segundo Mercedes Baptista , os seus primeiros bailarinos que vieram do candomblé sabiam dançar as danças dos orixás como se faz na religião . Cabia a ela ensinar como se dançar no palco artisticamente . Por exemplo , se na religião o orixá incorporado no filho de santo somente se move em uma direção , para a dança no palco era preciso que o bailarino se movesse para os dois lados do palco . Isso é uma das referências que Mercedes faz à forma "bruta" da dança vinda dos terreiros . A visão de Edison Carneiro está claramente influenciando essa visão de Mercedes , pois , segundo ele a colocação das "coisas do negro" no palco punha em xeque a pureza dos ritos afro-brasileiros. Com Mercedes , a questão da pureza na dança afro se desloca de se estar no "meio de origem" ou em cima do palco para a questão de ser fiel à essas origens mesmo que em cima do palco.

A idéia de folclorização dos cultos afro-brasileiros tomou uma valoração positiva para Edison Carneiro .Em um de seus últimos trabalhos , *A Dinâmica do Folclore* , o autor já aponta para uma visão dinâmica do folclore , que estaria a mercê das modificações do "ambiente físico e social".

Os cucumbis desapareceram no Recôncavo da Bahia , mas uma das suas partes componentes , o jogo de bastões , permanece vivo em Santo Amaro. Deste modo , se o boi-bumbá se apresenta agora com palavreado e cantoria reduzidos , em comparação com o que sucedia nos começos do século , que utilidade terá considera-lo 'impuro'?... Folclore é ,pois , o fato atual. As formas revestidas pelo folclore no passado pertencem já a outro domínio - o da história.(Carneiro , 1965 , pp. 136 - 137).

Uma coreografia que me ocorreu descrever para efeito de comparação é a do "cafezal". Essa coreografia concebida por José Prates foi originalmente dançada pelo Balé do Teatro Folclórico Brasileiro e por "Brasiliana" nas décadas de 50 e 60. O *leitmotiv* da coreografia é o trabalho dos colhedores de café no momento da colheita . Os bailarinos entram em cena com um movimento de braços que permanece continuado ao longo da coreografia , os braços estão semi-flexionados e os antebraços vão subindo e descendo com as mãos fechadas simultaneamente , imitando o movimento de peneirar o café . São os passos que vão variando ao longo da coreografia , ora dando saltos ou então rodopiando . Os passos do Cafezal se parecem com os passos do frevo , sendo que o Cafezal é uma dança afro e folclórica ao mesmo tempo . É folclórica porque representa o *modus vivendi* popular na cultura do trabalho e é uma dança afro porque se incorpora ao patrimônio de danças que retratam modos de vida do negro ou da cultura afro-brasileira.

A dança afro está fundamentalmente ligada ao ritmo da música . As canções africanas cantadas pelos grupos de dança afro não foram codificados sob a forma de notação musical quando foram criados . A codificação da " música afro" passa pela dança , intimamente . A codificação dos sons e ritmos frequentemente apenas passa pelo tipo de dança a eles associados.

Quando se pensa em Maracatú , se pensa em música e dança intimamente . Quando se pensa em Candomblé , se pensa em música e dança intimamente . A codificação

do cancionero popular em notação musical é obra de estudiosos modernos . Gente preocupada em conservar a memória social de uma época.

Então a "memória coletiva" do músico (Halbwachs , 1968 , pg.161) que faz a "musica afro" não se da como a do músico que faz a música da dança clássica. A Orquestra do Teatro Municipal ensaia sozinha e só vai encontrar com o corpo de baile no dia do ensaio geral . Se o grupo de dança afro fizer isso sai tudo errado . O balé de dança clássica ensaia com uma gravação da música , porque é impensável que se reuna toda a orquestra em função do corpo de baile , mas , a orquestra funciona sozinha sem o corpo de baile . Na dança afro não é assim.

O músico que executa a "musica afro" é acima de tudo um músico e que pode inclusive fazer parte da Orquestra do Teatro Municipal . Mas , quando se faz "música afro" não se usa de partituras . Foi o Maestro Abgail Moura quem na década de 40 fez " música afro" com a sua Orquestra Afro-Brasileira através de partituras . A Orquestra não existe mais e a inovação não foi seguida , embora tenha influenciado músicos individualmente , como Carlos Negreiros , do grupo de dança afro Olorum Baba Min , do qual falarei adiante.

O músico que faz "música afro" precisa aprender a ver os bailarinos de dança afro dançando no ritmo de sua música . Da mesma forma , o bailarino de dança afro precisa necessariamente do ritmo da música para dançar . O grupo de dança afro ensaia sempre com ritmo , mesmo que seja apenas um atabaque. Alejandro Frijério em seu artigo "Artes Negras : uma perspectiva afrocêntrica " , aponta para o que chama de multidimensionalidade na *performance* africana e afro - americana. Sem ter nenhuma intenção de encaminhar a análise da dança afro por uma perspectiva afrocêntrica , contudo destaco um comentário de Storm Roberts (1979) , citado pelo autor , sobre a interpenetração entre música e dança na cultura africana e nas culturas afro - americanas.

A música africana constitui só uma parte de um todo artístico maior. Os africanos pensam que não deveriam ser feitas distinções entre a música e a dança , que se deveria evitar o costume europeu de separaras duas e passar a falar como se uma acompanhasse a outra. O som da música não é mais que um elemento de uma experiência total que pode incluir disfarces , dança etc. A música é uma atividade com orientação dramática que engloba atitudes ,

movimentos do corpo , vestuário , resposta do auditório etc. (Roberts ,1978 , p.14 in. Frigério , CEEA nº23 , 1992 , p.177).

É exatamente na íntima relação entre música e dança que a dança afro mais se aproxima das religiões afro-brasileiras , pois , a música adquire uma importância "ritualística" para a prática da dança afro e para o desempenho dos bailarinos. Dada essa proximidade , é costumeiro que se interpenetrem três diferentes esferas da cultura afro – brasileira : religião , folclore e artes cênicas , propriamente ditas.Essa interpenetração pode ser percebida através dos relatos de antropólogos e na literatura sobre os usos do corpo nas religiões afro -brasileiras.Tais descrições ajudam a visualizar as fontes nas quais Mercedes Baptista pôde beber para fazer uma dança afro "representativa" , à imagem e semelhança das religiões afro – brasileiras.

Os usos do corpo nas religiões afro - brasileiras : descrições

Ao descrever o que chama de "sub - tipificação" dos cultos de origem africana , Edison Carneiro aponta para a descaracterização desses cultos face a acomodação dos mesmos às condições brasileiras o que levaria segundo ele dentro do culto a uma conseqüente perda " das condições que o plasmaram". Na sua visão essa "sub - tipificação" se daria regionalmente , através da "liturgia do culto" , devido à infiltração de acréscimos , substituições e modificações no modelo original. Ao longo da argumentação Edison Carneiro deixa entender que percebeu na dança um dos exemplos da "sub - tipificação":

O caráter hierático da dança ritual dos nagôs se modificou , no Brasil , primeiro pela sua aceitação por elementos angolenses e conguneses na Bahia ; em segundo lugar , pela imitação do que se supunha fosse a dança ritual dos tupis - a cabeça baixa , o corpo curvado para a frente , grande e contínua flexão dos joelhos , movimentos principais para fora do círculo - em homenagem às novas divindades caboclas , na Bahia e na Amazônia ; e , finalmente , nas macumbas , pela tradição anterior de danças semi-religiosas , sem estruturação associativa que lhes permitisse fixar um padrão a que se subordinasse a iniciativa pessoal. Somente na área A a dança ritual permanece hierática , e não há um abandono desordenado do corpo , ao menos naqueles cultos que apontamos como tipos - padrão de cada sub-área - com maneiras estabelecidas , diversas e especiais para cada divindade , na Bahia e em Porto Alegre , ou tendendo para uma única maneira , comum a todas elas , mas ainda hierática e digna , no Recife e no Maranhão . Até mesmo o círculo em que se desenvolve a dança de acordo com o modelo nagô pode ser substituído , como acontece nas macumbas , pela carga em fileira cerrada , a seis , oito ou dez de fundo , em direção aos atabaques.(Carneiro , 1940 , p.139).

Outro autor cuja atenção foi despertada pelos desempenhos corporais nas danças dos cultos afro-brasileiros ainda no início do século foi João do Rio. Ganha relevância o fato do autor descrever as religiões praticadas no Rio de Janeiro , com um valor etnográfico indiscutível . Depois de descrever os rituais e práticas em que estão envolvidos as "iauô",o autor descreve os usos do corpo decorrentes:

A dança dessas cerimônias é mais ou menos precipitada , mas sem os pulos satânicos dos Cafres e a vertigem diabólica dos negros da Luiziânia . É simples , contínua e insistente , horrendamente insistente. Os passos constantes são o 'alujá', em roda da casa , dando com as mãos para a direita e para a esquerda , e o 'jéquedê', em que o compasso dos atabaques , com os pés juntos , os corpos se quebram aos poucos em remexidos sinistros. Não sei se o enervante som da música destilando aos poucos desespero , se a cachaça , se o exercício , o fato é que , em pouco , a 'yauô' parecia reanimar-se , perder a fadiga numa raiva louca. De cada 'xequexé-xequexê' que a mão de um negro sacudia no ar , vinha um espiçamento de urtiga , das bocas cusparinhentas dos assistentes escorria a alucinação.
(Barreto , 1951 , pg. 31)

Temos também em Gonçalves Fernandes , antropólogo físico pernambucano especialista em técnicas de tratamento psíquico , uma investigação sobre os cultos negro-fetichistas do Recife na década de 30 intitulada *Xangôs do Nordeste* . No capítulo em que descreve o terreiro de Pai Adão , pai-de-santo recifense famoso naquela época , dedica alguns parágrafos à descrição dos usos do corpo nesses cultos:

Para cada toada há um jogo especial de mãos e uma cadência especial nos 'ilús'. Formam -se os círculos com os filhos-de-santo , negros de todas as idades , mulatos e crioulos. Ao centro

, todo vestido de branco , ao envez do paletó uma camisa ampla abotoada até o pescoço , descendo até os quadris , usada por fora das calças , está o pai do terreiro. Ele tira as toadas , os 'ilús ' batem, e só então os filhos-de-santo respondem , iniciando a dança ao redor. Dançam todos em volta do babalorixá , que dá o ponto , os gestos , imitados por todos . Os braços são levantados para o alto nas invocações , atirados para os lados , ao chão , os quadris se mexem num volteio mais ou menos lento que se vae acelerando aos poucos com o ritmo dos 'ilús'. O círculo gira ao redor do terreiro , as toadas sobem noite a dentro , o ritmo alucinante enche o ambiente.

Terminada uma toada param os 'ilús' a dança. O pai-de-terreiro tira então a toada seguinte que é escutada em silêncio e respondida com a marcação de 'adufos '.

Neste terreiro de Adão nunca presenciei uma queda de santo. É difícilimo. O escrúpulo de Adão não permite mistificações .Passa-se o ano inteiro sem que um dos filhos sequer manifeste o orixá. (Fernandes , 1937 , pg.63)

Em *Casa Grande e Senzala* (1933) , Gilberto Freyre descreve as danças dos negros e dos índios no contexto da influência do escravo na vida familiar brasileira no Brasil-Colônia.

Pitt - Rivers confronta as danças dos negros com a dos índios , salientando naquelas a espontaneidade de emoção exprimida em grandes efeitos de massa mas sem rigidez nenhuma de ritual com o compassado e o medido das danças ameríndias. Danças quase puramente dramáticas. Apolíneos , diria Ruth Benedict , a quem devemos estudos tão interessantes sobre os povos que denomina apolíneos , em oposição aos dionisíacos. Esse contraste pode - se observar nos Xangôs afro-brasileiros - ruidosos , exuberantes , quase sem nenhuma repressão de

impulsos individuais ; sem a impassibilidade das cerimônias indígenas. (Freyre , 1933 , pg.289).

Pude perceber que em cada uma destas etnografias a descrição dos usos do corpo nos cultos afro-brasileiros responde a uma preocupação preliminar ditada pelo tipo de abordagem feita.

Edison Carneiro mostra como o conceito de sub - tipificação se desenrola , e faz com que novas influências regionais sobre as danças dos cultos de origem africana as fazem perder uma "estruturação associativa" com falta de "padronização" nos usos do corpo. Em outras palavras , a tendência era de que cada iniciado nos cultos dançasse o que bem entendesse ou o que o ritmo o incitasse na medida em que o caráter hierático era perdido. De certa forma , Edison Carneiro está fazendo um clamor em favor de uma "técnica corporal" inerente aos cultos afro-brasileiros e que estaria sendo perdida.

Com João do Rio a descrição francamente depreciativa dos usos do corpo por parte das "iauô" não deixa de significar , na verdade , uma observação criteriosa. João do Rio prestou atenção na simplicidade e repetitividade dos passos , o que talvez lhe tenha passado a impressão de uma falta de técnica e coreografia , sem a variedade de passos e desenhos , em benefício apenas de um processo de "transe".

Por sua vez , Gonçalves Fernandes descreveu os movimentos do corpo no Xangô preocupado com a "técnica corporal do transe". Isso é coerente para um antropólogo físico especialista em técnicas de tratamento psíquico.

Em que pese o tom valorizador que já é conhecido dos relatos de Gilberto Freyre sobre a cultura afro - brasileira , permanece nele a identificação dos usos do corpo nas religiões afro - brasileiras , especificamente no Xangô nordestino , pelo viés do descontrole corporal - os impulsos individuais.

Através dessas descrições de usos do corpo nas danças das religiões afro - brasileiras tem - se uma idéia da dança folclórica praticada por Mercedes Baptista influenciada pelos candomblés do Rio de Janeiro , bem como das diferentes visões das pessoas acerca dessa dança. No próximo capítulo discusso não mais os usos do corpo dentro de rituais religiosos afro - brasileiros , mas sim o patrimônio atual de coreografias elaboradas por uma técnica corporal peculiar à dança afro.

A DANÇA DA DANÇA DO CULTO - Uma etnografia de técnica corporal e usos do corpo na dança afro

Se vocês querem saber quem eu sou

Eu sou a tal mineira

Filha de Angola , de Ketu e Nagô

Não sou de brincadeira

(Clara Nunes)

Nesse capítulo aprofundarei a discussão do capítulo anterior descrevendo algumas das principais coreografias dos grupos de dança afro no Rio de Janeiro baseado em experiências pessoais , observação participante e na tese de mestrado em Antropologia de Marlene Cunha.

O "gincado"

Em seu depoimento , Mercedes Baptista menciona a Companhia de Dança de Katherine Dunham , que segundo ela pesquisou as danças de origem africana no Caribe e particularmente no Haiti. Foi ali que "Miss Dunham" teria observado os movimentos dos ombros utilizados abundantemente nas danças locais. Tendo incorporado essas técnicas no seu balé folclórico , Mercedes atribui de modo geral a incorporação do movimento de ombros na dança afro à influência haitiana através de Dunham. Nesse sentido , o movimento de ombros representa um elemento "exógeno" que penetrou na matriz principal da dança afro , que são os movimentos rituais de candomblé.

A partir da tese de mestrado de Marlene Cunha descreve - se no candomblé a ritualização de um movimento de ombros chamado "gincado".

O indivíduo possuído , quando executa 'gincado', curva completamente o corpo abre as pernas e dobra os joelhos. Os braços ficam estendidos ao longo das pernas e as mãos se apoiam nos joelhos. Os pés acompanham a flexão do corpo levando o indivíduo a permanecer na ponta dos pés todas as vezes que efetua

a postura. Os ombros se movem em uma cadência ligeira e repetitiva como um estremeamento. A cabeça inclinada balança , para baixo para cima.

(Cunha , mimeo , p.77-80)

Ao longo de sua bela descrição sobre os movimentos rituais dos orixás incorporados nos filhos de santo , Marlene dá importância especial ao "gincado". Segundo ela , o gincado é um movimento que perpassa pela dança específica de todos os orixás . Do ponto de vista da dança afro em si , o movimento dos ombros caracteriza bastante a dança afro sendo igualmente fundamental em qualquer das coreografias , pois , os ombros dão "solução de continuidade" aos movimentos dos braços e das mãos. Se os braços e mãos se movem sem o "amparo" dos ombros são feitos movimentos "quebrados" e descontínuos. Deste modo , os movimentos ficam esteticamente mais feios no momento em que se flexiona às juntas sem mexer com os ombros. Já na dança clássica , o movimento dos braços não se quebra abruptamente. Os movimentos dos braços se alongam e flexionam de uma forma lenta , o que não exige que os ombros se movimentem. De um modo geral , os ombros não se movem na dança clássica porque isso retira o corpo da postura "ereta".

Não se pode cair na tentação de chamar o movimento de ombros na dança afro de "gincado" porque as finalidades são bem distintas. No ritual de candomblé , o gincado denota uma passagem , o momento "liminar" que marca a incorporação do orixá por parte do filho de santo. Ainda que a dança afro esteja representando um ritual de candomblé , o que seria o gincado passa a ser a "representação do gincado", assim como o que seria o candomblé passa a ser a "representação do candomblé" e o que seria o filho de santo incorporado passa a ser a "representação do filho de santo incorporado". Na dança afro tanto se pode dizer que o movimento de ombros deriva do "gincado" vindo do candomblé quando da dança haitiana ensinada por Katherine Dunham. O movimento dos ombros na dança afro ocorre enquanto a coreografia está sendo executada de uma forma constante , exatamente para dar a "solução de continuidade" a qual me referi. É um movimento que não existe de uma forma isolada ou para marcar um momento em especial como é o seu uso no candomblé.

Enquanto o gincado é apresentado como um movimento que se repete no ritual de todos os orixás de candomblé , na tese de Marlene são descritos também os movimentos específicos de cada orixá , o que a autora está chamando de "gestos ligados às divindades".

Apesar de não haver diferenças nos gestos básicos dos indivíduos quando são possuídos pelos orixás , acrescenta-se à postura , em função das entidades , os gestos que identificam os orixás especificamente. Por exemplo, para Oxosse, acrescenta-se o gesto feito com as mãos que se assemelha a um arco e flecha , instrumento de caça ; para Yansã , o gesto de segurar a saia , provocando o vento pra espantar os 'eguns' ,isto é, os mortos; para Ogum , o gesto de impulsionar o peito que se assemelha a uma luta corporal ; para Xangô , o gesto majestoso de levantar os braços , para saudar os presentes; para Obaluaê , a postura curvada , mostrando a sua proximidade com os ancestrais: para Oxum , os gestos de cuidados com o corpo , exaltando sua beleza e vaidade ; para Yemanjá , o gesto de embalar que representa a figura da mãe , a maternidade ; para Nanã , o gesto das mãos fechadas superpostas trabalhando no pilão ; para o Tempo , o gesto com as mãos 'amola a faca', para dar uma ordenado no tempo , ou seja , ordenar o tempo no espaço ; para Oxumarê , o movimento semelhante ao da cobra , indicativo do processo vital do homem.

A postura 'gincado' também tem nuances quanto ao grau de movimento que usa , o que segundo os informantes , diferencia os grupos africanos introduzidos no Brasil. Nesta linha , afirmam que o 'Angola' tem mais gincado , isto é , 'balanço' , enquanto que o 'Ketu' é mais 'ato' , ou seja , menos movimento. (Cunha , mimeo , p.77- 80)

A autora toca em um ponto fundamental para discutirmos o que é uma etnografia de um "ritual religioso" e o que é uma etnografia de uma "técnica corporal". Quando se diz que o gincado é uma gesto , está se tirando este movimento de corpo do contexto maior do

ritual , descrevendo - o de uma forma analítica e depois reconduzindo - o a uma análise ampla e total. Então , Marlene Cunha fala do "gincado" no candomblé de Angola , no Ketu , aqui e acolá , em outros rituais. Por sua vez , o movimento de ombros na dança afro , como já disse , não existe por si só. Mais tarde , quando a autora sustenta que os gestos de candomblé "passam" para a cultura popular , no caso , as alas das baianas , parece que o fato de muitas baianas serem mães de santo garante que a significado dada ao movimento de ombros vai ser a mesma tanto no Carnaval quanto no terreiro. Creio que uma etnografia da "técnica corporal" ou da "configuração do corpo da baiana dentro do corpo maior da escola de samba " seria mais adequada neste caso , pois , a baiana mexe os ombros na escola de samba para se adequar a um desenho coreográfico de desfile enquanto que mexe os ombros no terreiro para invocar um orixá através do "gincado".

As coreografias

Grande parte do patrimônio de coreografias da dança afro no Rio de Janeiro se dedica a homenagear a imagem dos orixás dos cultos afro-brasileiros. São mais frequentes as representações de coreografias em "solo" para Xangô , Ogum , Iansã , Oxossi , Oxum e Omulu. Outros orixás como Yemanjá , NanãBuruquê , Oxumaré , Exú , Oxalá , Obá e outros também são representadas ou interpretados pelas coreografias de dança afro , contudo , são aqueles primeiros os que apresentam em suas coreografias para "solos" algumas características fundamentais: 1º Um toque de atabaque , ou seja , um desenho rítmico musical próprio nos atabaques - Xangô é dançado com o alujá, Oxossi é dançado com o aguerê , Oxum é dançado com o ijexá , Omulú é dançado com o opanijé e Iansã é dançado com o ilú . 2º Em cima desse desenho rítmico próprio apresentam também um conjunto de passos e movimentos corporais que qualificam o orixá para o qual se está dançando. O movimento e o passo das coreografias desses orixás dizem o "nome" desse orixá , mesmo que não se esteja tocando o atabaque e no desenho rítmico dele. Nesse sentido , é inevitável a comparação com a dança clássica onde os passos e os movimentos corporais não são capazes de dizer por si só qual é a coreografia. Uma pequena seqüência de passos é capaz de "antecipar" o nome da coreografia na dança afro e uma pequena seqüência de passos na dança clássica significa apenas isto , a menos que se coloque o acompanhamento musical.

O movimento corporal do "gingado" não deve ser confundido com "gincado" , anteriormente descrito. O gingado é um movimento corporal de todo o corpo , e não só dos ombros.O "gingado" é um movimento de corpo recorrente nas coreografias que são descritas a seguir.Na capoeira , costuma - se dizer que o jogo na roda tem um "gingado". O modo de andar de algumas pessoas também pode ter o gingado.

A seguir descrevo "coreografias- solo" dançadas por um só bailarino o qual personifica o orixá homenageado.

O Xangô é dançado com o bailarino entrando no palco geralmente em uma espécie de "trote". O orixá geralmente aparece lutando em sua representação cênica. O bailarino vem saltitando em trote ou então vem gingando também em trote. Esse é o passo contínuo de toda a *performance* , enquanto que o movimento do resto do corpo obedece aos braços e aos ombros. O braço vem fazendo movimentos de "golpes" , fazendo entender que Xangô está golpeando no meio de uma luta com seu instrumento principal : o machado de dois gumes. Todos os movimentos da coreografia de Xangô são espaçados e abertos procurando ocupar espaços no palco , mas , a dança de Xangô é centralizada no meio do palco e isso passa a idéia de majestade ou realza. Os ombros também devem ser mexidos ao longo da dança.

O Ogum deve ser dançado com outro comportamento de palco em relação a Xangô. Como Ogum é um general de batalha , um guerreiro , estuda o campo de batalha como se fizesse um reconhecimento. O bailarino entra no palco saltitando levemente dando uma volta no palco , em um "pisa-pisa" como se pisasse em ovos.Issso é feito com as pernas abertas.Ao mesmo tempo , o movimento dos braços se constitui em um roçar entre os braços querendo representar o ato de Ogum ao amolar sua espada. Existe um movimento muito bonito onde o bailarino deve "amolar a faca" embaixo e dar um salto para "golpear com a espada" , tudo isso em movimento continuado.

A Iansã é dançada com o bailarino entrando no palco em uma espécie de "marcha cadenciada" , sendo que no contratempo do ritmo do atabaque da-se uma "brecada". O movimento dos braços parece o de dois ventiladores para dentro , com as mãos espalmadas e que são paralisadas no alto no momento em que as pernas dão a "brecada". A seguir , o movimento das pernas muda e cada pé começa a "ciscar" o chão como faz a galinha , isto alternadamente. O movimento dos braços continua o mesmo.Esses movimentos de braços e passos são a representação do ato de Iansã , no culto , ao "espantar os eguns" com seus

ornamentos de palha na mão e com os "espanta-eguns" das canelas. Existem também movimentos de guerreira quando Iansã dá saltos golpeando com a espada.

O Oxóssi entra no palco com um passo semelhante ao do frevo , jogando o corpo de uma forma pendular. O movimento dos braços coloca uma das mãos , geralmente a esquerda , como se estivesse imitando um "revólver com o pino armado" e a outra mão aparece puxando o pino. A representação desse movimento é a do caçador procurando a caça com seu arco e flecha armado. O Oxóssi também aparece gingando com esse mesmo movimento dos braços. Os ombros também devem ser mexidos ao mesmo tempo.

A Oxum tem o seu bailarino entrando no palco em passos compridos e com marcação de passos no contratempo do desenho rítmico dos atabaques. O movimento dos braços parece-se com o nado do tipo peito , o que passa a idéia do bailarino estar dentro da água. O corpo também deve acompanhar esse movimento dos braços em uma cadência suave ditada pelo desenho rítmico. Essa coreografia representa a deusa dos rios e cachoeiras onde aparece se banhando. O gingado também é utilizado nos passos dessa coreografia. Outro movimento de braços característico é o de Oxum ,deusa da beleza e da vaidade ,se olhando no espelho e se penteando. Oxum também é dançada com as mãos espalmadas. Os movimentos e passos também são centralizados no palco assim como Xangô , passando a idéia de majestade.

O Omulú é dançado com seu bailarino entrando lentamente no palco , pé ante pé marcando passo e parando bruscamente no contratempo do desenho rítmico. O movimento dos braços dá uma idéia de alguém que se ampara em uma bengala com um braço e mantém o outro braço nas costas. Outra variação do movimento com os braços é o de virar e desvirar a face da mão continuamente , como um médico manipulando um instrumento e o corpo de algum doente. Isso é exatamente para passar a idéia não só de um curandeiro mas também de um orixá que é afligido pela doença. Em uma parte da coreografia o bailarino deve rolar no chão e voltar , para representar o orixá rolando de dor por causa de sua enfermidade.

As coreografias de conjunto na dança afro variam mediante temas , mantendo , no entanto , uma certa unidade de princípios coreográficos e de movimentos corporais. Descreverei uma coreografia em conjunto da bailarina Isaura de Assis apresentada pelo seu grupo Olorum Baba Min chamada Miloni Obá.

A coreografia procura passar a idéia de saudação ao Deus Olorum. Os bailarinos entram no palco em movimentos de corrida lateral como de caranguejo. Os braços estão

levantados e abertos como se fossem abraçar enquanto os ombros e a cabeça se mexem sincronizadamente. O movimento seguinte é a continuação do primeiro quando os bailarinos param e jogam cada um de seus braços por vez como se estivessem abraçando. O movimento dos pés são duas passadas seguidas de um salto para trás. O movimento é repetido várias vezes. Todos os movimentos a seguir representam uma espécie de saudação aos céus, com os braços levantados para o alto e muitos saltos. Essa idéia de saudação é passada juntamente com os movimentos que retratam o cotidiano dos seguidores desse Deus: plantação, colheita, guerras e casamentos.

Uma outra coreografia - solo importante para a dança afro é a coreografia de Zumbi dos Palmares, que combina dança com interpretação teatral. Essa coreografia é baseada no relato dos últimos momentos de Zumbi resistindo à invasão do Quilombo dos Palmares pelas tropas portuguesas. O bailarino corre de um lado para o outro do palco como se estivesse encurralado e carrega uma lança nas mãos. Finalmente faz um movimento brusco de queda em "câmera lenta" chamado "controle", que é o momento em que Zumbi é alvejado por tiros. A coreografia termina com o bailarino caído no chão. Depois deste quadro segue-se uma procissão em que os bailarinos estão vestidos de roupão branco e carregam Zumbi sobre os ombros para sepulta-lo cantando uma canção. Os bailarinos dão dois passos para frente e um para trás tal como é feito no enterro de um filho de santo no candomblé. Essas coreografias podem demonstrar as representações dos grupos de dança afro acerca de símbolos de identidade racial e de negritude no Brasil. Essa questão será discutida no próximo capítulo.

DANDO CONTA DO RECADO - Dança afro e questão racial a partir de duas trajetórias

O negro segura a cabeça

Com a mão e chora , e chora

Sentindo a falta do rei.

(Música do bloco afro baiano Ilê Ayê)

Neste capítulo abordarei algumas nuances da forte discussão sobre questão racial presente no mundo artístico da dança afro a partir do depoimento de duas bailarinas : Geni , aluna da bailarina Marlene Silva , e Isaura de Assis , diretora do grupo de dança afro Olorum Baba Min.

Nas academias de dança afro e nos blocos afro , negros e brancos aprendem a dançar em turmas heterogêneas em sua composição social . Da parte de quem ensina partem certas exigências , e minha informante se inclui nesta parte. O fato de negros e brancos fazerem dança afro em turmas comuns aparenta uma igualdade de condições sobre a qual se pode pensar.

Geni é integrante do bloco afro Lemi Ayó sediado no bairro da Abolição no Rio de Janeiro. Geni acha que a dança afro tem um componente que foge ao mero processo de quem sabe dançar ensinar a quem não sabe .Ela aprendeu dança afro nos cursos que a coreógrafa Marlene Silva ministrava na Academia Rios no subúrbio do Méier. As aulas eram dadas ao som de atabaque tocado por Jorge Fu- Manchú . Na hora de aprender os movimentos e dançar as coreografias , Marlene exigia mais dos alunos negros , que aprendessem mais rápido e que dançassem melhor. Foi assim que Geni aprendeu a dançar afro e é assim que ela ensina aos seus alunos. Ela diz que aprendeu a dança afro - primitiva , e não o afro -jazz ou o afro - moderno. Geni foi ascendendo entre os alunos de Marlene e passou a ser "puxadora de turma" liderando os alunos mais novatos. Marlene fazia apenas uma seqüência de movimentos e Geni continuava a seguir intermitentemente enquanto Marlene marcava o

ritmo do atabaque com palmadas . Enquanto Geni fazia os passos na frente da turma , Marlene ia corrigindo os erros dos alunos.

Geni passou a integrar o bloco afro Lemi Ayó. Ali passou a ministrar aulas de dança afro para seus integrantes . No Carnaval ela fazia as coreografias que o bloco ia dançar na avenida . Geni não gosta de chamar o Lemi Ayó de bloco afro porque " o Lemi não existe só para o Carnaval . Fazemos trabalhos nas comunidades do Salgueiro , no Riachuelo e no Jardim Catarina. Trabalhamos o ano todo." Geni não é uma bailarina profissional , pois , não passou na prova de qualificação do SATED , da qual falei no primeiro capítulo. Hoje ela desmerece essa prova por causa de critérios políticos que , segundo ela , influenciaram na decisão . Para ela o fato de ser aluna da mestra Marlene Silva pesou contra ela na avaliação. Geni faz a dança afro - primitiva e a banca de avaliação preferiria o afro - moderno ou o afro - jazz . Geni ficou sendo apenas dançarina . Essas diferenciações também foram abordadas no primeiro capítulo.

A bailarina Isaura de Assis , que é sindicalizada , aprendeu a dançar afro com Mercedes Baptista .Integrou o Balé Folclórico de Mercedes Baptista quando estreou na França em 1965 . Segundo Isaura , Mercedes fora uma mestra "severa" que conseguiu inculcar - lhe os princípios da dança de uma forma definitiva , pois , a formação original de Mercedes é a dança clássica. Isaura por sua vez formou -se em Educação Física pela Universidade do Brasil e deu aulas particulares de Educação Física. Para ela foi difícil conciliar a técnica corporal para formar o "atleta" com a técnica para formar o "bailarino". Conseguir isso foi para ela uma vitória na qual Mercedes foi muito importante. Talvez seja por isso que hoje Isaura dê um valor enorme ao preparo e treinamento para formar seus bailarinos de dança afro.

Em 1974 Isaura e seu marido o músico Carlos Negreiros fundaram o grupo de dança afro *Olorum Baba Min* que está escrito em língua Yorubá e significa "Olorum pai supremo". Esse nome para o grupo sinaliza para uma identificação com raízes africanas . O Olorum foi um dos primeiros grupos de dança afro a realmente se apresentar como "grupo afro de dança" , embora boa parte do seu repertório de coreografias se assemelhasse a aquelas dançadas por Brasiliana e por Mercedes Baptista . Ao mesmo tempo que se aproximou das "raízes africanas" , Isaura optou pelo "afro - moderno" que alia a técnica da dança moderna com a "espontaneidade" da dança afro.

É uma coisa muito séria onde é fundamental o trabalho de corpo . A dança afro não requer somente o ponto de vista técnico e acadêmico como as outras danças . Requer também o sentido de libertação física e consciência ecológica. É uma das danças que mais falam da natureza , pois , está ligada à cultura africana . A dança afro - brasileira é uma mistura da dança do índio , da cultura clássica moderna e européia , e da predominância marcante e forte da cultura africana .

(Isaura)

Isaura e Geni pensam a dança afro de maneiras diferentes . As concepções de ambas servem como parâmetros comparativos para aliar ou diferenciar todos os grupos de dança afro no Rio de Janeiro. Os mecanismos de diferenciação passam por construções de identidades sociais e étnicas . Ao mesmo tempo que existem estas construções de identidades , internamente os grupos de dança afro disputam espaços e as regras dessas disputas passam por valores originais da "cultura africana". Cada grupo se posiciona em relação a esses valores originais que servem também de parâmetro principal para a comparação entre os grupos. A tendência é de que cada grupo procure se situar mais próximo desses valores originais e afastar os outros grupos dessa fidelidade às origens , o que foi discutido na Introdução.

O discurso da fidelidade às origens africanas no meio da dança afro passa pelo conceito de pureza . A idéia de fidelidade às origens africanas é fundamental para se entender as distinções entre os grupos de dança afro . Os grupos de dança afro que se designam como "primitivos" procuram afirmar com mais ênfase essa ligação às origens africanas . Estes grupos procuram traduzir esse compromisso através das vestimentas , dos instrumentos musicais , das cantigas e ,principalmente ,através da cor da pele de seus integrantes . O discurso em favor da "raça negra" preconiza uma identidade que transmite a idéia da fidelidade não só cultural como também étnica às origens . Em uma outra posição temos os grupos de dança "afro-moderna", "afro-brasileira" e "afro-jazz" que trabalham com a idéia da origem africana como parte de uma "aliança", seja com a dança moderna , com as danças brasileiras ou com o jazz.

A partir da idéia de "pureza" , já discutida na Introdução , podemos pensar as críticas que Isaura faz aos demais grupos de dança afro ,que são opiniões parecidas com as de Geni que no entanto se coloca na defensiva , como se o seu trabalho também fosse um alvo de críticas.

Enquanto Isaura critica a dança afro - primitiva a partir de sua aliança com a técnica da dança moderna , Geni se defende como uma guardiã de sua aliança com as origens africanas . Para Isaura , a dança afro - moderna tem a sua especificidade ,pois , ela traz como condição a libertação do corpo e essa libertação do corpo como fim , aí juntamente com a técnica . Essa condição da dança afro-moderna a opõe ao ponto de vista "acadêmico" da dança clássica e à domesticação do corpo. A libertação do corpo na dança afro-moderna é dada pelas visões de mundo " afro-brasileiras" que , segundo Isaura , são ecológicas. Essas visões procuram integrar pela expressão do corpo, o homem à natureza e formar um todo.

Existe uma ligação muito grande entre o homem , a terra e Deus . Não se separam , pois , é um todo. Está havendo na maioria dos grupos de dança afro uma adoção da postura preconceituosa e racista do sistema . O sistema vê a dança afro como uma dança sem técnica , mística , folclórica na forma pejorativa e primitiva , sem que tenha que ser trabalhada -uma coisa menor.(Isaura).

A crítica é feita à postura dos grupos de dança afro é de que eles introjetam e reproduzem as marcas negativas que a "ideologia dominante" impinge sobre a cultura afro-brasileira , representada na dança afro.

Infelizmente a raça negra sofre a influência do sistema dominador e colonizador , que impõe as regras do jogo . A maioria das pessoas não pensam em como são usadas . Tratam a dança afro da mesma forma que os dominadores . Não procuram pesquisar, nem trabalhar para melhorar a técnica. (Isaura).

A dança afro é aqui associada por Isaura à raça negra em uma estratégia de oposição em relação ao sistema dominador e colonizador , branco . "Ser usado" teria o sentido de estar colaborando com a vontade do "dominador", no entanto , é ele quem define às "regras do jogo". Nesse sentido , a pesquisa e a técnica colaborariam para melhorar a dança afro.

Os bailarinos , coreógrafos e diretores de grupos afro também têm a mesma visão dos dominadores . Faz -se um grupo , mas , ninguém faz aulas ou trabalha o corpo , ninguém faz pesquisa ou melhora a postura do corpo . Qualquer dança no sentido de expressão corporal, de palco e dança cênica tem que ter um estudo . O "clássico" leva sete anos para formar um bailarino , então , bailarino afro também tem que levar , para se considerar bailarino.
(Isaura)

Ao trazer a dança clássica como termo de comparação e padrão de qualidade do "dominador " , a informante espera que a dança afro use essas "boas armas" e "boas táticas" do dominador para enfrentá-lo melhor . O discurso de Isaura está o tempo todo refletindo um posicionamento político - ideológico para com a dança afro como se ela fosse um movimento político de "esquerda". A politização do discurso de Isaura influencia diretamente a montagem dos espetáculos do grupo Olorum Baba Min , como por exemplo o espetáculo "Procissão dos Miseráveis" encenado pelo grupo no início da década de 80.

Este espetáculo conta a história de Tinguê Canhama , um rei africano que vivia em algum lugar da África , bem querido pelo seu povo e que era abençoado pelos deuses - por Gabasi , rainha da terra. Até que surgiu Oliver , um mercador estrangeiro , para oferecer o progresso àquele povo. Embora Oliver tenha sido rejeitado pela população , conseguiu seduzir Ilara para os seus propósitos e esta conseguiu levar uma parte da população para o lado de Oliver . Tentando reagir , Tinguê Canhama é morto por Oliver que sem sentir mais oposição consegue escravizar o povo. Eles são trazidos no navio - negreiro para o Brasil e em

um "salto cronológico" a trama chega ao Brasil atual , com a miséria , a criança que vende amendoim , os operários dentro do trem . Na África , a trama localiza o mito de origem da miséria do negro no Brasil a partir da traição de Ilara , termo Iorubá que significa inveja , apesar de seu tardio arrependimento. O espetáculo não tem compromissos rígidos com conteúdos históricos e sim com a transmissão de uma mensagem "moral" , politizada , utilizando elementos da cultura africana. A "Procissão dos Miseráveis" combina teatro e dança com alguma ousadia e isso se reflete nas reações dos críticos de arte ao espetáculo.

Sobre este espetáculo e sobre o grupo Olorum Baba Min selecionei duas críticas de arte publicadas no Jornal do Brasil para dar uma idéia das reações diferenciadas que os críticos de arte demonstraram .A crítica de Antônio José Faro publicada em 1984 comenta a apresentação do espetáculo " Procissão dos Miseráveis" no Teatro Liceu e se intitula "Negritude Flácida" :

A música de Carlos Negreiros , excelentemente cantada pelo próprio e executada por seis bons músicos , calca - se mais na percussão e em melopéias de cunho africano de bom efeito , e dão uma adequada cor de fundo à coreografia de Isaura de Assis , simples como a técnica dos dançarinos à sua disposição (...) Por outro lado , as oito primeiras danças , até a entrada do branco , estariam ligados a temas que não são visíveis na seqüência de passos empregadas , nem com a leitura do extenso libreto (...) Há outros caminhos a trilhar de mais efeito e melhores propostas , porque mais reais , do que esta de Procissão (...) Preferiram seguir outra rota usando um libreto que não se baseia numa lenda já existente , mas numa paródia da realidade , com muito de revanche e complexo , principalmente no agressivo texto dito no palco . Numa história de Hollywood ao contrário , temos os negros felizes em suas selva , o maligno branco que aparece para tenta -los com sua civilização , a negra que trai seu povo , seu castigo , os negros da cidade , como engraxates , prostitutas , sambistas e operários etc... profissões que não são em nenhum momento apanágio da raça.

A segunda crítica de arte é de Pierre - Michel Fontaine de Los Angeles mandada por carta a respeito do espetáculo de teatro "Maria Maria" em 1979 :

Fiquei impressionado não apenas com a música e a coreografia do espetáculo 'Maria Maria' , mas também com a dimensão emocional do show . Só falta uma coisa , e bem importante : a autenticidade. Não existem dançarinos negros no Brasil? (...) Gostaria de ter respostas às seguintes perguntas : os donos de teatros e dança no Brasil

apresentariam um show sobre vikingues com um elenco todo negro? Além do Teatro Experimental do Negro nos anos 50 e 60 , e de casos isolados como o do grupo de Isaura de Assis , quando um grande teatro brasileiro apresentou um elenco todo negro? Por que o Teatro Municipal do Rio apresenta peças com papéis de negros interpretados por atores brancos pintados de preto? Quando o Teatro Municipal teve papéis de brancos interpretados por atores negros pintados de branco?

A partir dessas duas críticas de arte se tem uma dimensão do panorama no qual está imersa a dança afro no Rio de Janeiro . Há uma intensa discussão sobre a questão racial implícita que , a meu ver , ofusca outros elementos da dança afro , como a discussão em torno da técnica da dança afro nos palcos. Antônio José Faro fala de uma dança simples . Será que é simples mesmo? Embora a "estratégia" defendida por Isaura seja a de uma oposição baseada na associação de raça a cultura , o "dominador " oferece "táticas" que podem ser relidas e reutilizadas pela dança afro.

Como já foi dito antes , a bailarina Mercedes Baptista é tida como a precursora da dança afro no Brasil . Sobre a importância que Isaura atribui ao trabalho dela , é dito:

Não estou aqui para julgar o trabalho de Mercedes . Foi com ela que eu Aprendi . Ela foi a pioneira da dança afro-brasileira e todos nós somos continuação dela . Cada um tomou o seu caminho, seu rumo.Ela fez um trabalho de REPRESENTAÇÃO da dança afro e eu já parti para um trabalho de INTERPRETAÇÃO, não só da cultura , mas, também do homem negro . Visei sempre ver o homem dentro da sociedade brasileira no sentido histórico . Se eu cheguei a essa minha linha foi graças ao trabalho que eu tive com ela.(Isaura)

Isaura quando se refere a Mercedes Baptista , desfaz a postura crítica que tem em relação aos grupos de dança afro recentes ou contemporâneos ao seu grupo . Ela poupa a sua "mestra" na tomada de posição que exige dos grupos de dança recentes ou contemporâneos , contudo enfatiza as suas diferenças com Mercedes . Posteriormente comentarei a diferença colocada entre representação e interpretação . Sobre como são vistos os blocos afro , a Isaura diz:

São válidos porque é sempre uma forma do negro estar junto e , também , fazer a cultura afro - brasileira . É uma cópia dos blocos da Bahia , mas , as pessoas estão confundindo bloco com grupo de dança afro. (Isaura)

Isaura associa raça a cultura,mas ,distingue o carácter peculiar do bloco afro. Isso fica mais nítido adiante. É importante a distinção de regiões feita entre blocos e dança afro . Se os blocos do Rio de Janeiro são cópias dos blocos da Bahia , os blocos afro são "legítimos" na Bahia. Os blocos são considerados uma forma "baiana " de opor a dança afro ao chamado dominador , que aqui é considerada menos legítima por alguém que está fora dos blocos . Isso é feito para transferir essa legitimidade para a dança afro demarcando que aqui no Rio de Janeiro a dança afro é o representante legítimo da oposição ao "dominador".

Bloco é uma coisa espontânea , onde as pessoas fazem o que sentem através do ritmo . Tem passos marcados , mas , ninguém vai a uma escola para aprender . As pessoas vão aprendendo nos ensaios a se movimentar . Outras pessoas são de candomblé e já usam os movimentos das casas de santo . Blocos afro , religião e grupos de dança são coisas distintas.

(Isaura)

Nesse caso , Isaura dá a sua definição e caracterização dos blocos afro com seus valores de coreógrafa de dança afro . Retorna aí a questão da libertação do corpo . Dança afro e bloco afro tem em comum o sentido de libertação do corpo em oposição à " doutrinação " do corpo que é feita pela dança clássica , no entanto , a liberação do corpo no bloco é feita de forma espontânea sem a disciplina que deve existir na dança afro , e que justamente obedece aos "padrões de qualidade" das danças clássica e moderna.

Retomando a questão da representação e interpretação , quando é dito que alguns dos componentes de blocos afro trazem seus movimentos do Candomblé , essa diferenciação é possível . A crítica discreta feita ao trabalho da precursora Mercedes Baptista refere - se ao fato dela , em seu trabalho , procurar representar na dança , sob forma de espetáculo , os rituais dos cultos afro - brasileiros , da forma mais autêntica possível . Por outro lado , a proposta de dança afro de Isaura é a de reinterpretar esses cultos através de pesquisas e amparada por uma técnica de trabalho de corpo que é fornecida pelas danças clássica e moderna . Procura -se a inovação plástica e estética , enquanto a outra proposta procura a fidelidade e a autenticidade para com os rituais . Nesse sentido , a proposta de trabalho de corpo dos blocos afro se aproxima da proposta de dança afro de Mercedes.

A dança afro no sentido cênico já é um compromisso com o público , pois , quando se bota o pé no palco e se ganha dinheiro profissionalmente tem que se procurar não só fazer um trabalho que nos agrada , mas , um trabalho que agrada ao público . É preciso ser um artista . Tem que interpretar bem o papel , como quem vai assistir espera . Não pode tratar como uma brincadeira.

A dança afro está atrasada porque as pessoas se acomodam e aceitam a forma como a dança é imposta : pessoas vestidas de onça , dando urros...Fazem uma imagem falsa da África e da dança africana . Eles mesmo vêem o africano como selvagem . Quando vem aqui um balé africano arrasa , pois , tem trabalho de corpo... É preciso haver trabalho , disciplina e conhecimento como balé clássico e no balé moderno. (Isaura)

A crítica que é feita por Isaura se refere aos grupos de dança afro - primitiva e aos blocos afro. A acusação feita é ao não cumprimento das "promessas" de fidelidade e autenticidade para com a África.

Geni , por sua vez , demonstra uma visão autocrítica da dança afro dentro dos blocos afro , mas, de certa forma tenta amenizar e justificar esta crítica quando pergunto que diferenças ela vê entre dança afro e blocos afro.

Acho que é muito difícil você ver um bom bloco afro que tenha boa coreografia . Não vi coisa que valesse muito a pena ,tá? Porque as pessoas que fazem não estão preparadas , entendeu ? As vezes eu discuto isso lá no bloco . Discuto mesmo , sabe ? As coisas não podem ser feitas em cima da hora ,né ? Eu acho que tem que ter um ensaio e as pessoas não estão consciêntizadas disto . Acham que ao fazerem a coisa um pouquinho melhor sai . Sai ,mas , sai sujo . Eu não gosto de trabalhar com coisas sujas . Eu gosto de perfeição , entendeu ? Aí as pessoas dizem que eu tenho que levar em conta que todo mundo trabalha . Que só tem um dia de ensaio , que é o domingo antes do terreirão . O pessoal trabalha , o pessoal estuda , e você fazendo uma academia não é assim não . Você tem obrigação se está pagando , de ir lá , de ensaiar , de fazer aula e no bloco não é assim (Geni)

Entra aí também a valorização da técnica e do treinamento , ou seja , da academia para formar o bom bailarino.A integrante de bloco afro também defende a dança clássica como fonte desses princípios técnicos do uso do corpo na dança quando descreve o seu papel de professora de dança no bloco afro.

Fazer aula para mim é o seguinte , divido em duas partes: uma que eu digo que é como no balé classico.No balé clássico você começa em 'baby class', aí vem o primeiro ano, segundo ano , terceiro ano e iniciação .Então eu digo que todo o trabalho de cabeça , ombro , perna , tudo isso para mim é iniciação , tá? Então você tem que preparar o aluno em movimentos para ele

conseguir entrar no 'primitivo', porque isso foi passado de todas as pessoas que fazem primitivo , não é? (Geni)

Em que pese a crítica inicial , a integrante de bloco afro retoma uma posição de defesa da dança afro , em especial da dança afro - primitiva que é feita por ela. Isso fica mais forte quando ela fala do trabalho de sua mestra Marlene Silva.

Olha, o trabalho de Marlene é um trabalho exaustante .Se você não tiver aquela concepção do que você está fazendo você não vai até o fim.É um trabalho onde você tem que saber o que você está fazendo.Tem que dançar , tem que saber dançar.Porque se não souber dançar , não engana.Porque é uma coisa atrás da outra.Se você contar , você se perde , porque ela faz as coisas de acordo com o atabaque.Pode ser até contado , mas , se você não for pelo som do atabaque você não faz nada.Então é um trabalho de expressão corporal, expressão de rosto , entendeu?Você tem que olhar uma coisa e passar para o público o que você está fazendo.Porque estava olhando daquele jeito , porque está gritando, porque está cantando. É expressão corporal , expressão de rosto e movimentos bruscos , entendeu? Você tem que passar para o público aquilo que você está sentindo dentro de uma coreografia, o que hoje em dia você não vê em outras coreografias.Você vê as pessoas dançando ,mas , não vê aquela expressão . Nós fizemos um índio que tinha todo um trabalho de mostrar o índio na tribo.Que é que ele faz na tribo? Ele lava a roupa , ele caça , vai nadar , vai socar pilão , mas , tem que passar aquilo para o público. Então nós dançávamos como se nós estivéssemos nos transportando para a tribo.Mas , não é índio de afro , é índio brasileiro. (Geni)

Quando a Geni compara a dança afro - primitiva com a dança afro - moderna deixa entender a sua crença na vinculação da dança afro com a identidade racial de negro. E, nesse sentido, é a dança afro - primitiva a que melhor garante essa associação, ainda que os brancos "dêem conta do recado".

A única comparação que posso dar entre outros tipos de afro e o afro - primitivo é esse do primitivo sair alguma coisa de dentro. Na Academia onde Marlene dava aula tinha em média trinta alunos. Você podia contar os negros que tinham lá. No quinto e sexto anos tinha o pessoal do grupo e que dançava mais, aí existiam mais negros. Mas, no geral a maioria era o pessoal branco. E DAVAM CONTA DO RECADO. Tem mais força com aquele atabaque, e é o que você não vê no afrojazz. Porque o jazz e o clássico é aquela coisa muito leve. Dançam muito bem, mas, não tem aquilo de força que o negro tem que ter. (Geni)

O termo "dar conta do recado" traz em seu bojo a idéia de que os bailarinos de dança afro acreditam na importância de "qualidades inatas" para a formação do bailarino, sendo que essas qualidades são mais esperadas nos negros embora nos brancos também possam existir. No entanto, essa essencialização do conceito de "raça" parece ser sempre contradita pelos brancos que "dão conta do recado".

O MOLEJO E O RITMO

Nessa pesquisa procurei conhecer as noções primeiras do que as pessoas chamam de dança afro. Tenho minhas próprias noções devido à minha inserção como praticante, como bailarino, como já foi dito na Introdução. Contudo, minhas posições tiveram que ser relativizadas frente aos depoimentos. Apoiei-me em uma literatura ligada aos "usos sociais do corpo" e nas "técnicas corporais".

Marcel Mauss preconiza o uso social do corpo como decorrência de uma técnica corporal aplicada a ele, sendo que o próprio corpo é o instrumento principal para a realização dessa técnica, que é aprendida e não inata. Nesse sentido para Mauss a tradição estrutura as técnicas do corpo assim como outros fatos sociais quaisquer.

Entrevistei mestres e alunos de dança afro e percebi que todos reforçavam "em coro" a necessidade do aprendizado da técnica para a dança afro, entretanto, variavam as posições dos praticantes quanto às premissas contidas no aprendizado. Para alguns a técnica corporal para a dança afro funciona quando o aluno já traz consigo o **ritmo** ou a coordenação rítmica - ele tem que ser capaz de fazer movimentos corporais segundo um acompanhamento musical. Para outros a dança afro depende de que o aluno possua **molejo de corpo** - a flexibilidade de mover as partes de seu corpo harmoniosamente sem que isso implique em grandes sacrifícios físicos. Para outros ainda, ambas as qualidades têm pesos equivalentes para o aprendizado da dança afro.

As turmas de dança afro nas academias são heterogêneas, compostas por homens, mulheres, negros e brancos. Obviamente que aqueles alunos que não demonstrarem as qualidades de ritmo e o molejo logo de início não serão impedidos de fazer aula, mas, a própria consciência da limitação física e psico-motora pode ser um elemento desencorajador. Ou não. Muitos dos atuais mestres da dança afro conseguiram seus méritos graças ao empenho espartano para superar suas limitações iniciais. Rubens Barbot, mestre de dança afro - contemporânea me conta que a sua técnica de dança é centrada em movimentos de "pé no chão", pois, quando fez dança clássica descobriu limitações para dançar em "meia-ponta", o que é tradicional para bailarinos de dança clássica. De certa forma, a auto-consciência gerada pelo aprendiz em relação ao seu corpo vai ditar o "caminho das pedras" para o futuro mestre, que sabe das suas limitações e de seus pontos fortes com igual lucidez.

Na Academia onde a mestra Marlene Silva ministra suas aulas , os alunos de turmas mais avançadas fazem parte de seu grupo de dança afro. A maioria dos bailarinos desse grupo é negra , e o número de homens e mulheres é equilibrado.As mulheres e homens do grupo de dança afro de Marlene Silva são em número equilibrado por uma necessidade "coreográfica" de se formarem "pares" para grande parte das danças em conjunto ou em casal , então , não pode haver muito mais homens do que mulheres ou vice - versa. Por sua vez , a predominância de negros só pode ser descoberta na lógica do aprendizado da dança afro .

Entende-se que os negros se destaquem mais do que os brancos na medida em que o mestre enfatiza que a dança afro deve ser dançada melhor por aqueles a quem pertence - os negros. Nesse sentido , comunga - se com a idéia de que as qualidades do molejo e do ritmo são inatas.Se forem brancos , não possuem a obrigação de saberem se "requebrar". Quando a qualidade do molejo e do ritmo é observada no aluno branco é porque ele "dá conta do recado" , então , ele futuramente poderá também fazer parte do grupo de dança , desde que se empenhe no curso.

A dança afro surgiu no Rio de Janeiro na década de 50 com a bailarina Mercedes Baptista , como já foi dito , que fez parte do corpo de baile do Teatro Municipal , portanto , um balé de dança clássica. Até hoje , a dança afro vem incorporando influências de outras danças , mas , o seu "patrimônio" de coreografias está diretamente ligado aos ritmos musicais das danças folclóricas brasileiras e às religiões afro - brasileiras , especialmente o candomblé. Mercedes fazia representações de candomblé no palco dos teatros , porém , seus alunos que hoje são mestres não praticam mais a dança afro representando a religião . Procuram , sim , separar com muita ênfase o que é religião do que é arte cênica e dança. Os movimentos dos orixás dançando são reinterpretados em uma linguagem cênica , onde são obedecidos "rituais cênicos" e não "rituais religiosos".

A questão do tempo em um ritual religioso de candomblé é uma coisa muito menos controlada do que em uma apresentação de palco. No ritual cênico o tempo é todo cronometrado e não se pode representar um "despacho" , por exemplo , tal como ele é no candomblé.Da mesma forma , não se pode ficar repetindo os passos de um orixá no palco intermitentemente como se faz num ritual religioso. As coreografias trazem uma "plástica" que incorpora toda a variação de movimentos e passos das danças dos orixás em um espaço de tempo totalmente controlado.

A dança afro no Rio de Janeiro constituiu - se de um "mundo artístico" na concepção de Becker (1976,p.9-26). Os grupos se diferenciam entre o afro - primitivo , o afro - jazz e o afro - moderno , principalmente. A distinção fundamental feita pelo afro - primitivo remete às "origens africanas" e a dança tal como seria praticada na África. Entra nessa definição uma discussão sobre "pureza" para com as raízes africanas que diferencia o discurso dos grupos de dança afro - primitiva dos demais grupos de dança afro. Os grupos de dança afro - moderna se aliam à técnica de dança moderna , de tradição ocidental e o afro - jazz se alia ao jazz .

Os bailarinos do afro - primitivo condenam as alianças da dança afro com outras tradições não - africanas de dança , que segundo eles não contemplam as qualidades de molejo e ritmo. Para eles , somente o afro - primitivo pode dar ao negro as condições de explorar as suas potencialidades corporais inatas de molejo e de ritmo pelo fato de estar mais ligado às origens africanas.

Para quem faz dança afro - moderna a vantagem da aliança entre as duas tradições está na transmissão de noções básicas de disciplina corporal e preparo físico para a dança. Nesse sentido , todo o processo de aprendizado para a dança é resultado do empenho do aluno em se tornar bailarino. A pergunta que vale a pena fazer é : Será que não interferem critérios de "qualidades inatas" na hora de se perceber quem está mais apto para dançar nos grupos de dança , mesmo que isso não esteja tão explícito quanto nos grupos de dança afro - primitiva?

A importância que os grupos de dança afro - primitivos atribuem às origens africanas está presente na valorização que os mesmos dão aos "usos do corpo" nas danças africanas de um modo geral. Evans - Pritchard tece alguns comentários que podem ser feitos também em relação à dança afro sobre uma determinada dança africana em sua obra *Antropologia Social da Religião*"(1965,p.105):

Na sua discussão do totemismo , Radcliffe - Brown divergiu claramente da explicação que dava Durkheim de sua gênese a partir da psicologia das multidões ; porém , em outras partes , como por exemplo em sua descrição das danças entre os ilhéus de Andaman , ele assume praticamente a mesma posição de Durkheim . Na dança , diz

ele , a personalidade do indivíduo se submete à ação que sobre ele exerce a comunidade , e o concerto harmonioso dos sentimentos individuais com suas ações produz uma unidade máxima e máxima concordância dentro da comunidade , o que é intensamente sentido por cada um de seus membros. Este pode ou não ser o caso entre os Andamaneses , mas em um de meus primeiros trabalhos fui obrigado a protestar contra a aceitação da afirmativa como uma generalização , porque as danças que observei na África Central eram uma das mais frequentes ocasiões em que imperava a desarmonia , e minha experiência subsequente confirmaria meu ceticismo de jovem.

A discussão sobre as noções de **harmonia** e **desarmonia** ajuda a pensar as diferenciações entre os grupos de dança afro. A concepção durkheimiana presente em Radcliffe-Brown preconiza a entronização do sentimento comunitário na dança dos Andamaneses , o que indicaria a harmonia na dança. O dançarino realiza o seu sentimento de pertencimento a uma comunidade na forma de uma dança em grupo com passos , gestos e movimentos que transmitem uma harmonia , o que nessa perspectiva leva à generalização da noção de dança em uma sociedade. Dança aí aparece como "acessório cultural" e como "episódio" do fato religioso de uma sociedade. Entretanto , Evans-Pritchard deixa clara sua visão discordante em relação a essa generalização , face a observação das danças da África Central como momentos de desarmonia.

A dança afro em suas diferentes "alianças" coaduna com a visão de desarmonia se a harmonia na dança corresponde a desempenhos equilibrados de cada bailarino em função da parte social - o conjunto. No corpo de baile do grupo de dança afro é visível que há o desequilíbrio entre os desempenhos dos bailarinos , como por exemplo no movimento de ombros. Em minhas observações de apresentações do grupo de dança afro de Marlene Silva verifiquei que o movimento de ombros é feito de uma maneira muito mais frenética por alguns bailarinos do que por outros . A preocupação "plástica" do desempenho é de estabelecer uma competição entre os bailarinos para que cada qual interprete o mesmo movimento de uma forma mais individualizada ressaltando potencialidades e disposições

personais que fazem com que alguns bailarinos façam o mesmo movimento melhor do que outros. Há uma base musical para o ápice de uma apresentação de dança afro, onde o movimento de ombros é excitado por um solo musical de atabaques para que se explicitem as qualidades de "molejo" e de "ritmo" - movimentação incessante dos ombros de acordo com um ritmo em andamento acelerado. Alguns conseguem "manter o pique" e outros não conseguem. A desarmonia se estabelece de uma forma prevista sem que se perca a beleza da dança. Nesse sentido, a proposta "plástica" da dança afro contempla a "desarmonia" como uma premissa.

Dança afro e dança clássica : "desarmonia" e "harmonia"

Tomo agora o exemplo de um balé de dança clássica para pensar comparativamente as noções de "harmonia", "desarmonia" e dança afro. Na dança clássica a preocupação com a harmonia se dá em função da coerência com um enredo original que é comumente encarnado na figura do primeiro casal de bailarinos, no *pas - de - deux*; ou na figura do "solista". Já está patente que o papel de destaque pertence a eles e a harmonia do desempenho dos solistas depende da exploração do corpo aos limites, de uma forma fotográfica. O ápice do desempenho de um solista de dança clássica pode ser um *grand - jeté en tournant* em que a bailarina mantém uma de suas pernas em uma elevação máxima do chão, em uma espécie de "paralisia" por alguns segundos, correspondentes à coda da orquestra que acompanha o balé.

Os princípios técnicos da dança clássica aplicados ao corpo do bailarino conduzem a uma individualidade que se traduz em evolução técnica qualitativa. A disciplina e o autocontrole do bailarino no domínio da técnica da dança poderão conduzi-lo a "papéis" que destacam a sua individualidade artística. Aí o bailarino deixará de dançar apenas em coreografias de conjunto para poder dançar em "solos" ou *pas-de-deux*.

Em uma companhia de balé clássico importa a técnica individual do bailarino para desempenhar o papel. O nome do bailarino, ou melhor, o renome, deve estar à altura necessária para habilitá-lo a dançar um personagem já consagrado para a tradição da dança clássica e, o que também é muito importante, dançá-lo em um palco consagrado. Um aprendiz de bailarino não pode dançar o *pas-de-deux* do balé *Quebra-Nozes*, um bailarino novato poderá dançá-lo em um palco menos importante e somente um grande bailarino

poderá dançar o *Quebra-Nozes* no Teatro Municipal. O balé *Giselle* tem um "solo" da bailarina que faz o papel-título no segundo ato . Se a *Giselle* for mal feita, não deixará de ser um dos mais importantes "solos" da dança clássica , mas a bailarina será criticada.O que se discute na dança clássica é a destreza e o brilhantismo do bailarino para a importância do papel. A bailarina de dança clássica Ana Botafogo conta em sua autobiografia algo que diz respeito a isso: " Interpretar Giselle é tarefa para estrelas , o mesmo acontecendo com o papel de Albrecht. Com desempenhos de maior ou menor brilho , Giselle e Albrecht sempre foram e serão protagonizados por grandes bailarinos , dotados de luz e carisma, próprios das exceções artísticas."

Para descrever algumas coreografias de dança clássica me utilizo do depoimento da bailarina clássica Ana Botafogo para o seu livro autobiográfico sobre uma atuação sua no balé *Quebra Nozes* em um *pas-de-deux* com o bailarino Fernando Bujones:

Dentre as dificuldades que encontrava no início da carreira , ainda com pouca experiência , havia promenades' , no final do pas-de-deux, que eu considerava um verdadeiro martírio. São três promenades na ponta apenas segurando o dedo do bailarino , com a perna atrás em attitude. Eu padecia muito nesse momento. Hoje , considero esse detalhe uma tolice. É claro que cada vez danço com mais segurança , mas , até aprender a colocar no corpo a técnica necessária e me habituar a ela , foi extremamente penoso. Nesta mesma versão , na coda , existem fouettés sem mover os braços. Um braço fica no peito e o outro parado ao lado do corpo. Isso era sempre um verdadeiro desafio , embora eu me orgulhe de nunca ter falhado. Hoje , também , não encaro o fato como grande problema. Foi na minha estréia em O Quebra-Nozes que recebi o batismo de um imprevisto cênico. No primeiro ato , no final do pas-de-deux da Rainha das Neves , Fernando Bujones faz um lift (levantada) comigo , no qual mantenho uma perna elevada em arabesque e a outra , recolhida. Nesse momento , a cortina deveria fechar-se. Nem

a cortina fechou nem foi dado o black-out. Fernando , no limite de suas forças , continuou me sustentando. Tive a sensação de que poderia cair a qualquer momento. Fernando , no entanto , resistiu firme e 'sobrevivemos' ao imprevisto. (Botafogo e Braga , 1993 , p.68)

Nesta passagem eivada de terminologia típica da dança clássica cabem algumas explicações que dizem respeito ao tema aqui desenvolvido , embora sem nenhuma pretensão de apresentar os "enunciados" da dança clássica. O *arabesque* é a designação de uma série de movimentos onde uma perna fica elevada para trás enquanto a outra permanece como perna de apoio. Existe o primeiro , segundo , terceiro , quarto e quinto *arabesques* , mas , isso varia conforme a escola de dança clássica adotada. É uma das posições básicas do balé e entre as suas variedades podemos citar o *penchée arabesque* e o *alongée arabesque* que podem ser designados simplesmente como *penchée* e *alongée*". A posição *attitude* mantém uma perna como suporte , enquanto a outra é levantada para trás com o joelho dobrado em um ângulo de noventa graus e virada para fora de forma que o joelho fique mais alto do que o pé. A posição coloca o braço do lado da perna levantada por cima da cabeça e encurvado enquanto que o outro braço fica estendido para o lado. O termo *fouettés* tem o sentido de "chicoteado" e designa os movimentos acelerados e curtos de levantar o pé e passar na frente e atrás do pé de apoio a partir da chamada segunda posição ou da quinta posição .

Existe uma grande variedade de *fouettés* . Estar *en promenade* indica que a bailarina roda vagarosamente em um pé , no lugar , sem se mover, com um rápido movimento do calcanhar para o lado desejado , mantendo uma pose definida. Em um outro trecho do seu livro , Ana Botafogo descreve uma personagem do balé *O Lago dos Cisnes*:

No Lago há muitos piqués. É necessário que a bailarina treine muito esse detalhe , pois muitas vezes - e falo de mim mesma , em particular - venho rodando , rodando , e na hora de finalizar , tenho enorme vontade de fazer um relevé arabesque para sustentar mais , mas a coreografia pede um piqué arabesque , o que complica bastante . Há dias em que me saio muito bem e já houve um espetáculo em que fiz um piqué e 'fiquei' . Isso aconteceu na coda. O corpo de baile

começou a dançar e eu lá , no equilíbrio , estática. Foi bom , muito bom , e o público interrompeu em aplauso... No período de ensaios , minha maior dificuldade foi encontrar como harmonizar as posições do segundo e do quarto atos , que são cheias de penchées , alongées e atitudes muito abertas.

Senti dificuldade no segundo ato que aliás considero mais difícil que o terceiro , porque é muito 'controlado' , muito sobre uma perna apenas. Todo o pas-de-deux é sobre a perna esquerda.É um balé de controle absoluto , até no fôlego.(Botafogo e Braga , 1993, pp.194 -196)

O modo pelo qual a dança clássica codifica sua técnica sinaliza para a afinidade com a idéia de controle corporal.As posições básicas são as que o corpo do bailarino deve assumir para que possa partir para movimentos mais complexos.A capacidade do bailarino em manter-se nas posições básicas é a condição primeira para , antes de mais nada , qualificá-lo como bailarino clássico. Não é qualquer pessoa que possui a postura ereta de coluna vertebral para fazer a "primeira posição" com os pés em cento e oitenta graus de abertura. Daí até à "quinta posição" tudo o que se exige é o preparo para ser bailarino. Uma musculatura bem trabalhada no dorso e na região lombar favorece a colocação da coluna vertebral em posição ereta.Sem esta posição perfeitamente ereta não se pode manter os pés em cento e oitenta graus de abertura na "primeira posição", que é o que há de mais básico no balé clássico.

Apesar da teoria da dança clássica ser ensinada na Academia empregando três métodos diferentes: o russo , o francês e o inglês , convencionou-se adotar a língua francesa como língua-corrente para apresentar os movimentos.

No início do século , o bailarino russo Vaslav Nijinsky criou um sistema de notações para codificar suas coreografias. Sua preocupação era a de manter o formato original da coreografia tal como tinha sido concebida , o que não é garantido quando o único meio de transmissão é a reprodução direta da coreografia utilizando os recursos da memória individual. É comum reconhecer que na dança clássica do século XX , Vaslav Nijinsky representou uma ruptura revolucionária em termos de formatos e mesmo alguns

princípios do balé clássico. Contudo, o reconhecimento pelo valor de Nijinsky enquanto bailarino e coreógrafo somente se deu muitos anos depois de seu período produtivo na década de 10. Em 1913, quando estreou *A Sagração da Primavera*, Nijinsky foi apresentado ao mundo de forma polêmica. O balé *A Sagração da Primavera* representava um formato totalmente novo de balé clássico, onde os próprios usos do corpo pelos bailarinos rompiam com a tradição estabelecida. As posturas do corpo colocavam os pés virados para dentro, joelhos dobrados e braços cruzados com as mãos sobre uma das faces do rosto. Tudo em uma postura de contração corporal oposta ao "esticamento" que as posturas acadêmicas exigem do corpo do bailarino. Na época, a crítica feroz à montagem taxou o balé de forma implacável: "primitivo", "pré-histórico". Isso podia ser considerado uma grave acusação em um início de século marcado pelas posturas em favor do progresso em todas as áreas do conhecimento.

A Sagração da Primavera de Nijinsky é tido recentemente como "a mãe da dança moderna". A história, contada pelo balé, gira em torno de uma lenda mitológica grega, segundo a qual Perséfone é refém e esposa de Plutão nas profundezas da terra, mas, tem a permissão de retornar à Terra por causa dos clamores de sua mãe Ceres junto a Júpiter. Esse retorno marca a chegada da primavera, que traz fertilidade, Sol e calor. *A Sagração da Primavera* é uma coreografia que contempla uma relação do homem com os deuses trazendo em seu bojo um apelo a valores originais e ao primitivismo. Nesse sentido, os usos do corpo são codificados para posturas mais "naturais", próximas da "natureza" e de uma idéia de "libertação do corpo" em relação a padrões rígidos de postura estabelecidos até então. A reação violenta a essa proposta no balé clássico partiu de uma audiência ou platéia habituada com uma "plástica" que leva em conta a idéia de perfeição e evolução em direção ao progresso - uma idéia de "harmonia".

Na comparação entre a dança afro estudada por mim e a dança clássica como um "mundo artístico", já amplamente consagrado, trabalhei com noções como molejo e ritmo, como categorias êmicas para o mundo artístico da dança afro; com as noções de harmonia e desarmonia utilizadas pela Antropologia Social Inglesa para contextualizar a dança como um fato social. Principalmente, comparo dança clássica com dança afro a luz dessas duas noções, contrapondo as noções principais de molejo e ritmo presentes no mundo artístico da dança afro com as noções de controle e disciplina que personificam o aprendizado da dança clássica. Sendo a dança clássica o berço da dança moderna, esta foi acusada de ser "primitiva" quando do seu advento devido à sua postura de rompimento com certos "dogmas"

da dança clássica . Hoje , a idéia de primitivo na dança afro ressurgiu não mais como "acusação" , mas , como idéia - força que ancora a prática da dança afro às origens culturais primeiras na África. Por sua vez , alguns grupos de dança afro "aliam" suas técnicas às técnicas de dança moderna , contemporânea ou jazz e com isso passam a valorizar as noções de controle e disciplina fundadas na dança clássica.

A tradição da dança clássica foi reinventada pela dança moderna com a idéia de proximidade com a natureza e pelo revolucionamento das técnicas de dança. O balé clássico e o balé moderno possuem as suas platéias cativas e se constituem em mundos artísticos consolidados. Na dança afro os grupos buscam reinventar a tradição incorporando outras técnicas corporais através de "alianças" das técnicas que possuem com aquelas existentes na dança clássica , na dança moderna e no jazz.

A dança afro iniciada no Brasil com o grupo Brasiliana e com Mercedes Baptista , buscou na tradição da dança folclórica , que se realiza sem exigências técnicas e espontaneamente , sua fonte de inspiração . Diferentemente da dança clássica , a dança afro no Brasil lançou mão não de sua universalidade mas de sua particularidade. Procurou essencializar as suas origens culturais africanas e mais do que isso , a raça negra. A constituição do "mundo artístico" da dança afro vem se dando com um grau de complexidade crescente , pois os grupos recentes reivindicam outras alianças e identidades. No entanto , o que caracteriza a dança afro no Brasil é o seu pertencimento à tradição chamada de "cultura afro - brasileira".

DANÇANDO NA CHUVA E NO SOL

O desenvolvimento da dança brasileira

1.A “construção” do corpo do negro

É preciso entender que ao longo da história o negro foi tratado como um ser fragmentado . Na escravidão estava destituído de humanidade , em que pese a convincente argumentação de Gilberto Freyre sobre a existência de forte relação de intimidade entre negros escravos e brancos senhores no Brasil . Sem humanidade , o negro não podia ter alma e mente . Só não era literalmente “animalizado” por que possuía linguagem e captou a linguagem do colonizador utilizando-a com seus próprios recursos fonéticos : por exemplo , o “senhor” virou “sinhô” ou “nhô” e a “senhora” , dentro da mente africana negada pelo colonizador, não deveria ser foneticamente tão diferente do seu oposto de gênero virando “sinhá” ou “nhá”.

Nesse panorama , o que restou ao negro foi o seu corpo. O colonizador só tinha em vista o corpo do negro e se perguntava a cada dia o quanto ele valia. Quanto valia o corpo do negro a cada novo fio de cabelo branco, a cada doença infecciosa , a cada inchaço de articulações causado pelo brutal esforço físico, a cada torpor causado pela ingestão de aguardente de cana.

A expressividade corporal do negro através de sua cultura sempre importunou ao colonizador , que via durante a noite que a pele do negro se cobria de suor prazeroso e abundante durante suas danças sem lhe render um níquel sequer o que geralmente só acontecia durante o dia no trabalho braçal. A repressão que ocorria não era somente para coibir o paganismo , mas também a fim de reservar o suor do escravo para aumentar o lucro do senhor.

1.1.O escravo de eito - o corpo para o trabalho

Uma mão de obra predominantemente masculina compunha o contingente que trabalhava nas lavouras de cana-de-açúcar , nas minas de ouro , diamante , tabaco e depois na lavoura de café que sustentaram em cada ciclo a economia brasileira. Os óbvios atributos para um escravo do eito seriam um corpo musculoso e também dentes em bom estado para garantir resistência a infecções. A pele retinta era bem vinda pois era associada a uma maior resistência ao sol , como um “couro” animal. O pé grosso e cascudo para oferecer resistência a picadas de cobra e lacraias. Quanto às possíveis deficiências , a mudez sendo mais bem vinda do que a surdez significando prontidão para receber ordens e dificuldade em expressar opiniões. A visão boa para não cortar à própria mão com a foice ou para mirar bem o exato ponto da árvore onde lançar o machado.

O capataz fazia o papel de policiador dos escravos do eito movimentando-se a cavalo o que dava ao capataz uma compleição física semelhante ao do negro escravo com mais elegância pela postura altiva exigida pela tarefa de montar ao passo que o negro escravo permanecia demasiado tempo encurvado na tarefas de plantação.

1.2.O senhor - o corpo para o ócio

O senhor de escravo português foi se tornando ocioso ao longo da escravidão. O senhor de escravo na medida que envelhecia e enriquecia ganhava peso de uma forma assombrosa e dentro de sua cabeça sovina a montaria poderia lhe causar prejuízos ao danificar um cavalo. O principal tipo de exercício físico praticado pelo senhor era o ato sexual. Os senhores de escravos portugueses eram insaciáveis sexualmente até por que suas fontes de desejo sexual eram intermináveis e disponíveis : as negras escravas. E teriam sido também as índias se a escravidão indígena tivesse vingado. Da energia sexual dos senhores pouco restava para suas mulheres , que não lhes atraíam mais. Os casamentos aristocráticos eram frequentemente destituídos de sentimento afetivo , visando apenas o aumento dos patrimônios. A principal atribuição física de um senhor rural era gritar e bradar para que todos ouvissem seus comandos em alto e bom som.

1.3.O escravo da casa - o corpo para o prazer e o lazer

É inegável que o senhor via algum tipo de beleza em alguns escravos assim como se vê beleza em uma gato ou em um cão. Além de beleza ele desejava encontrar docilidade. Isso levava escravos para o trabalho doméstico da casa grande. Era um lugar desejado o de escravo da casa embora também fosse muito trabalho naqueles casarões imensos. Mas não era debaixo do tempo , sol ou chuva , pois , para o negro o seu corpo se “preservava” mais no trabalho doméstico. Algumas negras traziam modos refinados pela sua origem africana. Refinados , mas não europeus :falavam baixo , sorriam com frequência e eram altivas , mas gostavam de andar descalças e comer comida com a mão. Esse era o perfil da “mucama” da casa grande. Tinham mãos leves e ágeis para limpar pratarias , porcelanas , servir à mesa . Pobre delas se danificassem algum daqueles bens. Eram exploradas e castigadas pelas senhoras , mas também trocavam com elas suas receitas de comida em uma interação. Dentro das casas , as negras mucamas conheceram os livros que tinham que limpar. E alguns deles foram parar nas senzalas.

Para o bem estar do senhor andando pela sua casa admirando o chão limpo , a prata reluzindo e a mesa posta se punham a trabalhar as negras da casa. Algumas o senhor queria deitadas em sua cama , quando a senhora se ausentava ou mesmo com ela presente. Os filhos gerados dessas relações foram tornando as novas gerações de mucamas com a tonalidade de pele mais clara. A nível ideológico , os negros mais claros foram sendo vinculados ao trabalho doméstico enquanto que os retintos permaneciam preferencialmente na lavoura. As “mulatas” foram se tornando amantes , mulheres de fato dos senhores , e iniciadoras no sexo de seus filhos varões. Mesmo contra a sua vontade. Segundo Freyre , também os homens mestiços tinham suas atribuições. Quando assumidos pelo pai eram mandados para estudar na Europa onde se tornavam bacharéis já no sec.XIX. Aqueles com menos sorte permaneciam nas fazendas sendo “feminilizados” , trabalhando como mucamas e sendo iniciados no homossexualismo pela visão preconceituosa de seus modos gentis. Podiam também se tornar padres.

2.O corpo no sagrado e no profano

A força da Igreja Católica no período colonial se refletia na unicidade entre Igreja e Estado. Dentro das fazendas muitas vezes afastadas do centros das cidades existiam oratórios onde as famílias se reuniam para rezar. A sociedade altamente hierarquizada era impregnada da visão judaico-cristã , identificando não só o pecado configurado , mas principalmente a iminência ou suspeita de pecado como um procedimento influenciado pela Inquisição. Nessa atmosfera , expor o corpo era tido como algo altamente pecaminoso. Exceto para aqueles que não tinham humanidade reconhecida , os escravos.

As mulheres andavam todas tapadas , de anágua e golas de babado no pescoço até o início do sec.XX . Por baixo o torturante espartilho para moldar suas formas. Existiam mulheres mais liberadas , urbanas , que se permitiam exhibir seu colo nos decotes . Eram condenadas por isso. Mas isso ainda era pouco diante dos chamados trajes de luto : um preto absoluto , com véu tapando o rosto muitas vezes sob o verão tropical. Os homens também eram vestidos .

2.1.O silêncio sagrado - sentar , levantar e ajoelhar

A moderação no tom de voz foi um indício que a aristocracia européia adotou para aferir o grau de civilidade pessoal. Dentro das igrejas o silêncio é condição para se atingir o sentimento sagrado , para que sobressaia a mensagem de Deus através do padre. Os bancos das velhas igrejas são austeros , em noventa graus , impedindo qualquer sensação de conforto e desautorizando o sono , embora não o impedindo. O genuflexório antigo não é acolchoado como o da Igreja moderna , propositalmente castigando os joelhos em sinal de penitência dos pecados , em comunhão com o sofrimento de Cristo , em humildade perante Deus. Também os cotovelos são pressionados apoiados no banco da frente. Curiosamente , as senhoras que frequentavam mais às missas do que os homens podiam ajoelhar em cima das próprias anáguas diminuindo o atrito com a madeira. Mas eram elas que também rezavam os terços , e suas mãos adquiriam a feição daquele gesto de mãos contraídas. Toda esse mundo de silêncio e recato só podia se romper com os brados do senhor ordenando alguma coisa.

2.2.O barulho profano - bater palmas , sambar e se sacolejar

O ponto central da religiosidade negra não era um credo monoteísta que exigia silêncio como no caso do catolicismo , mas um politeísmo sonoro que celebrava inicialmente os “inquices” e posteriormente os orixás : ogum , xangô , iansã , oxum , oxóssi , omulú , oxumaré , nanã , yemanjá ... Outro desdobramento da religiosidade negra no Brasil era o culto às almas , aos antepassados já nascidos no Brasil. As cerimônias funerárias eram festivas , chamadas de “gurufins” , onde todos e principalmente os parentes se acabavam de dançar , cantar e beber pelo ente querido falecido. O espírito de um negro escravo pela sua condição em vida de cativo devia ser tratado e zelado para que não se revoltasse e assombrasse seus lugares de martírio : os pelourinhos . Paradoxalmente , a alma humana que o catolicismo não reconhecia no escravo vivo passou a ser reconhecida popularmente como a alma do defunto capaz de causar o “encosto” e cujo temor compartilharam todos na sociedade escravocrata. O culto às almas estava presente nas danças do caxambú e do jongo. Posteriormente as umbandas nas cidades incorporaram os pretos-velhos às suas cerimônias. O culto aos eguns é outra forma significativa de cultuar a ancestralidade afro-descendente.

3.Do corpo profano às danças negras

3.1.Danças religiosas e cortejos dramatizados

A manifestação religiosa negra irrompia a sonoridade pela noite adentro. Quanto mais som e movimento mais religiosidade. A visão de paganismo era diretamente associada ao movimento do corpo , e quando negros convertidos ao catolicismo começaram a cultuar santos católicos , foram mantidos em Irmandades de Homens Pretos que quando não tinham suas próprias igrejas faziam cerimônias nas cercanias da paróquia.

As congadas incorporaram Nossa Senhora do Rosário , São Benedito , Santa Ifigênia à sagração mítica da Rainha Njinga Nbandi na África. As autoridades prestigiavam a solenidade em nome da tranquilidade entre a relação senhor e escravo quando os negros se sentiam súditos de uma rainha.

Dentre as variações das congadas , dentro do seu formato tradicional com enredo , a dança das espadas se inspira na *danse des matossins* da corte francesa , porém eivada de expressividade e movimento corporal africano. Os guerreiros se põem em duas fileiras e viradas para dentro simulam movimento de duelos. A dança do catopés é típica da congada de Minas Gerais em cidades como Conceição do Mato Dentro e Serro. O famoso passo do “saltito” é emblemático dos congadeiros das Gerais. Atualmente em Uberaba , as congadas se apresentam em verdadeiros desfiles públicos. Vale a pena registrar uma letra de congada mineira :

Salve o Brasil , salve Minas Gerais
Salve o povo dessa terra
Morador desse lugar.
Quando eu vim lá de Machado
No coração só bondade
Rezo a Santa Efigênia
E às almas santas benditas

Agradeço a Santo Onofre
E a senhora Aparecida.

A presença do catolicismo acompanhado de uma crença espírita deve ser vista como um dos fatores que dão à religiosidade dos afro-descendentes a sua dimensão dançada. A religião ruidosa busca estabelecer elos de comunicação com essas dimensões longínquas

onde habitam as almas , terras míticas como a “Aruanda”ou a “Jurema” (está absorvida da cultura indígena) atingidas por sons de atabaques , palmas coletivas e cantos vigorosos.

Menciona-se o moçambique como dança mineira da comunidade de Arturos que apresenta uma oposição complementar à congada , tendo seus movimentos coreográficos centrados no joelhos e sendo “pisados” no sentido simbólico “chão para dentro do chão” enquanto que os “saltitos” da congada procuram caracterizar o sentido “ terra para os céus”. A partir de avanços e pequenos recuos os dançarinos homens carregam latas contendo bolinhas de chumbo chamadas “gungas” que se tornam instrumentos musicais que acompanham a percussão.

O maracatú de Pernambuco é um cortejo dramatizado sem enredo , típico do carnaval. No Recife designam-se “nações” como elefante e leão-coroado sendo composto por rei , rainha , príncipes , damas , embaixadores , baianas e índios ornamentados. A “dama do paço” carrega a boneca preta chamada calunga e pede dinheiro aos espectadores acompanhada do rei e protegida pelo enorme e ornamentado chapéu de sol. Sua dança é de espáduas ou seja concentrada no tronco e nos ombros , com um sacolejar de corpo característico e muitos movimentos rodados frequentemente homenageando os orixás Oxum , Yansã e Xangô.

3.2.Danças de umbigada

Realizam-se nas formas de batida de pé ou umbigada com o dançarino realizando a performance no meio da uma roda e escolhendo alguém do sexo oposto (não obrigatoriamente) para dar o golpe com o abdômen que significa o convite para também dançar. Geralmente as danças de umbigada são sambadas e falaremos da “dança sambada” adiante.

O jongo tem sua percussão característica, o tambor chamado “candongueiro”. Em relação ao caxambú possui um tipo de dança semelhante , que para alguns é sinônima , mas a dança do caxambú designa o seu principal instrumento de percussão que é o grande e poderoso tambor chamado “caxambú”. A imagem mais emblemática do caxambú é a daquela velha negra com cachimbo na boca , lenço na cabeça e descalça se remexendo freneticamente e louvando almas de defuntos em algum chão de terreiro entre Minas Gerais e Rio de Janeiro. Aqui na cidade do Rio de Janeiro vale a pena mencionar que existe um grupo “ tradicionalista” de jongo liderado por Darcy do Jongo no Morro da Serrinha em Madureira.

Em direção ao Nordeste , no litoral , o domínio é de outra “dança sambada”, o coco , cujo movimento dançado é designado como “quebrar o coco”. No coco a dança é ritmada por um pandeiro tocado de forma cadenciada , quase que marcando os passos dos dançarinos.

3.3. Autos , danças de salão e de performance

O bumba meu boi conta a saga do vaqueiro e boiadeiro através de uma interjeição - “bumba”, como a pancada do boi furioso contra o vaqueiro. Sua dança é teatral ou circense , com o bailarino adornado como boi correndo e imitando o boi. Divide-se nas seguintes partes: apresentação festiva , assassinato , testamento e ressurreição do boi. Concentra-se em São Luís do Maranhão , mas se propaga desde o Pará por todo o interior do Brasil como boi-bumbá , boi de mamão e outros nomes.

O maxixe como dança de salão é sucessora da polca , que não é brasileira , o próprio nome remetendo à Polônia. Lima Barreto em “Clara dos Anjos” descreve a polca como uma modalidade musical de grande sucesso em festas nos subúrbios cariocas. Somada a polca à rítmica *habanera* influenciada pelo Lundu do Brasil-Colônia surgiu o maxixe como dança de par com grandes volteios e contorcionismos..

O frevo, originalmente conhecido como dança do passo , é uma dança de origem pernambucana que apresentada à bailarina Eros Volúcia em 1937 é chamada por ela de “a grande dança ginástica do Brasil” tendo-a inspirado a propor um “bailado brasileiro”. Os sofisticados movimentos do frevo são chamados genericamente de “passos” feitos pelo bailarino descalço segurando um pequeno e colorido guarda-sol . Alguns deles : *tesoura* , *dobradiça* , *jocotó* , *urubú malandro* , *siri sem unha* ... A origem desses passos é atribuída ao conjunto de *capoeiras* que protegia os cordões carnavalescos da multidão e de rivais na primeira década do século.

4. Duas formas de sambar

A diferença observada na forma de sambar no Rio de Janeiro e na Bahia pode resultar em descrições impressionistas sobre as formas de “dos homens se servirem de seus corpos” ao som de um ritmo musical semelhante.

É corrente na visão êmica dos sambistas que o homem deve sambar diferentemente da mulher, que deve valorizar mais o requebro dos quadris e também uma dança de simpatia, com sorriso estampado. A passista carioca samba tradicionalmente sobre sapato de salto alto o que dá a ela qualidades de equilibrista. O passista homem em trajes tradicionais samba com sapato branco de boa qualidade. Os movimentos de seus pés são muito mais variados do que o da mulher, realizando um verdadeiro sapateado. No entanto, costuma-se dizer que o sambista carioca é, por tradição, “de cintura dura”. Com essa postura ele marca uma fronteira “performática” entre a dança do homem e da mulher. Também os braços nos homens são mais contidos muitas vezes colados à cintura em posição de defesa. Na sambista eles flutuam de forma a cadenciar o movimento das pernas.

O modo de sambar baiano é mais “pisado no chão”, favorável aos pés descalços ou calçados com “chinelas”. É nascido no samba de roda pelo centro do círculo em que se realiza a dança e também pelo traje rodado das mulheres que balança com o movimento de corpo. O requebro de quadris também é frequente como na passista carioca, porém menos ginástico e mais intenso. As mãos se colocam nas “cadeiras” enquanto se samba. Soma-se ao requebro os frequentes “volteios” que rodam as saias e anágua e o característico “breque” com os pés também conhecido como “diz que vai mas não vai”. Finalmente, no sambar baiano a marcação da diferença entre o sambar do homem e o da mulher é menos significativo. O homem coloca também as mãos nas cinturas e requebra seus quadris, tendências essas presentes na chamada música-axé difundida por diversos grupos baianos.

5. Dança afro, afoxés e blocos afro

A minha questão central é diferenciar o se chama de afro no Rio de Janeiro do que existe na Bahia. A dança afro é oriunda do Rio de Janeiro e não deve ser confundida com os blocos afro baianos.

A dança afro incorpora a base coreográfica das danças litúrgicas e de umbigada afro-descendentes como maracatú, jongo, lundu e , principalmente , candomblé. Em certo momento, profissionais de dança selecionaram esses movimentos corporais similares para compor uma modalidade coreográfica chamada de dança afro. Desse modo, a dança afro no Rio de Janeiro surge com o Teatro Folclórico Brasileiro (TFB) em 1949 que é fundado por Solano Trindade , Miécio Askanasy e Haroldo Costa. É contemporâneo ao Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento , uma das expressões do Movimento Negro da época. Em minha pesquisa descobri que esses dois grupos faziam parte de um mesmo “mundo artístico” de artistas negros que procuravam prestigiar mutuamente os seus espetáculos estando nos palcos e platéias. Nomes como Ruth de Souza , Edison Carneiro, Santa Rosa e Grande Otelo. Outros amantes das artes alguns conhecidos pelo mecenato como Paschoal Carlos Magno e Sadi Cabral também faziam parte desse grupo.

Durante a década de 50 o TEN ganhou projeção internacional comandado por Miécio Askanasy e tendo como diretor musical José Prates , meu pai . Para isso ganhou um nome mais adequado à cena artística onde pretendia levar a dança e a música brasileira ao conhecimento do público internacional . Passou a chamar-se “Brasiliana”. A carreira da Brasiliana se estendeu até 1972 , quando o grupo possuía patrocinadores de origem judaica como Miécio Askanasy, Mariano Norsky, Sr. e Sra. Kowalsky que levaram os shows por toda a Europa , inclusive países do então Bloco Comunista.

Em 1965 , a bailarina Mercedes Baptista realiza sua primeira turnê internacional para a Europa com o “Balé Folclórico Mercedes Baptista” levando um repertório de dança que marca o início da dança afro no Brasil. Embora na “Brasiliana” já se dançassem com a base coreográfica da dança afro , foi Mercedes Baptista quem primeiro se reconheceu como bailarina de dança afro no Brasil. Mercedes teve um formação como bailarina clássica tendo sido a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e dançou na companhia da norte-americana Catherine Dunham . Sua composição do *minueto* no enredo do Chica da Silva foi a primeira ala coreografada de passos marcados nos desfiles de escola

de samba do Rio de Janeiro pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro em 1963. Por esses motivos, Mercedes Batista é tida como fundadora da dança afro no Brasil.

Em 1974, surge no Rio de Janeiro um grupo de dança afro liderado por Isaura de Assis e Carlos Negreiros, o “Olorum Baba Min”, que procurou aprofundar a característica africana da dança afro bem como a mensagem de transformação política e consciência racial do negro, em um contexto de repressão política na ditadura militar. Além dos temas tradicionais do folclore brasileiro e do candomblé, o Olorum trouxe a tona o herói negro Zumbi dos Palmares como símbolo da causa negra.

A dança afro incorpora a dança dos orixás sem o caráter ritualístico ou litúrgico dos candomblés, adaptada para o palco a partir do terreiro. Nesse processo mudam-se os objetivos: a dança não é mais instrumento para se atingir o transe religioso o que torna os movimentos repetitivos ao som dos atabaques. A coreografia constrói uma grande variedade de movimentos corporais em rápida sequência procurando ocupar todos os espaços do palco. A mesma lógica se aplica à dança do maracatú, lundú, jongo, cafezal, caxambú, que também fazem parte da base coreográfica da dança afro.

Como forma tradicional de valorização da cultura negra devemos remeter aos afoxés em Salvador ainda no final do sec.XIX. Segundo Lody e Querino(1976), o Clube Pândegos de Africa em 1897 apresentou-se exatamente como seu similar na Nigéria onde havia um ritual chamado de *Domurixá*, ou Festa da Rainha. Essa preocupação em apresentar uma relação de autenticidade com a África permaneceu nos afoxés, nos grupos de dança afro e nos blocos afro. O afoxé Filhos de Gandhi, composto só por homens em Salvador, é o exemplo mais lembrado do chamado “candomblé de rua” com todos os rituais feitos no terreiro, mas com o predomínio de um toque de atabaque característico: o ijexá, que no terreiro é o toque da orixá Oxum e com um movimento corporal característico: o gingado, onde os braços fazem um “pêndulo” para os passos abertos ou fechados das pernas.

Na base coreográfica da dança afro podemos descrever alguns movimentos corporais muito conhecidos: os movimentos de braços “amolando faca” de Ogum; a dança de corpo centralizado simbolizando a majestade de Xangô com os braços frenéticos movendo o machado de asa dupla e pernas trotando; os movimentos de rotação simultânea ou alternada dos braços de Iansã sempre de dentro para fora a fim de espantar os *eguns*, espíritos desencarnados, o que também é feito com os pés no movimento de “ciscar” o chão; a leveza dos braços e ombros ondulantes de Oxum nadando nos rios que são seu domínio e trazendo

água junto a seu colo; a dança contraída do velho Omolú socando o pilão e manipulando instrumentos, o que personifica os procedimentos médicos e o seu próprio sofrimento por chagas da varíola.

O afoxé de caboclo é uma outra variação mais nacionalizada e recente dos afoxés de Salvador e também os blocos afro são fenômenos culturais recentes de a partir da década de 80 em Salvador e depois no Rio de Janeiro. Destacam-se em Salvador : Ilê Ayê , Oludum , Ara Ketu , Didá (somente de mulheres) e no Rio , Agbara Dudu , Orunmilá , Tafaraogi . Geralmente fora dos desfiles de carnaval esses blocos afro mantêm pequenos grupos de dançarinos de dança afro para as apresentações do grupo junto com a banda. Esse dado nos faz concluir que a dança afro possui uma existência independente em relação aos blocos afro, mas esses últimos são o principal veículo de reprodução da dança afro no Brasil principalmente ensinando-as em comunidades negras e pobres dos subúrbios e favelas. A dança afro isoladamente é praticada em algumas academias de dança e ginástica influenciada por uma infinidade de modismos (afro-reggae , afro-jazz , afroafro ...) tendo como público principalmente as classes médias.

6. O que há de novo

6.1. Funk e rap

A danças afro-brasileiras perderam parte de sua autenticidade coreográfica em suas manifestações contemporâneas. A influência norte-americana começou na década de 70 com a *soul music* e veio para ficar. Nos anos 80, Michael Jackson popularizou um modo de dançar que combinava com genialidade os velhos sapateados de Hollywood com os jogos de corpo da música eletrônica. Nessa época fez muito sucesso no Brasil a *break dance* feita com movimentos no chão e já muito popular em Nova Iorque. Esse novo aparato coreográfico de uma “dança de rua” criativa e improvisada, meio dançada e meio brigada como a capoeira se combina a ritmos musicais fortes e marcados como o *funk*, o *rap*, o *hip-hop*. O *charm* aparece como uma versão tranquila e romântica do funk que veio a adquirir sua identidade própria aglomerando mais pessoas jovens do que pré-adolescentes. Em termos de sociabilidade da população afro-descendente essas modalidades de dança são praticadas em bailes de fim de semana principalmente em clubes de subúrbios e favelas. Os bailes funk no Rio de Janeiro adquiriram uma notória fama negativa por parte da sociedade já que tornaram-se locais de brigas entre as “galeras” que se estendiam para além dos limites dos clubes. Por outro lado, os raps trazem nas letras das músicas já em português mensagens políticas e ideológicas fortes enfocando o cotidiano da população afro-descendente sendo isso mais presente em São Paulo com grupos como o Racionais MC's.

6.2.Axé-music

A partir dos blocos afro no carnaval da Bahia o “axé-music” passou a ser música para o ano inteiro com a principal característica de vir associada a inventivas coreografias como : dança da galinha , dança da garrafa , dança do tchan e outras. Pode-se dizer sem exagero que o axé-music encabeça uma “mania de bunda” atual na sociedade brasileira que existe também na música pop. Agora não somente a bunda feminina , mas também a bunda masculina passa a ser cultuada e valorizada. Fala-se que em relação às mulheres o homem brasileiro prefere às bundas enquanto que o homem norte-americano prefere aos grandes seios. A diferença é que o brasileiro transforma essa preferência sexual em ideologia nacional.

LEITURA RECOMENDADA

- BARRETO, Paulo (João de Rio).As Religiões do Rio . Rio de Janeiro, Simões , 1951.
- BECKER, Howard S . Mundos Artísticos e Tipos Sociais . in . Arte e Sociedade.
Ensaio de Sociologia da Arte . Rio de Janeiro, Zahar , 1977.
- BOTAFOGO, Ana e Braga, Suzana. Ana Botafogo na Magia do Palco . Rio de Janeiro,
Nova Fronteira , 1993.
- CARNEIRO, Edison . Ladinos e Crioulos .Estudo sobre o Negro no Brasil. Rio de Janeiro , Civilização Brasileira , 1964.
- CASCUDO , Luís da Câmara. Dicionário de Folclore Brasileiro.
- DANTAS, Beatriz Góes .Vovó Nagô e Papai Branco . Rio de Janeiro , Graal , 1988.
- GEERTZ , Clifford . A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro , Zahar , 1978.
- HALBWACHS, Maurice .A Memória Coletiva . São Paulo , Vértice ,1990 (1968).
- LODY , Raul. Afoxé. Rio de Janeiro , Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Cadernos de Folclore n.7, 1976.
- MAGGIE, Yvonne. Guerra de Orixá (um estudo de ritual e conflito). Rio de Janeiro, Zahar , 1975.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais in. Sociologia e Antropologia , vol II. São Paulo,
EDUSP , 1974.
- RODRIGUES, José Carlos . Tabu do Corpo. 3.ed. Rio de Janeiro , Achiamé , 1983.
- ROSAY, Madeleine. Dicionário de Ballet - Edição revista e aumentada . Rio de Janeiro , Nórdica, 1980 (1965).
- SUCENA, Eduardo . A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro , MINC/FUNDACEN , 1989.
- VIANNA , Hermano. O mundo funk carioca . Rio de Janeiro , Zahar,1988.
- VOLÚSIA , Eros. Eu e a dança. Rio de Janeiro , Revista Continente Editorial , 1983.