

Contribuições de Rui Moreira ao Conceito de “Danças Negras”

Rui Moreira's Contributions to the Concept of “Black Dances”

Arcanjo Moura¹

Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia/GO, Brasil

E-mail: arcanjomoura@discente.ufg.br

Rafael Guarato²

Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia/GO, Brasil

E-mail: rafaelguarato@ufg.br

Resumo

No Brasil, a história da dança narrada tem apresentado ao longo do tempo uma narrativa de perspectiva colonizadora, favorecendo o abandono das contribuições afro-referenciadas e dos povos originários ao campo artístico. Assim como em outras áreas do conhecimento, na dança não é diferente. Diante deste diagnóstico, pensar e pesquisar dança e suas imbricações com heranças afro-referenciadas (assim como de outros grupos minorizados) se tornou assunto urgente no presente das universidades brasileiras e demais esferas políticas e sociais, como forma de mobilizar reflexões, táticas e práticas antirracistas. Em observância a esse cenário e à presente dificuldade de pessoas pesquisadoras em compreender o termo “danças negras”, o presente texto se propõe a analisar como o coreógrafo paulista e homem negro Rui Moreira compreende, vive e dança as referidas “danças negras” e como este termo atende suas propostas artísticas enquanto conceito e prática. Para tanto, recorremos a debates realizados nas áreas dos estudos em dança, estudos culturais e à história oral como ferramentas metodológicas para desenvolver este trabalho. Pretendemos, ao final, contribuir com as confluências e interseccionalidades que contribuem para o entendimento sobre o conceito das danças negras.

Palavras-chave

Danças negras. Racismo. Historiografia da dança.

Abstract

In Brazil, the history of dance has over time, presented a narrative from a colonizing perspective, favouring the abandonment of Afro-referenced and indigenous peoples' contributions to the artistic field. As in other areas of knowledge, dance is no different. In view of this diagnosis, thinking about and researching dance and its imbrications with Afro-referenced heritage (as well as that of other minority groups) has become an urgent issue in Brazilian universities and other political and social spheres, as a way of mobilizing anti-racist reflections, tactics and practices. In view of this scenario and the current difficulty researchers have in understanding the term “danças negras”, this text aims to analyze how the São Paulo choreographer and black man Rui Moreira understands, lives and dances the aforementioned “danças negras” and how this term meets his artistic proposals as a concept and practice. To this end, we have used debates in the fields of dance studies, cultural studies and oral history as methodological tools to develop this work. In the end, we intend to contribute to the confluences and intersectionalities that contribute to understanding the concept of danças negras.

Keywords

Black dances. Racism. Dance historiography.

1 Artista Negro das artes da cena, capoeirista vinculado ao Grupo Só Angola - Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás e Ponto de Cultura Buracão da Arte; discente do curso de Dança licenciatura da Universidade Federal de Goiás - UFG; colaborador no projeto de extensão - NAPOEC - Núcleo Antirracismo na Poética Cênica - da Faculdade de Artes Cênicas e Música - UFG. Integrante do conselho gestor da Associação Goiana de Danças - GODAN; Colaborador do Laboratório de Pesquisas em Educação Química e Inclusão - LPEQI - UFG, pesquisando a formação de professores de ensino de ciências matemáticas pela Lei 10.639/03: História e Cultura Afro-Brasileira (2014/2018).

2 Historiador da dança, professor do curso de graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019).

Introdução ao tema

A história da dança escrita no Brasil possui um modelo narrativo que a estruturou ao longo do tempo. Esse modelo tem sido identificado como uma narrativa ocidental de caráter colonizador e atravessada pelo pensamento europeu que se tornou hegemônico ao longo de séculos. Um dos pilares dessa hegemonia consistiu no que o antropólogo Kabinde Munanga (1999) descreve como num esforço e desenvolvimento contínuo de uma lógica complexa dedicada a desqualificar o que era/é produzido por corpos não brancos. Especificamente em relação às produções das pessoas negras, este foi um mecanismo de funcionamento do que hoje é caracterizado como racismo estrutural, agindo de modo a marcar limites, criar distinções, hierarquização simbólica e legitimar privilégios sociais. (Almeida, 2018).

Para auxiliar nesse processo de desqualificação de fazeres não brancos em dança, utilizou-se ao longo do tempo o termo “cultura popular” como estratégia de distinguir os fazeres artísticos, predominantemente branco, de fazeres culturais indígenas, afro-referenciados e de tradições de comunidades migrantes não elitistas. Tendo o aspecto aglutinador do termo “cultura popular”, ao mesmo tempo em que ele permite inserir diferentes fazeres, ele age de modo a invisibilizar e camuflar as matrizes histórico-culturais das práticas de dança (Guarato, 2014). Nesse sentido, saberes afro-referenciados deixam de ser entendidos como produção de pessoas negras, para serem tratados como “populares”.

Em outras palavras, o princípio estruturador do ‘popular’ neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’. E essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do ‘popular’ e do ‘não-popular’ (Hall, 2003, p. 256).

Mesmo com os esforços da antropologia, antropologia da arte, sociologia e da história cultural em desfazer essas dicotomias, o Brasil em seu processo de constituição histórica edificou suas instituições e conteúdos culturais e educacionais ancorado em fazeres e saberes que são socialmente tratados como mais valiosos e outros como menos ou nada valiosos. Portanto, trata-se de reconhecermos que lidamos com muitos e complexos modos de exclusão que são falseados por meio de juízos estéticos,

críticas especializadas, processos curatoriais, seleções em editais, audições em companhias de dança, etc.

E é justamente por conseguir dialogar com esses juízos estéticos que o dançarino e coreógrafo negro Rui Moreira logrou espaços e legitimação, dentro um campo organizado por tradições epistemológicas e de corporeidades predominantemente branco-centradas como a dança moderna e a dança contemporânea. Desse modo, Rui Moreira torna-se uma instigante pessoa para se dialogar e estudar. Para tanto, utilizamos as seguintes perguntas para direcionar o presente texto: que tipo de dança negra é possível existir dentro da tradição branco-centrada da dança contemporânea? É possível produzir dança negra lidando com parâmetros estruturantes de outras tradições étnicas de dança? É, o corpo negro, um corpo exclusivo para acontecer uma dança negra?

A fim de investigar sobre estes desdobramentos, esta pesquisa se dedica a compreender como o bailarino e coreógrafo paulistano negro Rui Moreira define o conceito de danças negras e como esse termo possui vínculo com sua posição enquanto artista da dança no Brasil. Tendo em vista que esse estudo se dedica a tratar de uma definição conceitual, a realização de uma revisão bibliográfica sobre o assunto se tornou o principal procedimento metodológico. Para tanto, realizamos uma busca pelo termo “danças negras” no site de busca google scholar e nos anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Foram encontrados apenas dois artigos cujo conteúdo é dedicado a debater o termo. Mas também encontramos outros dois textos que, apesar de não se dedicarem diretamente ao debate do conceito, o abordam de modo tangencial e nos permitem reconhecer um lastro de identificação e replicação de uma compreensão sobre o conceito de “danças negras”.

Outro procedimento valioso consistiu em recorrer a pessoas pesquisadoras que já abordaram o assunto, ou que citaram como referências de seus textos outras obras que não apareceram na busca virtual. Nesse processo, conseguimos textos de autoria do próprio coreógrafo objeto desse estudo, no qual ele faz um esforço em delimitar sua compreensão sobre o termo “danças negras”.

E, com intuito de tornar a análise mais crível, quali-

ficada e democrática, também recorremos ao procedimento de entrevista com Rui Moreira, realizada no ano de 2020, entendendo-a como um desafio, como proposto por Alessandro Portelli (2010, p. 10), "de aprofundar sua compreensão de sua própria história, sua própria experiência. A mudança começa na entrevista e continua, porque esse diálogo põe em pauta o reconhecimento do significado, da importância cultural do mundo dos entrevistados." Nesses termos, a entrevista não é apenas um local de onde retiramos informações, mas uma complexa relação entre entrevistado e entrevistador que é permeado por questões éticas e políticas.

Danças negras como conceito

O conceito de "danças negras" tem ganhado visibilidade a atenção, sendo discutido por pensadores do campo dos estudos de dança nos últimos anos. Entretanto, ainda não se tem um consenso de como se define uma dança enquanto negra, como aponta a pesquisadora de dança Juliana de Oliveira Ferreira (2021). É possível notar isso, em vários artigos que se propõe a discorrer sobre o que é produzido pelas pessoas negras e suas culturas no Brasil, que o termo dança negra ainda divide espaço com termos como dança africana, dança afro, dança afro-brasileira, danças brasileiras, danças negras contemporâneas, dança contemporânea brasileira, dança afro-brasileira, dentre outros. Isto posto, apresentaremos os principais textos que se dedicaram ao assunto nos últimos anos, com intuito de tentar compreender e explicar o termo.

De pronto, é importante que tenhamos em vista que a proposição e uso do termo "danças negras" não pode ser realizado fora do escopo dos debates sobre racismo e racialidade. Nesse sentido, o conceito é proposto dentro do escopo de combate à lógica/projeto que vigora ao longo do tempo, com constantes atualizações e efeitos destinados a atingir corpos, visões de mundos, e perspectivas estético-políticas do fazer artístico de pessoas afro-descendentes. Esta/Esta lógica/projeto consolidou diversas desigualdades, assimetrias políticas, processos de opressão, dominação, violências e injustiças sociais, fazendo com que a luta antirracista seja diária e constante. Essa dinâmica torna exaustiva a experiência de vida das pessoas negras, que precisam designar parte da sua existência a produção de ferramentas/armas para sua afirmação e sobrevivência. O que contribui para gerar estados de adoe-

cimento, pois, nos dias atuais, assim como cita Fanon (1979) sobre o período colonialista, a patologia mental que acomete as pessoas negras em muitos casos está diretamente ligada à opressão racista, que alimenta e trabalha a favor da produção de traumas (Mombaça, 2017) que levam estas pessoas a ficarem atreladas a relações que se caracterizam como colonizações do eu (Kilomba, 2019).

Dentre as diferentes formas pelas quais o racismo se perpetua ao longo do tempo, há uma que se destaca quando se trata de arte e cultura, que é o processo de hibridação/apropriação cultural. Enquanto conceito antropológico, os processos de apropriação cultural que resultam em transformações e performances de tradições são compreendidos como inerentes ao próprio funcionamento da cultura. Ou seja, no desenvolvimento dos estudos da cultura ao longo de todo século XX, o reconhecimento e identificação dos processos de apropriação e atualizações das culturas foram comemorados como as formas pelas quais diferentes culturas interagem, remodelaram seus modos de ser, viver e explicar o mundo.

Entretanto, vários intelectuais negros têm se dedicado a demonstrar que os processos de apropriação cultural e de performances das culturas não estão desacompanhados das relações de opressão e das desigualdades presentes no meio social. Como destacado por Stuart Hall (2003, p. 52)

Encantada com a fantasia que o 'modernismo' da metrópole será, de alguma forma, resgatado pelo 'pós-modernismo' da periferia, a crítica cultural esqueceu que o sincretismo, o hibridismo ou a transculturação das margens sempre tiveram e continuam tendo lugar e continuam a ser delimitados por relações de poder radicalmente assimétricas. A transculturação e a criolização não são uma 'dádiva' vazia da periferia para o centro. São produto da lógica disjuntiva que a colonização, a escravidão e a modernidade introduziram no mundo.

Trata-se de compreender que o hibridismo e suas apropriações culturais, quando visto e explicado por intelectuais brancos, ele é utilizado como justificativa da mestiçagem e como recurso conceitual que permite explicar mudanças, o que, na tradição explicativa ocidental, já é um ganho. Contudo, ele nos demanda algo a mais quando é visto por pessoas não brancas, que é a revisão crítica dos sistemas

de referências. E nesse processo aparece um duplo problema que consiste em: 1) supressão do protagonismo negro-centrado quando seus fazeres e conhecimentos são hibridados; 2) nos contentarmos com o entusiasmo dos processos onde as periferias parecem ter espaço nos centros, ao passo que deveríamos estar atentos ao processo de que os centros, ao se apropriarem das periferias, não promovem deslocamento de poderes.

E foi em busca de lidar com esse duplo problema que o dançarino e coreógrafo Patrick Acogny, como diretor geral e artístico da École des Sables, no Senegal, realizou, nesta instituição, em 2007, o primeiro Colóquio de Coreógrafos da África e da Diáspora Negra. Como resultado deste encontro, foi formado uma rede de artistas e intelectuais negros que permaneceram conversando e debatendo sobre seus fazeres. E como corolário desses debates, Patrick Acogny (2017) formulou um conceito para o termo "danças negras", explicando ser diferente do conceito de black dance que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960 a partir do movimento black Arts e Black Power na tentativa de promover uma consciência social por meio da dança. Desde essa época o termo Black tem sido usado como forma de valorizar a identidade das pessoas negras na dança. Na mesma época, Victória da Santa Cruz mobilizou o grupo de Teatro y Danzas Negras del Peru (Francisco, 2020), evidenciando como se tornou necessária a apropriação do termo "negro" para demarcar e valorizar identidades negras. Já que todo o debate acima visibiliza as instrumentalidades, meios e formas da hipervalorização das identidades brancas em detrimentos e supressão das identidades não brancas.

Todavia, ao propor sua compreensão do termo, Acogny (2017) buscou não apenas nomear fazeres negros em seu processo de demarcação de diferenças raciais, mas antes, em uma fórmula que fosse capaz de abarcar a amplitude e importância que os saberes negro-centrados já possuem nos sistemas de referências da dança no ocidente. Nas palavras de Acogny (2017, p. 152):

As danças negras são toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças derivadas do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana! Elas não são monopólio do conti-

nente africano, nem dos africanos da África. As danças negras também são produto de todo artista que possua um vínculo de descendência com a África e que se inspire, seja materialmente, seja espiritualmente, no continente africano. Elas não são produzidas apenas por negros ou para os negros!

Ao invés de buscar uma suposta origem capaz de explicar a ancestralidade das danças negras, Acogny promove um deslocamento dedicado a estimular o abandono do caloroso terreno dos conflitos identitários demarcados pela racialidade, para adentrar à reavaliação dos sistemas de referências das danças que dançamos e, com isso, a revisão dos protagonismos e importância das diferentes tradições que contribuíram para as técnicas e estéticas de dança no tempo presente. Deste modo, o conceito de danças negras opera menos na instrumentalização da reivindicação de propriedade de saberes por pessoas negras, e mais na capacidade de cobrar de pessoas não negras a postura de assumirem a referencialidade do saber das danças que dançam. Portanto, trata-se não apenas de identificar fazeres e saberes afro-referenciados, mas do reconhecimento por parte do ocidente e de pessoas brancas, do quão os seus fazeres são herdeiros de fazeres afro-referenciados, mesmo que até o presente momento, não os compreendam deste modo.

Posto nestes termos, a proposta de Acogny (2017) deu amparo à aplicabilidade prática do conceito de "danças negras", ou seja, ao mesmo tempo em que ele funciona como recurso explicativo para vincular heranças de diferentes danças em África e nas diferentes diásporas afro-centradas, ele também permite seu uso específico em diferentes contextos de lutas antirracistas, tendo em vista que:

Se toda identidade demarca, inevitavelmente, uma diferença, o conceito de danças negras só tem sentido quando utilizado em relação a tudo o que não se considera dança negra, ou seja, o seu oposto. Porém, uma vez que a oposição entre danças negras e não-negras não existe no mundo natural, deve-se tratar essa diferenciação como uma 'invenção' ou uma construção cultural. (Andreoli, 2021, p. 14)

Concebo o termo 'Danças Negras' muito mais enquanto conceito do que como linguagem de dança. Instituídas por uma poética política elas agregam diferentes gêneros, construindo um panorama múltiplo

capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam temas, treinamentos, técnicas, procedimentos artísticos e formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas. (Ferraz, 2017, p. 116)

Reconhecer o conceito de “danças negras” como uma “invenção”, assumindo o aspecto performático da cultura, é importante para que não o essencializemos. Ao invés disso, ele nos provoca à ação, uma vez que as danças negras não estão apenas nos corpos negros ou em linguagens facilmente atribuídas ao repertório afrodiaspórico, temos de adentrar às nuances estéticas, técnicas e dramáticas, uma vez que ela atravessa distintos fazeres, mesmo aqueles que aparentemente não possuem ou não anunciam suas dívidas com saberes negro-centrados.

A questão que se coloca, então, é a seguinte: com esta definição, o termo transfere a responsabilidade explicativa sobre o que é uma “dança negra” para cada situação, nos demandando uma análise pormenorizada de cada prática e de seus possíveis lastros com saberes afro-referenciados. Deste modo, buscaremos compreender as singularidades através das quais a dança contemporânea de Rui Moreira é ambigualmente, também, uma dança negra.

O Conceito de Dança Negra em Rui Moreira

Com intuito de compreender as propostas de Rui Moreira em relação ao conceito de “danças negras”, iniciaremos apresentando uma breve biografia, sem a intenção de abarcar todo o volume de feitos e reconhecimentos que o coreógrafo e bailarino alcançou até o momento. Este exercício é importante para compreendermos nuances do percurso de Rui Moreira que nos ajudarão a explicar a sua posição sobre o conceito aqui analisado. Deste modo, é importante que consigamos minimamente discernir a atuação do profissional e como esta atuação também contribui para sua elaboração conceitual.

A trajetória de Rui Moreira na dança é extensa: iniciada na década de 1970, se destacou como bailarino em importantes companhias nacionais como: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo e Grupo Corpo, nas décadas de 1980 e 1990. E desde 1992 atua também como coreógrafo e diretor artístico interessado nas nuances criativas envolvendo saberes afro-referenciados para a cena contemporânea. Entre 1992 e 2012 fundou e dirigiu a Cia. SeráQue?, que, de 2012 em diante, tem dedicado seus trabalhos artísticos à Rui Moreira Companhia de Danças, dando continuidade em suas pesquisas enquanto artista, tendo sido reconhecido pela crítica especializada e gestores culturais por prêmios importantes, como: Prêmio APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte, Prêmio SESC/SATED – Serviço Social do Comércio e Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões de Minas Gerais e a Medalha da Inconfidência concedida pelo governo do Estado de Minas Gerais.

Temos, portanto, uma pessoa que se encontra inserida no mercado profissional da dança há aproximadamente 40 anos, o que não é um fator negligenciável. Rui Moreira se destacou e construiu sua trajetória dentro de um campo e sistema de valoração estética onde as premissas epistemológicas são oriundas de tradições branco-centrada. Estas premissas que orientam os debates e são usadas como métrica para premiações, contratos e subvenções. A saber, os campos da dança moderna e dança contemporânea (Wilcox, 2022). Trata-se, portanto, de um homem negro que conseguiu ser compreendido e aceito dentro de uma tradição não negra, mesmo com suas inserções criativas pautadas em assuntos afro-referenciados. Em alguma medida, isto também contribuiu para a própria atualização do campo artístico da dança no Brasil nas últimas décadas. Vale ressaltar que Rui aparentemente não teve suas produções vinculadas a uma dança cuja finalidade se encontra no passado e/ou de caráter tradicional, no sentido de manutenção da cultura. Pelo contrário, suas produções dialogaram e dialogam com questões contemporâneas e que perpassam o seu contexto e o de outras pessoas negras.

Paralelo ao trabalho como artista e motivado pelos desafios cotidianos para manutenção de suas atividades, Rui também se enveredou para o campo das políticas públicas, estabelecendo diálogo e contribuindo com setores públicos em processos de elaboração de políticas públicas para dança. Inte-

grou o Colegiado Setorial de Dança do Ministério da Cultura, eleito pelo estado de Minas Gerais por duas gestões (2012-2014 e 2015/2016), tendo sido, na segunda, representante da cadeira de dança no Conselho Nacional de Políticas Culturais. Tal envolvimento se estendeu em seu trabalho de pesquisa junto à Marila Vellozo sobre o Plano Nacional de Artes, tematizado em seu trabalho monográfico de graduação em dança intitulado “Escrivências de um andançarino: ritos de passagem na cultura (e) nas artes no Brasil - Lei da dança e (PNA) Política Nacional das Artes” (2022). Rui Moreira possui hoje 60 anos de idade (nascido em 1963), é um homem negro retinto que atualmente dirige a Diretoria de Artes Cênicas da Fundação Nacional das Artes (DA-CEN/FUNARTE), sendo a primeira pessoa da área da dança a ocupar tal cargo na instituição.

Estando inserido em meio a fazeres artísticos vinculados a tradições não exclusivamente afro-referenciadas, a posição adotada por Rui Moreira em relação ao conceito “danças negras” não possui o viés identitário étnico-racial extremado. Não encontramos, nas declarações ou publicações do artista, falas dedicadas ao conservadorismo ou protecionismo de fazeres negros como voltados prioritariamente a pessoas negras. O pensamento de Rui sobre o assunto possui uma perspectiva transnacional, demonstrando corroborar com as proposições de Patrick Acogny, inclusive atribuindo à Acogny o protagonismo na discussão do termo e o citando em entrevistas e textos.

Onde eu escutei, quando e como eu escutei a primeira vez sobre o conceito dança negra? No Senegal, né? Na École des Sables. E falado pelo Patrick Acogny. Eu não havia escutado o termo dança negra antes. Aqui no Brasil e em lugar nenhum. Eu tinha escutado black dance, que é norte Americana e era sobre a dança dos negros norte-americanos, que é uma outra, uma outra história. (Moreira, 2022)

Além da entrevista realizada com o artista, encontramos três publicações de autoria de Rui Moreira, onde o mesmo se dedica a tratar do conceito de danças negras. O texto intitulado “O Corpo Negro e suas Identidades na Dança Brasileira” publicado na Revista Matriz (s/d); o capítulo de livro “Vamos falar sobre danças negras” (2020) e a série de quatro textos editados pelo Portal MUD intitulada “Será que é necessário falar de identidade para falar sobre

arte?” (2019). Ao nos debruçarmos sobre estes textos, percebemos se tratar de um mesmo texto que sofreu poucas modificações entre uma publicação e outra, sendo mantido as principais premissas que nos interessam. Portanto, não há oposições ou revisões realizadas por Rui em suas publicações acerca do conceito de “danças negras”.

No terceiro texto da série “Será que é necessário falar de identidade para falar sobre arte?”, nomeada como “Uma história de dança não eurocêntrica”, Rui Moreira (2019, Cap. III) deixa nítida a sua concordância com as premissas elaboradas por Patrick Acogny, denotando sua posição enquanto artista negro em diáspora e pensando de modo transnacional.

O Ocidental pode produzir Danças Negras? Sim, se ele viveu ou estudou próximo aos africanos ou de africanos oriundos da Diáspora e considera a cultura africana como uma parte de sua identidade.

Como chamar as formas praticadas por artistas não africanos? Dança Negra. Esta expressão está para além das diferenças da cor da pele e prioritariamente se interessa pelas práticas e os diferentes símbolos do imaginário africano difundido no mundo.

A Dança Negra é, portanto, uma forma mestiça ou híbrida? Sim ela é híbrida por sua natureza intrínseca, pois não existe uma forma “pura” ou “autêntica”. (Moreira, 2019, Cap. III)

Ao ser questionado se o conceito de “danças negras”, Rui Moreira (2022) nos deu a seguinte resposta em entrevista realizada via conferência online.

O conceito dança negra é uma ideia de que eu vou determinar a maneira que o outro vai ver a minha negritude, a minha forma. E não deixar que o outro primeiro veja, olhe e conceitue. Eu mesmo conceituei e te faço uma proposta. [...] Então, eu coaduno com esse conceito. Especialmente porque esse conceito ele abre espaço não só para uma motricidade específica ou para modos específicos de dançar. Não! Ela abre a possibilidade de eu externar um pensamento e abrir um diálogo com quem tá vendo. [...] Então, eu percebo uma relação ampliada com as ancestralidades. E essa relação ampliada com as ancestralidades que o conceito de dança negra tem, me interessa muito. Me interessa muito porque a ancestralidade, ela não é, na minha forma de ver, um lugar

de purezas. Ela é um lugar de encontros, desencontros e fusões. Então consequentemente, o que acende e o que descende dessa ancestralidade é também confuso.

A partir da fala de Rui, podemos notar como para o ele o conceito de dança negra está relacionado tanto com a possibilidade dele enquanto artista negro, contar com uma ferramenta de legitimação e afirmação da sua identidade negra a partir de saberes afro-referenciados, quanto com ter a possibilidade de incluir na sua dança de estética contemporânea, ancestralidades e os aspectos da sua cultura como fatores importantes em seus processos de criação para o campo artístico. Esse aspecto interfere nas especificidades do lugar que Rui ocupa em sua atuação profissional em dança:

Eu não consigo fazer nada que não seja essencialmente negro, começa por aí [risos]. Toda a minha cosmogonia é tão negra que eu não consigo fazer nada que não seja negro. Eu já fiz versões do Quebra-Nozes, Coppélia, coreografei para São Paulo Companhia de Dança, Cisne Negro, pra companhia Zanie na França, enfim, e nada disto conseguiu escapar da marca da negritude latente em mim.[...] Eu vou buscar no Senegal inspiração na ‘École de Sables’, da Germaine Acogny, e vou encontrar toda uma elaboração de mundo e de corpo que me ajuda a explicar, pra mim mesmo, essa característica cosmogônica negra que eu carrego e que eu espalho onde quer que eu vá. (Moreira Apud Correa, 2020, p. 211)

Ao acompanhar Patrick Acogny no conceito de “danças negras”, Rui Moreira demonstra sua afinidade com um perfil específico de pessoa negra, que podemos traçar como uma pessoa que possui inserção em lugares da sociedade que poucas pessoas negras ocupam; possui mobilidade nacional e internacional; é detentor de um lugar de poder dentro das disputas e consensos existentes no campo da dança profissional no Brasil. E é justamente por ter este tipo de interação que Rui Moreira consegue vislumbrar uma relação de identidade afro-referenciada, que não se prende à ideia de passado ou de manutenção da tradição de modo fidedigno.

Deste modo, o artista brasileiro se aproxima do pensamento de intelectuais como Stuart Hall, Homi Bhabha e Arjun Appadurai sobre diáspora, principalmente ao salientar uma luta pelo reconhe-

cimento dos protagonismos da comunidade negra, não apenas nos processos de manutenção de tradições, mas principalmente, nos processos de atualização das tradições e de modernização de sociedades inteiras. E isso toca em um assunto ainda pouco explorado pelos estudos em dança no Brasil, que consiste em demonstrar que as referências negro-centradas não recebem seu reconhecimento merecido nas artes, na economia e na política do país, e como Roberto Conduru (2022, p. 415) salientou, “sem o reconhecimento de suas dimensões afro, a modernidade no Brasil permanece incompleta.”

Portanto, conseguir lastrear, nomear e reconhecer conhecimentos afro-referenciados é uma estratégia da negritude, no sentido de demarcar suas múltiplas importâncias para garantir e assumir espaço de poder. Neste sentido, hoje é necessário que as pessoas negras se organizem para lidar com as atualizações do racismo, e suas inúmeras facetas, que insiste em desvalorizar o que é produzido em termos de poética, estética e gestos negros na vida, no campo artístico brasileiro e mundial (Andreoli, 2021). Não somente como um suposto mecanismo de sobrevivência, mas como uma arma de combate, de garantir espaços, legitimação, protagonismo e reconhecimento aos saberes afro-referenciados. E, nesse processo,

A alternativa não é agarrar-se a modelos fechados, unitários, homogêneos de ‘pertencimento cultural’, mas começar a aprender a abraçar processos mais amplos – o jogo de semelhança e diferença – que estão transformando a cultura no mundo. Esse é o caminho da ‘diáspora’, que é o caminho de um povo moderno e de uma cultura moderna. (Hall, 2016, p.58)

O termo – Dança Negra – é uma estratégia e não uma definição do que são ou do que podem expressar artisticamente os homens e mulheres de pele preta. Ao demarcar essa denominação, os artistas da dança que militam no universo de manifestações africanas-subsaarianas e de suas diásporas, independentemente de sua cor de pele, tomam o poder sobre o olhar do outro. A partir daí promovem a desconstrução de uma dança meramente étnica para expressar uma dança universal. ‘Negra’ aqui designa um patrimônio universal explicitando cada vez mais que as questões concernentes aos negros, são questões universais que tocam a todos. (Moreira, 2020, p. 333)

Portanto, tratar de danças negras no pensamento e prática de Rui Moreira, não consiste no exercício direto de buscar rastros lastreáveis a etnias africanas, mas antes, em processos sutis de identificação de saberes e fazeres oriundos da África Subsaariana ou de seus descendentes em diáspora. E por isso, o termo apresenta uma proposição macroestrutural, no sentido de que oferece uma ferramenta de nomeação e identificação de protagonismos, permitindo o lastreamento de tecnologias e poéticas cuja existência não seria possível sem o conhecimento e atuação de pessoas negras. E quando olhamos o panorama das danças praticadas em nosso país, poucas delas não se desenvolveram sem a contribuição de ritmos, passos, vestimentas, cadências e interação inspiradas nas sociabilidades e conhecimentos afro-referenciados.

A questão de pele nas danças negras: concluindo com problematização

Tendo em vista a visibilidade que os debates étnico-raciais têm alcançado nos últimos anos em nosso país, o conceito de “Danças Negras” se torna importante ao centrar sua questão no reconhecimento de heranças afro-referenciadas, contribuindo, deste modo, para compreensão das complexas questões de racialidade e aos processos de racialização. Mas há um outro importante elemento que, apesar de ser reconhecido como importante tanto por Rui Moreira como por Patrick Acogny, ele não é suficientemente aprofundado por ambos, que é o atravessamento das práticas de danças negras por diferentes corpos e suas consequências, tendo em vista que o conceito permite a pessoas não negras praticarem e nomearem seus fazeres como sendo danças negras.

Aqui, a questão se especifica na cor da pele:

Por que utilizar a expressão Dança Negra e não somente Dança? A cor de nossa pele nos impõe, por efeito, uma realidade impossível de rejeitar. Todas as questões que se colocam vêm dos olhares dos outros sobre nós. O que se vê quando nos olham? O que projetam sobre nós? Como responder a tal olhar que nos sujeita e nos priva de nossa primeira dimensão do Ser humano? Esse termo é uma estratégia e não uma definição do que somos. (Moreira, 2019, Cap. III)

A cor da pele negra impõe, de fato, uma realidade difícil de negar para o artista negro

confrontado com o olhar do europeu e do norte-americano. A questão que se coloca é o olhar do outro! (Acogny, 2017, p. 153)

Ambos reconhecem que existir em um corpo negro somente se torna uma questão política quando este corpo lida com ambientes, geografias ou episódios não negros. No caso de Acogny, seus problemas com a racialidade não são enfrentados em seu país Senegal, eles aparecem quando ele, enquanto artista negro senegalês, se relaciona com a tradição branco-centrada da dança adjetivada como arte, inclusive nomeando os territórios Europa e Estados Unidos como o “outro”. Já no caso de Rui Moreira esta relação é diferente, uma vez que o “outro” se encontra virando a esquina, no bar, no supermercado, na escola, no trabalho. O que estamos propondo discutir, aqui, é que o conceito de dança negra proposto por Patrick Acogny se conforma mais à memória do território africano e desconsidera o peso que a palavra “negro” e “negra” tem para os territórios afro-disáporicos. A exemplo disso, a apropriação do termo negro no Brasil possui um caráter político forte, que ultrapassa a perspectiva artística e, ao mesmo tempo, a própria dinâmica dos processos artísticos outorga a artistas se apropriarem do que quiserem, bastando assumirem que este feito é em nome do fazer artístico.

Ao coadunar com as premissas de Acogny, Rui Moreira privilegia a perspectiva macro, transnacional e globalizada, de atribuição de protagonismos afro-referenciados, mas, ao mesmo tempo, abdica da tarefa de adequar ou contextualizar o termo num país que possui um amplo histórico racista. Quando Rui Moreira (2019, cap. 3) afirma: “Como chamar as formas praticadas por artistas não africanos? Dança Negra. Esta expressão está para além das diferenças da cor da pele e prioritariamente se interessa pelas práticas e os diferentes símbolos do imaginário africano difundido no mundo.” Nos perguntamos: Como isso seria possível aqui no Brasil, tendo em vista que este conceito e tudo que se refere ao negro e sua cultura aqui está diretamente ligado a cor da sua pele? Nos parece que, a realidade empírica de pessoas negras no Brasil dificulta em muito, na prática e nas relações interpessoais do cotidiano, o reconhecimento desta isonomia proposta por Acogny e Rui Moreira. E isso nos leva à seguinte questão: como o modelo de racismo brasileiro impacta na aplicabilidade do termo danças negras em nosso país?

No Brasil, a classificação racial dá ao mestiço uma posição e um lugar que nada têm a ver com as classificações norte-americana e sul-africana. Em primeiro lugar, trata-se de uma classificação racial cromática, ou seja, baseada na marca e na cor da pele, e não na origem ou no sangue como nos Estados Unidos e na África do Sul. Dependendo do grau de miscigenação, o mestiço brasileiro pode atravessar a linha ou a fronteira de cor e se reclassificar ou ser reclassificado na categoria "branca". Jamais poderá ser rebaixado ou classificado como negro, salvo raras exceções, devidas notadamente à escolha individual por posicionamento ideológico. (Munanga, 1999, p, 118)

Adentramos aqui, num assunto delicado e não pretendemos com esse exercício, desqualificar o termo danças negras, mas antes, em compreender seus potenciais e fragilidades em seu atual estágio de desenvolvimento. Se pensarmos pela perspectiva do jogo de poder a partir da premissa do referenciamento da autoria do saber, se uma pessoa branca realiza um trabalho com elementos pertencentes a cultura negra, ele estará fazendo uma dança negra, desde que essa pessoa tenha uma perspectiva afro-orientada ativada por sua corporalidade, logo, esta corporalidade afro-orientada é atravessada por sua identificação particular com a cultura negra e, nessa perspectiva, o conceito de dança negra autoriza a vivência desta artista branca, uma vez que referencia o conhecimento em pessoas negras. A partir disso, as seguintes reflexões e questionamentos são acionados: como estes artistas brancos que se identificam com a cultura afro-centrada vão contribuir para o conceito das danças negras? Mesmo que os artistas sejam brancos com posturas afro-orientadas, pensando no lugar de fala e suas implicações práticas para processos de mudanças sociais, suas experiências diferem das de uma pessoa negra. Dessa forma, como este fenômeno impacta na produção, visibilidade, contratos, aceitação e legitimidade das danças negras em curto, médio e longo prazo? A partir dessa pergunta, o seguinte ponto é evocado: mesmo que a dança negra produzida por pessoas brancas tenha a intenção de valorização da cultura negra, a naturalização dessa construção pode vir a contribuir para o que vemos em outras esferas sociais, onde pessoas negras têm o seu espaço ocupado por pessoas brancas, como salientado por Grada Kilomba:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas como conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se 'especialistas' em nossa cultura, e mesmo em nós (Kilomba, 2019, p. 51).

Mediante esta provocação e assumindo a importância de localizar a origem da discussão e os respectivos lugares de fala, ressaltamos que este estudo está sendo desenvolvido por dois homens-cis: Arcanjo Moura, homem negro com 31 anos, nascido na capital do estado de Goiás, Goiânia e criado na periferia da mesma, vale saber que, Goiás é um estado de perspectivas tradicionais, com fortes influência do pensamento colonizador. Seguindo, Arcanjo está graduando do curso de licenciatura em dança na Universidade Federal de Goiás e pesquisador das relações étnico-raciais desde 2015 quando entra na universidade, se descobre homem negro na graduação Química, majoritariamente composto por pessoas brancas.

A dança produzida por Arcanjo, que consideramos negra, não está diretamente ligada aos saberes africanos. Ela demarca a realidade na qual sua pessoa-lidade e corpo é lido e tratado socialmente como negro, e se materializa sentindo e criando na relação com o território que o ocupa. Lugar este, onde os saberes são frutos de um pau chamado brasil que tem suas raízes firmadas em um solo banhado com o suor, carne e sangue dos povos afropindorâmicos³, e que foi construído sobre estruturas racistas. Os saberes que inspiram sua dança estão imersos em uma somatória de 523 anos de amálgamas culturais forçadas boca adentro como obturações dentárias, para tapar os buracos das cáries coloniais. Ainda a isso, pode se somar revolta, indignação e o desejo de se manter vivo e manter os seus. Deste modo, o fazer artístico de Arcanjo Moura é motivado por escolhas políticas de não querer dar manutenção à

3 O termo afropindorâmicos é um movimento linguístico decolonial proposto pelo líder quilombola e escritor Antonio Bispo dos Santos, para referenciar os povos quilombolas, negros e indígenas, assumindo que o termo pindorâmico está vinculado ao nome dado as terras do povos tupis, e que hoje chamamos de Brasil. Desta forma, substitui-se o termo indígena, empregado pelo colonizador.

cultura colonizadora e, para tanto, afirmamos aqui que a valorização de conhecimentos produzidos por pessoas negras ganha uma proporção ainda maior quando realizado por corpos negros.

Já Rafael Guarato é um homem branco de 41 anos, que possui toda sua trajetória em dança construída em relações com conhecimentos negro-centrados, com as danças de rua e geografias periféricas onde residiu. E, nesse sentido, ele construiu sua trajetória em dança tendo como mestres pessoas negras. Mas não é negligenciável a constatação de que, oriundo de um ambiente majoritariamente frequentado por pessoas negras, tenha sido um homem branco que se tornou doutor, alcançou legitimidade de seu trabalho em dança e mudou sua classe social. Não se trata, aqui, de desmerecer o trabalho realizado por pessoas brancas, mas de demonstrar que as estruturas sociais de nosso país realizam um violento e seletivo processo de seleção de corpos para alcançarem mudanças materiais efetivas.

Esses breves exemplos nos ajudam a compreender um paradoxo existente no conceito de danças negras, tal como ele se encontra disseminado atualmente. Um paradoxo que transfere para cada pessoa – seja ela artista, pesquisadora, curadora, programadora ou contratante – a responsabilidade de dosar as importâncias e legitimidade das práticas das danças negras. E, em nossa perspectiva, isso ocorre porque todas as pessoas autoras pesquisadas neste trabalho possuem um mesmo lugar de produção de conhecimento: são pessoas artistas que dialogam com o campo da dança enquanto arte forjada pelo ocidente. E, justamente por isso, nos parece que a postura assumida se caracteriza como descolonial (ou pós-colonial), que é encontrar um momento de relações mais igualitárias entre as desigualdades historicamente construídas, mas não assumindo uma perspectiva “rebelde” ou “desobediente” como proposto pelos decoloniais. Nesse sentido, o conceito de danças negras é tensionador, mas sem pôr em risco os ganhos já obtidos e as posições atualmente ocupadas por pessoas negras dentro de tradições e instituições forjadas pelo ocidente. E, em alguma medida, entendemos que Rui Moreira compreende a convivência com este paradoxo, mesmo sem aprofundar suas reflexões sobre ele, pois alega que:

Mesmo sabendo que o exercício da arte sempre deverá significar um salvo condu-

to para a expressão, livre de qualquer tratado étnico ou social pré-estabelecido ou não (...), dizer brasileiro é também dizer ser 'americano do sul', e 'afrodescendente', e 'ameríndio'. Ou seja, não se pode desconsiderar os aspectos culturais dos indivíduos para discorrer sobre a manifestação das expressões artísticas. (Moreira, 2019, Cap. II)

Referências

ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. *Rebento*, n. 6, p. 131-156, 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANDREOLI, Giuliano. Por um conceito de danças negras. *Arte da Cena*. Goiânia, v. 7, n. 1, p. 6–36, 2021.

CONDURU, Roberto. O agente preto como fator da modernização brasileira. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 6, n. 1, p. 412–431, 2022.

FANON, Frantz. Os condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Juliana O. A dança negra de Ismael Ivo: a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte. 2021. 107 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

FERRAZ, Fernando. Danças negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. *Revista Eixo*, v. 6, n. 2 (Especial), pp. 115-124, 2017a.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. O corpo da dança negra contemporânea: diásporas e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017b.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

GUARATO, Rafael. por um conceito de “danças populares”. *Dança*, v. 3, n. 1, p. 61-74, 2014.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e media-

ções culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. MATRIZES, V.10 - Nº 3, pp. 47-58, 2016.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. PI-SEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 11, nov. 2017.

MOREIRA, Rui. Entrevista. 31 jan. 2022.

_____. O Corpo Negro e suas Identidades na Dança Brasileira. Revista Matriz: uma revista de arte negra. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, s/d, p. 60-65.

_____. Será que é necessário falar de identidade para falar sobre arte? Capítulo 2 – Arte Negra. Portal MUD, [online], 06 nov. 2019. Disponível em: <<https://portalmud.com.br/portal/ler/arte-negra>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

_____. Será que é necessário falar de identidade para falar sobre arte? Capítulo 3 – Uma história de dança não eurocêntrica. Portal MUD, [online], 07 nov. 2019. Disponível em: <<https://portalmud.com.br/portal/ler/uma-historia-de-danca-nao-eurocentrica>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

_____. Vamos Falar Sobre Danças Negras. In: CESAR, Marta; XAVIER, Jussara (Orgs.) Múltipla Dança: festival internacional de dança contemporânea. Florianópolis, 2020. p. 333-355.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra/Kabengele Munanga. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

PORTELLI, Alessandro. História oral e poder. Mnemosine, Vol.6, nº2, p. 2-13, 2010.

TAVARES, Luciano Correa.; PROKOPP, Verônica; MOREIRA, Rui. Entrevista com Rui Moreira. Ephemera - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 3, n. 6, p. 196-214, 5 dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4543>

WILCOX, Emily. Quando os lugares importam: provincializando o 'global'. Revista Brasileira de Estudos em Dança, ano 01, vol. 01, p. 353-370, 2022.

Recebido: 28/09/2024

Aceito: 12/12/2024

Aprovado para publicação: 23/12/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.