

TENTANDO DEFINIR A ESTÉTICA NEGRA EM DANÇA

TRYING TO SET THE BLACK BEAUTY IN DANCE

Nadir Nóbrega Oliveira¹

Resumo: Neste artigo, procuro contextualizar observações sobre as coreografias desenvolvidas nos blocos afro-carnavalescos Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê e Olodum, cheias de significados de movimentos, aplicando meus próprios conhecimentos, assimilados durante o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bem como conteúdos aprendidos em Dança Moderna e Danças Africanas, enquanto dançarina e aluna do professor Clyde Wesley Morgan e do coreógrafo Buly Soukol, do *Balé La Linguér*, Senegal.

Palavras-chave: Dança. Estética negra. Coreografia.

Abstract: On this article, I try to contextualize observations about choreographies developed by carnival African groups Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê and Olodum, full of movements' meanings by applying my own knowledge that I have assimilated during my Doctor course, developed in the Graduate Performing Arts at the Federal University of Bahia (UFBA). In addition, its contents seized of modern dance and African dances as dancer and student of the professor Clyde Wesley Morgan and the choreographer Buly Soukol Ballet La Linguér, Senegal.

Keywords: Dance. Black Aesthetics. Choreography.

A Bahia já me deu régua e compasso
Quem sabe de mim sou eu

Gilberto Gil

¹ Pós-Doutoranda do PPGAC/UFBA. Doutora e mestre em Artes Cênicas, pelo PPGAC/UFBA. Coreógrafa, dançarina e escritora. Atualmente é professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Alagoas.



Palavras introdutórias

Desde a adolescência, as artes fazem parte da minha vida. Eu arriscava cantar em rezas, para Santo Antonio, nas aulas de canto coral, do ginásio João Florêncio Gomes, como também gostava de dançar merengue e twist, nas festinhas do bairro onde morava.

Foi no 2º Grau, como aluna do curso técnico de Administração, no Colégio Estadual M. A. Teixeira de Freitas, no bairro de Nazaré, onde formalizei meu interesse pelas Artes, através das aulas de Teatro e de Filosofia, com os professores Reinaldo e Ricardo Líper. Iniciei minha carreira de dançarina profissional, também neste período, participando do grupo para-folclórico Olodumaré, por quatro anos, dançando em vários palcos de países europeus.

Foi dançando em grupos amadores e profissionais, que aprendi muitas coisas sobre as culturas negro-brasileira e negro-africana, com destaque para o Grupo de Dança Contemporânea, da Universidade Federal da Bahia, sob a direção do coreógrafo afro-americano Clyde Wesley Morgan. Entre as lembranças dançantes da minha juventude, o carnaval ocupa um lugar privilegiado em minha história de vida. Assim, a busca da criação artística e a transmissão de saberes, envolvendo corpo, dança, memória, ancestralidade e oralidade, fizeram com que eu desenvolvesse um projeto de pesquisa, no doutorado, derivado de aspectos étnicos dos blocos afros: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma, que constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presente na Bahia.

Estive e estou ainda do lado de dentro destes objetos, e, entre as fontes de pesquisa utilizadas, houve um campo principal, no qual conduzi minha etnografia sobre as coreografias desenvolvidas e ali contextualizadas, através da perspectiva da Etnocenologia, com as minhas alunas do bloco afro Bankoma, no período de 2006 a 2008, coreografias que foram enriquecidas pela música percussiva, pelos adereços, de mãos e de cabeça, e pelos figurinos do referido bloco.

Partindo da ótica de Pradier, a Etnocenologia traz para as artes cênicas uma abordagem pluricultural, proporcionando entendimentos sobre este corpo que se expressa, espetacularmente, através

das suas várias experiências e das memórias coletivas (1997, p. 9).

Assim, sob a ótica da Etnocenologia, aponto que a espetacularidade das danças negras dos blocos afros pesquisados não é um sistema codificado de danças ocidentais, como observamos nas técnicas de dança norte-americanas e europeias (balé, dança moderna, dança expressionista alemã, jazz, entre outras). Nos processos de criação e nas minhas aulas foram considerados alguns princípios básicos da cultura negra, como, por exemplo, atuar sempre em comunhão com os elementos do sagrado, sem estereotipar ou fingir que se está em transe, pois, para aqueles/aquelas jovens, o Candomblé é a ligação com a ancestralidade.

Estas associações culturais carnavalescas, popularmente conhecidas como blocos afros, constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presente na Bahia. Desde as suas fundações, sob o comando dos tambores, os moradores dos bairros, os foliões e turistas, cantam e dançam os seus protestos, suas alegrias, suas homenagens aos antepassados, aos seus heróis, sobretudo, ao continente africano – terra *mater* – a casa de origem da diáspora negra, reatualizando e recriando a memória ancestral.

Na perspectiva “desde dentro” e como estudiosa destas práticas, na cidade de Salvador, Estado da Bahia, posso falar com o valor de pertencimento aos processos de ações sociopolíticas e culturais (criações artísticas, formações profissionais, construções de identidades), que estes blocos desenvolvem nos seus bairros de origem: o Ilê Aiyê, no Curuzu; o Olodum, no Pelourinho; o Malê Debalê, em Itapuã, e o Bankoma, em Portão. As ações destes blocos afros antecedem a Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, modificada para a Lei 11.645,² de 10 de março de 2008, passando a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 26-A – Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

² Esta Lei é um possível elemento de combate ao preconceito e à discriminação étnico e racial a partir da escola nas questões negras e indígenas.

§ 1o O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2o Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras”.³ (NR)

Art. 2o Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

É pertinente enfatizar a importância dos processos históricos que culminaram na aprovação da referida Lei, tais como o Motim do Maneta (1711), a Revolta do Terço Velho (1728), a Revolta de Búzios ou Conjuração Baiana (1798) e a Revolta dos Malês (1835). De acordo com Cunha Jr (2001, p. 15), estes processos históricos não devem ser omitidos, pois tal estudo “facilita uma visão mais igualitária da História da humanidade”.

Segundo os ensinamentos de Kabengele Munanga (1999), nenhuma Lei, em qualquer cultura que seja, é capaz de destruir inteiramente atitudes preconceituosas. No entanto, acredito que a Lei 11.645/2008 contribui para a construção da identidade étnico-racial, na formação dos educadores e na educação, estimulando os questionamentos e a desconstrução “dos mitos da superioridade e inferioridade entre grupos humanos que foram introduzidos neles pela cultura racista na qual foram socializados” (Idem p.17).

Para Oliveira (2013, p.29), “a identidade é uma fonte de sentido de experiência”. Não existe uma nação, um país, uma pessoa sem nome. Isto já demonstra a diferença. Identidade não é uma descoberta, é também a construção do conhecimento de si, enquanto indivíduo. A identidade não existe sem a presença do outro. É uma categoria de defi-

nição ou de identificação, ou seja, a maneira como nos vemos.

Quando utilizo o termo identidade, compreendo a dimensão da palavra e faço a opção por seu sentido na cultura afro-brasileira: “a identidade cultural de qualquer povo corresponde idealmente à presença simultânea de três componentes: o histórico, o lingüístico e o psicológico” (MUNANGA, 1999, p.46).

Na cidade de Salvador, Estado da Bahia, tivemos a mini comunidade Oba Biyí que, durante os seus 10 anos de existência (1976-1986), foi a primeira experiência de educação pluricultural no Brasil, sob a iniciativa do Alapini Mestre Didi – Deocóredes Maximiliano dos Santos, criada no âmbito do Ilê Axé Opô Afonjá, localizado no bairro de São Gonçalo do Retiro. Apoiando esta iniciativa, está a venerável Iyá Oba Biyí-pela, “fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá”. Atualmente, neste mesmo espaço religioso, foi criada a Escola Eugênia Anna dos Santos.

Outro espaço significativo de educação pluricultural é a Escola Mãe Hilda, fundada em 1988, pela Iyalorisã Mãe Hilda Jitolú, e iniciada na sua comunidade-terreiro, na ladeira do Curuzu, no bairro da Liberdade. Atualmente, esta escola está localizada na sede do bloco afro Ilê Aiyê, na mesma rua. Em ambas as escolas mencionadas, os seus discentes, independente de qualquer credo religioso, estudam e aprendem com base na tradição africano-brasileira e iorubana.

Estas escolas e outras ações sócio educativas dos blocos afro pesquisados subsidiam os professores, as professoras e demais educadores e educadoras da rede de ensino formal e informal para porem em prática as orientações emanadas dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs. As sabedorias dos praticantes e das praticantes também foram incorporadas à elaboração deste artigo, não separando os seus cotidianos ritualísticos e educacionais, condições herdadas, sobretudo, das etnias africanas, constituindo, assim, as matrizes estéticas negro-africanas/brasileiras, essenciais à compreensão da minha análise, prioritariamente, estético-artística.

Os estudos sobre a Etnocologia, realizados por Armindo Bião (2001), facilitaram a minha compreensão sobre a espetacularidade. Assim, ele

³ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm



explica: “Espetacularidade é a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa a rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas” (2001 p.163-164). Essa reflexão corrobora a minha constatação de que tais práticas negras acontecem nesses blocos afros, de maneira natural e simples, entrelaçando-se, e, segundo Martins (2008, p.38), estão intrinsecamente conectadas a todo um processo religioso, que se entrelaça numa “unidade dinâmica”, equilibrada e harmoniosa, do “corpo físico, emocional, espiritual e intelectual”, contextualizado também pelo antropólogo norte-americano Thompson como “filosofia holística” (THOMPSON, 1974 apud MARTINS, 2008, p.38).

Outros artistas brasileiros também contribuíram para as nossas construções identitárias latino-americanas, cujas obras artísticas e ações contestavam as “velhas formas artísticas”, orientadas pela estética europeia que predominavam a arte e na literatura brasileira, em séculos passados. Entre aquelas e aqueles estão Mário de Andrade, Anita Malfatti e o maestro Heitor Villa-Lobos, cujas ações ecoaram em vários espaços e cujas práticas produziram frutos, com destaque para a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 18 de fevereiro do ano de 1922.

No *ethos* educacional, Villa-Lobos lutou para que as suas composições fizessem parte da vida e da escola brasileira e dos bailados, a exemplo de: *Caixinha de Boas Festas*, *Pedra Bonita*, *Uirapuru*, entre outras composições, como eu apresento em minha pesquisa sobre a Dança afro, em Salvador/BA (OLIVEIRA, 1991, p. 23).

Ressalto também as volumosas obras completas de Mário de Andrade sobre o movimento modernista, envolvendo a música brasileira, as artes plásticas do Brasil e os estudos de danças brasileiras, publicados sob o título de “Danças Dramáticas do Brasil”. Embora a Semana da Arte Moderna não tenha se convertido no fato mais importante da cultura brasileira, pois, até então, somente as criações originadas do continente europeu eram consideradas arte, fez com que se instaurassem experimentações e pesquisas em torno da fundação de uma arte nacional e de sua própria estética. Neste processo, não há registro de que a dança tenha sido apresentada e/ou contextualizada.

Na explicação de Pereira, “a primeira escola oficial de dança foi fundada em 1927, no Rio de Janeiro” (2003, p.91), e outra em 1932, na cidade de São Paulo, por Chinita Ullman, que trouxe a dança moderna europeia, com enfoque na dança expressionista alemã, muito embora a dança sempre estivesse presente em várias partes do Brasil.

A trama provocada pela Semana de Arte Moderna adentrou as escolas, provocando uma nova forma de se ensinar música e pintura, criando, assim, um novo paradigma na educação artística. Lembro-me destas influências, principalmente, nas aulas de canto orfeônico, nas quais aprendi a cantar os hinos e outras músicas, com temas folclóricos brasileiros. Entre as décadas de 1930 e de 1940, destaque duas entidades que foram de importância fundamental nessa questão étnico-racial, são elas: a Frente Negra Brasileira, criada na década de 1930 e o Teatro Experimental do Negro – T.E.N., fundado na cidade do Rio de Janeiro, em 1944, tendo à frente o artista visual, ator, senador e professor, Abdias do Nascimento.

Estas entidades estimularam o entendimento de ser negro e negra e de sermos respeitados e respeitadas, como seres humanos e todo o nosso legado, através da arte, como também pela educação e a cultura brasileira. O T.E.N. teve várias atividades, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, influenciando anos depois a comunidade negra baiana, com seus concursos de rainha e peças teatrais. Na opinião de Macedo (2006), foi no “período de 26 de agosto a 04 de setembro de 1950, [que] o Distrito Federal abrigou o I Congresso do Negro Brasileiro” (2006, p. 29), tendo, como uma das palestrantes, a ativista, coreógrafa e antropóloga afro-americana, Katherine Dunham.

Nesta perspectiva, o T.E.N. promoveu uma série de eventos, tendo a colaboração da dançarina e coreógrafa afro-brasileira, Mercedes Baptista, com o objetivo de desenvolver um intercâmbio entre as culturas norte-americana e brasileira. Em uma das suas aulas de dança, “Miss Dunham solicita aos presentes que improvisassem mostrando as suas habilidades, de forma que Mercedes Baptista se destaca, embarcando para os Estados Unidos” (SILVA JR, 2007).



Figura 1— A coreógrafa Mercedes Baptista, em uma apresentação de dança, na cidade do Rio de Janeiro.⁴

Mercedes Baptista, ao retornar para o Brasil, resolve fazer o mesmo que Miss Dunham realizou nos Estados Unidos da América do Norte, ou seja, ela criou o Balé Afro-brasileiro, e, na visão de Oliveira, fica conhecida como a “mãe do balé afro, criando as coreografias Culto a Yemanjá, Lavagem do Bonfim e Cafezal, com a colaboração do Babalorixá baiano – Joãozinho da Gomeia, realizando várias apresentações pelo Brasil.

Se, nos dias atuais, ainda é difícil para o dançarino(a) negro(a) destacar-se e sobreviver dignamente, sendo remunerado(a) pelo seu trabalho profissional em dança, e sem os estereótipos estabelecidos pelas imposições mercadológicas, imaginem na década de 1940! As aulas de Mercedes Baptista, na sua Escola de Dança, situada na Avenida Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, foram eficientes para um determinado grupo de alunos(as), a exemplo de Marlene Silva, Isaura de Assis, Carlos Moraes e Domingos Campos, que se destacaram no mercado profissional internacional, e tive a oportunidade de conhecer, quando ainda era dançarina do grupo Olodumaré.

Outro movimento significativo da radicalização da cultura brasileira foi o Tropicalismo, na década de 1960, quando o Brasil estava em pleno período da Ditadura Militar, contestando todas as formas de autoritarismo e tendo como principais líderes os artistas baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso. Além das questões estéticas e literárias, o Tropicalismo

revolucionou a cultura e a política brasileiras, como também mobilizou grande parte da população através das suas canções inaugurais “Domingo no parque” (Gilberto Gil) e “Alegria, alegria” (Caetano Veloso). No Tropicalismo, as questões relacionadas com a diáspora africana estavam visíveis através das letras das músicas, do visual estético desses artistas, através dos seus cabelos, dos seus figurinos, das atitudes e do comportamento contestador. Naquela época, eles demonstravam saber que queriam participar da linguagem mundial, para nos fortalecer como povo e afirmar a nossa originalidade.

Está vivo, em minhas lembranças, o impacto causado, ao assistir pela TV da minha vizinha de rua, Dona Edith, uma parteira, o cantor Gilberto Gil interpretando a canção “Domingo no parque”, com os seus cabelos estilo *black power*. Segundo Caetano Veloso, citado por Almeida (2010, p. 19), o Tropicalismo “desestabilizou as hierarquias musicais, fundiu o erudito com o popular, desrespeitou as fronteiras entre as classes sociais e entre níveis de educação”. Assim, pode ser considerado como um movimento moderno brasileiro, que proporcionou um teatro performativo, uma nova forma de encenar com o corpo, questionando tradições cristãs, enfim, um movimento que contribuiu para estimular as criações de uma estética negra, um entendimento de corpo. A redescoberta do trabalho contextualizado no corpo, este que, segundo Judy (2002), pode ser visto como um “objeto de arte”, e, de uma maneira intencional, a corporeidade “é uma representação objetiva” (2002, p.57), a dança, como referência do corpo em movimento, é apresentada como uma “linguagem de passagem” (JEUDY, 2002, p.68).

A leveza dos corpos quando se apresentam, dançando nestes blocos afros, ao som da percussão, contagia a ponto de provocar sensações e o desejo de se dançar. Além disso, os movimentos desses corpos permitem fantasiar o desejo de nos aproximarmos deles e tocá-los. Nestes corpos negros que dançam, cantam e tocam, ficam nítidas as variações de movimentos corporais, orientadas pelas músicas percussivas. Corpos negros ondulados e dançantes, com os pés paralelos, deslizando na meia ponta e elevando os braços. Ouso afirmar que estes corpos negros, sujeitos da história, alimentam a renovação artística da dança e da música brasileira.

⁴ Disponível em: www.salgueiro.com.br. Acesso em: 27 jun. 2015.



Uma Compreensão dos “Pilares Fundamentais e Estruturais”

Nestas criações artísticas estimei meus estudantes, durante as aulas e oficinas que ministrei no Bloco afro Bankoma, a captarem as suas realidades, através da capacidade de observação, análise e imaginação. A partir de suas referências pessoais, condições socioculturais e de todas as impregnações que os cercavam, tornando-se visualmente contempláveis, graças às combinações dos movimentos corporais. Vários estímulos foram dados para gerarem coreografias, visando uma projeção contemporânea de dança, tentando despertar também reflexões sobre o que é o continente africano e como ele era ensinado nas escolas formais em que eles estudavam. Para as montagens coreográficas, sem explicações prévias, alguns processos de pergunta-resposta com objetos do cotidiano não religioso, como guarda-chuva, bacia plástica e boneca, que tiveram como finalidade despertar, nas suas memórias, respostas ancestrais, eles foram o que Sánchez chama de “criadores-executantes”, ou seja, as suas práticas dançantes tiveram sentidos, pois as suas memórias foram acionadas. Estes processos artísticos e pedagógicos, por mim desenvolvidos no bloco afro Bankoma, fortaleceram “outras instâncias de comportamentos humanos” (MUNANGA, 1999), enraizadas no passado ancestral, que apresento nas fotografias a seguir.



Figura 2 – A dançarina Aline Santos, tendo como inspiração a orixá Yansã, divindade ancestral africana. Na sua composição coreográfica, em nível médio do espaço, enfatiza também o verbo “segurar”, com uma colher de pau, na sede do bloco afro Bankoma.

Fotografia: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.



Figura 3 – Alunas da oficina de Técnica de Dança de Matriz Africana, durante as suas performances, trajando as fantasias do bloco afro Bankoma: Géssica Catarina, Daniela e Liane, demonstrando o nível médio do espaço, mas com movimentos dos braços, que apontam para o chão. Fotografia: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.

Uma das minhas ex-alunas, Géssica Catarina, exemplifica esse corpo, ilustrando a memória épica e a sua história, expressando-se poeticamente:

O meu objeto é uma sombrinha que passa a ser um cajado, porque esse cajado é de Exu e os meus movimentos estão relacionados a ele. A sombrinha no começo do espetáculo vai aberta até a minha colega de dança que busca ela como se fosse um escravo levando a madame. (Géssica Catarina, 2008)

No livro “A dança de Yemanjá Ogunté” sob a perspectiva estética do corpo, de autoria da dançarina, professora e pesquisadora em dança, Suzana Martins(2008), encontrei estudos sobre determinados componentes estéticos das danças de matrizes negro-africanas, que são intitulados de “Pilares fundamentais e estruturais”, e que são visíveis, tanto em coreografias destes blocos afros, quanto nas danças sagradas do Candomblé. Estes pilares, juntos, funcionam como “mola propulsora da estética negra” (MARTINS, 2008, p.117); são eles: polirritmia ou múltiplos metros, policentrismo e holismo. Martins descreve a polirritmia, de acordo com os estudos de ASANTE (1985) Welsh (1985), e diz que a performance do corpo “utiliza diferentes ritmos para diferentes movimentos evoluindo de maneira integral” (2008, p. 118).

A autora ressalta, ainda, que partes do corpo “cabeça e mãos podem executar movimentos vi-

bratórios e, ao mesmo tempo, circulares, enquanto a pélvis contrai-se dobrando o ritmo e os pés marcando o metro do tempo” (MARTINS, 2008, p. 118). O segundo pilar, o policentrismo, também estudado por ASANTE(1985), é contextualizado e definido por Martins “como moção, expandindo tempo e o espaço” (2008, p.119). Este pilar pode ser facilmente observado nestes corpos, executando o samba *Ijexá* e o samba *reggae*, que se locomovem no espaço, de maneira expandida, estimulados pelos toques das percussões. Ainda em Martins, a filosofia holística fundamenta o terceiro pilar, que tem “como uma das características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam interagindo entre si” (2008, p. 120).

Em uma das sequências de movimentos em locomoção nestes blocos afros, os braços semiflexionados elevam-se de maneira revezada, enquanto uma perna é flexionada e elevada em oposto ao braço, com o tronco inclinado para a frente e a cabeça virando para um lado e para o outro. Estas ações são coordenações motoras transmitidas, oralmente, e, aparentemente, de fácil execução, porém como um “ser de dentro” destes blocos afros vejo que estas coordenações motoras exigem determinadas habilidades corporais, pois a polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico são componentes executados de forma sutil e, naturalmente, integrados aos movimentos dos corpos negros.

São corpos negros que dançam, diariamente, transitam pelas ladeiras, pelos becos, pelas comunidades e terreiros, pelos grupos de samba e também pelas escolas públicas e privadas, do ensino fundamental e médio. Assim, Barbosa explica que:

As condições soteropolitanas de existência singular do corpo baiano se assemelham às realidades climáticas e à ambientação urbana, sua geografia e sua geopolítica, sem deixar de relacionar ainda aspectos psicológicos e místicos. Todo o contexto de entorno de gestação desta sociedade, no grupo social e no imaginário coletivizado das práticas sociais, deve ser considerado na afirmação destes corpos fácies, leves, gingados, não como causa, mas como um conjunto de engrenagens importantes na análise do comportamento encantado deste fenômeno corporal. (BARBOSA, 2006 p. 21 apud SERRANO, 2010 p. 138)

As referências culturais dos seus cotidianos, as festas, o carnaval, as religiões estão imbricados em seus corpos, criando, assim, uma cultura urbana e popular nesta cidade, que é chamada “terra da felicidade”, onde “todo mundo é de Oxum”. Estas danças fazem parte das tradições étnico-culturais brasileiras e podem ser apresentadas nas quadras dos blocos afros, nas praças, nos palcos convencionais, nos terreiros ou nos desfiles de carnaval, proporcionando, ao folião e ao espectador, a compreensão de fatos do mundo que vão além do entretenimento. Estas danças são narrativas históricas de um país africano imaginário ou de algum lugar da diáspora africana.

Nos blocos afros, as danças são, geralmente, apresentadas nos palcos e nas praças, cujo elenco na maioria das vezes está com os pés descalços, porém, durante o carnaval ou em outros eventos de rua, os dançarinos e as dançarinas usam alpercatas de couro sintético, sapatilhas da marca Moleca e sapatos esportivos. As danças apresentadas por estes blocos afros fazem parte do que é convencionalizado como dança afro-brasileira ou dança afro-baiana, apresentando elementos técnicos/estéticos e corporais próprios, os quais destaco:

- Pés planos em contato direto com o chão, joelhos e pernas semiflexionados, em posições paralelas;
- Pés dobrados e deslizando no espaço, com dedos em meia ponta;
- Braços semiflexionados, balançando para frente e para trás, e elevando-se de maneira alternada;
- Movimentos executados, geralmente, obedecendo aos ritmos percussivos estabelecidos pelos blocos: samba *Ijexá*, *Aguéré de Oxòssi*, samba *reggae*, entre outros;
- Coluna vertebral nos planos vertical e sagital (com flexão e extensão para a frente e para os lados), podendo ser o que Martins (2008) intitula *getdown*, visível nas danças de matrizes afro-brasileiras;
- Movimentos de requebrados com quadris relaxados e reagindo aos sons percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão;
- Movimentos assimétricos e circulares com



paradas (pausas, expandindo o tempo e o espaço, contrastando com o ritmo ou pulsação da música);

- Bacia óssea em movimentos de retroversão, que no senso comum são conhecidos como “bacia desencaixada”.

É interessante notar que na discussão sobre a estética negra, estes blocos afros, desde as suas fundações, apresentam a música imbricada a um conjunto de ações que estão também inseridas nas danças, no modo de pentear e arrumar os cabelos, na criação dos figurinos e dos adereços, materializando a ancestralidade das etnias afro-brasileiras, assim como na África, a dança e a música são a alma desses blocos afro-carnavalescos. Neste universo multicultural, estes blocos afros se apresentam de maneira inter e transdisciplinar, são multidimensionais e provocam impactos em muitas áreas do conhecimento humano.

Portanto, acredito que os fundamentos estéticos da dança e da música desses blocos, em que o corpo expressa desejos, devaneios e utopias históricas, são diferenciados de outras modalidades de dança e música, como, por exemplo, a dança e a música contemporâneas. Na afirmativa de Pradier, o corpo é o “lugar da encarnação do imaginário” (1996, p.13). São corpos captadores, apreendedores, transformadores e (re)criadores de uma determinada estética, interconectados, sujeitos das suas histórias e cadenciados pelo ritmo do samba ijexá e do samba *reggae*.

Durante os momentos dos desfiles dos blocos nas ruas, os dançarinos e as dançarinas ficam impossibilitadas(os) de atuar no chão. Mas, durante as minhas aulas de técnica de dança de matriz africana, desenvolvidas no bloco afro Bankoma, os exercícios técnicos corporais e musicais estimularam os/as discentes a também usar o nível baixo. E, nas apresentações finais das oficinas, todos e todas conseguiram realizar “proezas” artísticas, em todos os níveis.

Palavras Conclusivas

Ao tentarmos definir a estética negra em dança, não podemos padronizá-las segundo códigos preestabelecidos, como se observa na dança moderna

ou no balé clássico, por exemplo. Neste sentido, o contexto sociocultural e também religioso, tendo em vista que os blocos afros da Bahia, em sua maioria, conectados à religião do Candomblé, apresentam uma gama de significados de movimentos que não se enquadra em nenhuma categoria contemporânea em dança. Ao contrário, a estética negra em dança evolui de acordo com os seus próprios princípios técnicos/criativos, que têm outra finalidade, trazem suas experiências culturais dos seus cotidianos e o seu jeito próprio de dançar, seja no coletivo, seja de forma individual. Os “Pilares Fundamentais e Estruturais” —polirritmia ou múltiplos metros, policentrismo e holismo — apontados por Martins(2008), são realmente visíveis e funcionam como “mola propulsora da estética negra” (MARTINS, 2008), sem, contudo, padronizá-la em códigos de movimento.

Enfim, as danças dos blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma apresentam elementos técnicos/criativos/estéticos, que estão imbricados a outros elementos multiculturais. Estas coreografias possuem importância fundamental para que sejam incluídas na história da dança mundial, justamente pela espetacularidade das matrizes afro-brasileiras que as compõem, no cenário carnavalesco da cidade de Salvador, Bahia.

REREFÊNCIAS

- ALMEIDA JR., Armando Ferreira. *A contracultura e a política que o Ilê Aiyê inaugura: relações de poder na contemporaneidade*. 178 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia 1982.
- ASANTE, Kariamu Welsh- *Commonalities in African Dance: an Aesthetic Foundation*. In ASANTE, Molefi Ketii & ASANIE, Kariamu Welsh -African Culture: the Rhythms of Unity. New Haven: CT: Greenwood.1985.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. (Orgs.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.pp.15-22.



- _____. CAJAÍBA, Luiz Cláudio; PEREIRA, Antonia; PITOMBO Renata. (Orgs.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2001.
- CUNHA JR., Henrique. A História Africana e os elementos básicos para seu ensino. In: Lima; ROMÃO, Geruza (Orgs.). *Negros e currículo*. Florianópolis: Atilênde. N. 2, Núcleo de Estudos Negros/NEN, 2001. (Série Pensamento Negro em Educação).
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LUZ, C. P. Narcimária. Bahia a Roma negra: Estratégias comunitárias e educação pluricultural. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO –INTERCOM, 25, 2002, Salvador. *Anais...* Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, set. 2002. pp. 1-18.p. inicial-final.
- MACEDO, Márcio José. *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1913-1968)*, 2006. 285 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.
- MARTINS, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Sou negona, sim senhora!Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano*.2013. 254 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- _____. *Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, de 1971 a 1978*. 2006. 317 f.Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- _____. *Dança afro-sincretismo de movimentos*. Salvador: EDUFBA, 1991.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- PRADIER, Jean-Marie: Etnocenologia: a carne do espírito. Tradução de Armindo Bião. *Revista Repertório: Teatro e Dança*, Salvador, n. 1, pp.9-21. p. inicial-final, 1997.
- SÁNCHEZ L. M.M. *A dramaturgia da memória no teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SERRANO, Leonardo Sebiani. *CORPOGRAFIAS: Uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do Grupo Dimenti*. 216 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro.Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- SILVA JR, Paulo Melgaço da. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

