

IDENTIDADES NEGRAS EM MOVIMENTO: ENTRE PASSAGENS E ENCRUZILHADAS

BLACK IDENTITIES IN MOTION: BETWEEN CROSSROADS AND PATHWAYS

Renata de Lima Silva¹
José Luiz Cirqueira Falcão²

¹ Renata de Lima Silva possui graduação em Dança, pela Universidade Estadual de Campinas (2001), mestrado em Artes (2004) e doutorado em Artes (2010), também pela Unicamp, e pós-doutorado, pelo Instituto de Artes da Unesp (2011). É professora adjunta do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Investigação e Pesquisa Cênica Coletivo 22. Treinel de Capoeira do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

² José Luiz Cirqueira Falcão possui graduação em Educação Física, pela Universidade Católica de Brasília (1982), mestrado em Educação Física, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994) e doutorado em Educação, pela Universidade Federal da Bahia (2004). Atualmente, é professor associado II da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Educação Física, com ênfase em capoeira, lutas e prática pedagógica, atuando principalmente nos seguintes temas: capoeira, educação física, educação, cultura e sociedade. Mestre de capoeira do grupo Beribazu.

Resumo: A temática da afirmação da identidade negra vem sendo debatida no Brasil, com maior consistência, a partir da década de 1970. Embora essa afirmação, referenciada por discursos político-ideológicos, tenha sido importante para a ampliação de direitos e para a adoção de políticas públicas para a população negra, neste artigo, essa temática é analisada a partir de sua relação orgânica com o corpo, nas manifestações de Dança Afro, de Congada e de Hip Hop. Podemos verificar que, para além de um discurso político-ideológico singular, a identidade negra se afirma, diversamente, via performances culturais, seja pela exaltação mítica do continente africano, no caso da Dança Afro; pelo canto de lamento e devoção aos santos católicos, no caso do Congado e pelas técnicas modernas de comunicação dessacralizadas do movimento Hip Hop.

Palavras-chave: Identidade negra. Corpo. Performance.



Abstract: The assertion of Black identity has been in discussion in Brazil with greater consistency since the 1970's. Although these affirmations referenced by larger political and ideological discourses have been important for the expansion of rights and the adoption of public policies for the Black population, this article analyzes the issue from its organic relationship with the body, and the manifestations of the African dances of Congada and Hip Hop. We can see that, beyond a singular political-ideological discourse that Black identity is claimed in a diversified way via cultures performances, either by the mythical exaltation of the African continent in the case of African dance; the mournful singing and devotion to Catholic saints in the case of Congada; and the modern techniques of communication desecrated in the Hip Hop movement.

Keywords: Black Identity. Body. Performance.

Introdução

O presente artigo, escrito a quatro mãos, desdobra-se a partir da comunicação *Passagem – entre devoções e vadiagens*, apresentada por um dos autores no *Colóquio Internacional de Arte Negra: Corpo, Performance e Ancestralidade*, realizado entre 13 e 15 de outubro de 2014, em Salvador/BA. Antes de adentrarmos propriamente o tema que trataremos neste escrito, consideramos pertinente apresentar o contexto em que o mesmo foi construído.

A comunicação no evento citado gravitou em torno da exibição do videodança *Passagem*, produzido pelo Núcleo Coletivo 22.³ As reflexões arroladas acerca do processo de criação deste trabalho se circunscreveram em torno da construção de processos identitários em manifestações das culturas

³ O Núcleo Coletivo 22 é uma companhia de artes que envolve artistas-pesquisadores da cidade de Goiânia e de São Paulo, onde o grupo foi criado, em 2001. A partir de 2010, o grupo vinculou-se à Universidade Federal de Goiás, transformando-se em grupo de pesquisa, de produção artística e de extensão. Entre as produções do grupo, destaca-se o vídeo-dança *Passagem*, em que um jogo cênico é construído a partir do diálogo entre canto, percussão, dança e natureza, metaforizando o tempo e as tradições afro-brasileiras. Como grupo de pesquisa, está cadastrado na plataforma do diretório de grupos de pesquisa do CNPq.

populares afro-brasileiras, especialmente aquelas em que é comum se cantar e dançar para rezar e, ainda, interseccionam a temática da devoção, presente no Congado, por exemplo, com a noção de “vadiagem”, própria do samba de roda e da capoeira.

Tecer algumas reflexões e argumentos sobre processos identitários, edificados no contexto de manifestações típicas da cultura afro-brasileira, frente a uma plateia de negros e negras empoderados e autoconfiantes, na “Roma Negra”,⁴ foi um grande desafio, já que aquele espaço e acontecimento expressavam uma identidade negra substancialmente diferente daquela que seria apresentada na comunicação, a partir da experiência com o Congado mineiro e goiano, que, por sua vez, fez parte do processo de criação do videodança *Passagem*.

Cumprir notar, de antemão, que, numa constante tensão entre o imanente e o transcendente, e de uma forma bem peculiar, cultuando ancestrais, sacralizando o cotidiano, organizando-se em comunidades e linhagens, determinados segmentos negro-africanos consolidaram processos identitários bem distintos daqueles referenciados pela cultura europeia e norte-americana. Essas construções identitárias nem sempre têm sido compreendidas pelos pesquisadores ocidentais que, segundo Luz (2000, p. 92), “visualizam o processo social africano através dos cânones positivistas da ciência europeia, sobredeterminada pelos enquadramentos evolucionistas e etnocêntricos do contexto histórico colonial ou neocolonial”.

Apesar da comunicação em questão ter sido adequada ao contexto do Colóquio, por tratar da identidade negra que se expressa nas passagens e encruzilhadas das manifestações oriundas da cultura afro-brasileira, para o escopo deste artigo queremos expandir e problematizar a discussão sobre a identidade negra, em termos de pluralidade, buscando compreender a relação corpo e identidade negra, que ora se apresenta, de maneira homogê-

⁴ Expressão originalmente utilizada pela sacerdotisa Mãe Aninha, a Iya Oba Biyi, fundadora da comunidade-terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, para se referir a Salvador, a cidade mais negra fora do continente africano, segundo a antropóloga Ruth Landes, que esteve na Bahia, na década de 1930, e escreveu o clássico “A cidade das mulheres”. Para saber mais, ver Landes (2002).

nea, à medida que condensa um discurso político e ideológico e, ora heterogênea, quando essa identidade se corporifica em diversos padrões estéticos, como podemos observar nas experiências da Dança Afro, dos Congados e do Hip Hop.

As Questões da Identidade

Afinal, o que é identidade? Como se configuram as identidades nas manifestações culturais afro-brasileiras? Como as identidades de um mesmo manifesto se distinguem entre si? O que define a identidade, no contexto das performances culturais? Quais são as formas/fôrmas presumidas a partir das quais uma identidade é marcada como distinta? Como as fronteiras identitárias são constituídas, mantidas ou dissipadas, no contexto da cultura negra? Como os vários segmentos estão representados em diferentes discursos da identidade? A identidade diferencia-se lateral ou hierarquicamente? A ideia de identidade negra pode ser concebida nos termos de identificações? As identidades construídas a partir das performances culturais englobam as identidades políticas e ideológicas ou são englobadas por estas?

Essas questões servem de balizas para analisarmos a problemática da/s identidade/identificações. Ao tratarmos a questão da identidade como uma categoria analítica potencializada pela centralidade do corpo, esperamos contribuir para um melhor entendimento desse complexo e contraditório conceito.

O fenômeno da identidade como aquilo que qualifica, define ou caracteriza um sujeito, pode ser compreendido de diferentes perspectivas: do indivíduo, da cultura, do social, da nacionalidade. No caso deste artigo, pelo fato de estarmos envolvidos e interessados nos fenômenos das performances culturais, analisamos o tema da identidade a partir do corpo, considerando a corporeidade humana como agenciadora social e cultural. Segundo Le Breton (2007, p. 8):

[...] pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transformando-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural.

Se, por um lado, podemos compreender a cultura como os contornos do agir humano, por outro, é preciso reconhecer que tais contornos tornam a modelar corpos, no entanto, em diferentes formas/fôrmas. Talvez a palavra “fôrma” seja demasiadamente dura para exprimir a complexidade do agir da cultura frente às subjetividades, territorialidades e circunstâncias históricas. Por isso, sugerimos, aqui, a compreensão da ideia de forma/fôrma, não com algo que enquadra, mas sim como o desenho do agir do corpo, no tempo e espaço.

A partir dessa perspectiva, olharemos para a cultura como se olha para uma obra de arte, encarando-a, como fez Oliveira (2007, p. 247):

A cultura é o relacionamento das singularidades no plano da imanência. O tecido do mundo é tangível através da memória. Os fios do tecido são lembranças e as lembranças são matérias fluidicas que podem ser modeladas de diversas maneiras a partir de variados matizes.

E ainda, se levarmos a cabo as ideias do referido autor, ao argumentar que “cultura se movimenta no corpo” e que o “corpo é o movimento da cultura” (OLIVEIRA, 2007, p. 288), compreenderemos forma/fôrma como elementos estruturantes do conceito de identidade.

Frequentemente, o conceito de identidade é questionado por sua rigidez. Talvez por isso identificação possa se apresentar de forma menos comprometedor, considerando que o indivíduo-sujeito é atravessado por muitas identificações e não está dotado de uma identidade como sendo algo uno, acabado, coerente, coeso, linear, integral, único, original e estável. Os processos de identificação são sempre evitados de conflitos, ambivalências, conformismos e resistências.

Nesse sentido, Stuart Hall (2001, p. 13) destaca que:

a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.



Para Denys Cuche, a natureza, no homem, é inteiramente interpretada pela cultura. Só que ela não pode ser manipulada como “um instrumento vulgar, pois ela está relacionada a processos extremamente complexos e, na maior parte das vezes, inconscientes” (2002, p. 15). Em suas formulações, o que mais nos chama a atenção em relação ao conceito de cultura é sua estreita relação com o conceito de identidade, tão polissêmico quanto aquele. Sinteticamente, para Cuche (2002), existem duas abordagens ou concepções que tratam da identidade, no campo das Ciências Sociais. As concepções “objetivistas” e as “subjetivistas”. Os signatários da concepção objetivista defendem que a identidade de um indivíduo é a herança cultural recebida do seu grupo original, como uma espécie de “segunda natureza” da qual ele não pode escapar. Em suas palavras, corresponde à “origem, as raízes, segundo a imagem comum, isto é, aquilo que definiria o indivíduo de maneira autêntica” (CUCHE, 2002, p. 178). Nesse caso, a identidade seria preexistente ao indivíduo que não teria alternativa senão aderir a ela, sob o risco de se tornar um marginal, um “desenraizado”.

Entre outros problemas, essa formulação pode levar à “racialização” dos indivíduos, pois, para algumas teses radicais, a identidade está praticamente inscrita no patrimônio genético do indivíduo. Essa concepção objetivista pode se desdobrar numa abordagem culturalista, em que a ênfase não é colocada na herança biológica, mas na herança cultural. Nesse caso, o indivíduo é levado a interiorizar os modelos culturais que lhes são impostos até o ponto de se identificar com o seu grupo de origem. Para tal, são arbitradas determinadas “invariantes culturais” que permitem definir a essência do grupo, ou seja, sua identidade “essencial”, praticamente invariável (CUCHE, 2002). Outra variante da concepção objetivista de identidade é chamada de “primordialista”. Nesse caso, considera-se que a identidade etnocultural é primordial porque a vinculação ao grupo étnico é a primeira e a mais fundamental de todas as vinculações sociais. É no grupo étnico onde se partilham as emoções e as solidariedades mais profundas e mais estruturantes.

Essas concepções objetivistas de identidade têm um traço comum. Tratam as identidades a partir de

certo número de critérios determinantes, considerados objetivos, como a origem comum, a língua e o território comum. Tais concepções são bastante questionadas pelos que defendem uma abordagem subjetivista de identidade. Para os defensores dessa última perspectiva, a identidade não pode ser reduzida a sua dimensão atributiva. Ela não passa de um sentimento de identificação ou de vinculação a uma coletividade imaginária, em maior ou menor grau. Sendo assim, nessa perspectiva, o importante são as representações que os indivíduos constroem da realidade social e de suas divisões.

A rigor, o ponto de vista dos subjetivistas, levado ao extremo, tem como consequência a redução da identidade a uma questão de escolha individual arbitrária em que cada um seria livre para escolher suas identificações. Isso pode ser analisado como uma elaboração puramente fantasiosa, criada pela imaginação de alguns ideólogos que manipulam as massas crédulas em busca de objetivos nem sempre confessáveis.

Para Cuche (2002), essa visão subjetivista tem o mérito de considerar o caráter variável das identidades, apesar de ter a tendência de enfatizar excessivamente seu aspecto efêmero. Essa perspectiva se torna fragilizada, portanto, pelo fato das identidades serem relativamente estáveis.

Adotar uma abordagem puramente objetivista ou puramente subjetivista para tratar a questão da identidade pode desencadear conflitos incontornáveis. Nesse sentido, Cuche (2002) propõe a abordagem “relacional e situacional de identidade” e defende ainda que não existe uma identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade é sempre relacional, daí sugere ser preferível utilizar o termo identificação.

A identificação pode funcionar como afirmação ou como imposição da identidade. A identidade é sempre uma concessão, uma negociação entre uma autoidentidade e uma heteroidentidade, ou uma exoidentidade definida pelos outros (SINSON apud CUCHE, 2002).

Se a cultura depende em grande parte dos processos inconscientes, a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas. Nesse sentido, Cuche (2002) adverte que o papel do intelectual não é fazer a defesa das identidades.

Não é a sociologia ou a antropologia, nem a história ou outra disciplina que deverá dizer qual seria a definição exata da identidade bretã ou da identidade kabyla, por exemplo. Não é a sociologia que deve se pronunciar sobre o caráter autêntico ou abusivo de tal identidade particular. Não é o cientista que deve fazer ‘controle de identidades’. O papel do cientista é outro. Ele tem o dever de explicar os processos de identificação sem julgá-los. (CUCHE, 2002, p. 187)

Convictos da impossibilidade de responder satisfatoriamente a todas as questões levantadas, buscamos analisar o conceito de identidade a partir de sua articulação/aproximação a alguns conceitos correlatos, como é o caso da construção igualdade/diferença.

Avtar Brah, professora de Sociologia da Universidade de Londres, em seu clássico artigo: *Diferença, diversidade, diferenciação*, problematizou a temática da diversidade, a partir da categoria “negro” (*black*). Sem fazer uma distinção entre os níveis macro e micro de análise, a referida autora pontuou como as questões da “diferença” foram enquadradas na teoria e na prática feminista, durante as décadas de 1970 e 1980, tendo como foco principal o debate britânico, sugerindo, ao final, quatro maneiras de conceituar a diferença: “diferença como experiência, diferença como relação social, diferença como subjetividade e diferença como identidade” (BRAH, 2006, p. 359), e apresentando um novo quadro para a análise dessa categoria.

O cotejo dos argumentos levantados por Brah (2006) com o conceito de identidade, aqui potencializado pela dimensão da corporeidade e das performances corporais, nos leva a constatar sua estreita relação com o corpo e a práticas corporais. Nesse sentido, além de um discurso político-ideológico, a identidade se constrói, também, no fazer corporal. Esse fazer, por sua vez, se insere numa trama complexa de afirmações, disputas, distinções, oposições, fronteiras, controvérsias, mitos, agenciamentos, tensões, conflitos e conveniências que, dinamicamente, vão edificando processos de identificação, ainda que transitórios e fluídicos.

A complexa e abrangente rede que hoje compreende as performances culturais de origem negra se consolidou e se afirmou na diversidade de

mecanismos, estratégias, vertentes, lideranças, métodos, sistemas hierárquicos e códigos de conduta, fazendo com que cada segmento edifique simultaneamente suas formas próprias de identificação e de distinção.

O conceito de identidade, aqui esmiuçado a partir de passagens e encruzilhadas experienciadas no plano das performances culturais, não ignora componentes incomensuráveis e intraduzíveis do fazer cultural. Aos sujeitos deve ser garantido o “direito à opacidade” (GLISSANT, 2005, p. 85), ou seja, a impossibilidade de assimilar o outro, em todas as suas dimensões, para viver e construir com ele.

Manuel Castells (1999) problematiza o conceito de identidade a partir de uma sistematização didática acerca das diferentes formas de construção de processos identitários. Para ele, a diversidade de construções identitárias não elimina o vigor da identidade, à medida que as identidades se desenvolvem em contextos marcados por relações de poder, pela história de cada grupo e pela simbologia construída a partir de suas relações significativas.

A partir dessa perspectiva, Castells (1999) distingue três tipos de identidade: a identidade legitimadora, cujas bases estão vinculadas às instituições dominantes; a identidade de resistência, cujas bases são geradas por sujeitos em situações desvalorizadas ou discriminadas, e a identidade de projeto, cujas bases são produzidas por sujeitos que se utilizam de capital cultural para construir ou redefinir posições, conceitos e ações, na sociedade.

Podemos depreender, a partir da classificação formulada por Castells (1999), que os processos identitários construídos no campo da cultura negra, embora fragmentados e circunstanciais, por força do jogo político, se materializam, principalmente, na lógica da identidade de projeto e de resistência, sem negar, evidentemente, que, em suas dinâmicas, acontecem interações.

Se analisarmos cada manifestação da cultura negra em particular, a partir de suas dimensões performáticas e gestuais, poderemos caracterizar cada uma dessas práticas como “unidades englobantes” (TRAVASSOS, 1999), cujos símbolos identificadores são construídos e reconstruídos indefinidamente, a partir de alguns elementos consensualmente aceitos por seus integrantes, que elegem e inventam, frequentemente por contraposição,



tendo em vista a afirmação de sua identidade. Para isso, servem-se da memória e de outros aspectos da vida cotidiana e terminam construindo pequenos mundos irmanados por identidades de projetos que opõem e contrastam os “nós” em relação aos “outros”.

É importante destacar que essas identidades, construídas via performances culturais e consolidadas como projetos, se alimentam também de elementos difusos, míticos e por vezes mistificadores, mas não menos importantes. Nesse contexto, Oliveira (2007, p. 288), ao lançar o olhar para a cultura africana e da diáspora, enfatiza que o corpo “é o território da vertigem, do mistério e do segredo. Nele sobrevive magia e mito”.

Por esta via de raciocínio, a chamada “crise de identidade”, presente também na cultura negra, está abalando os quadros de referência que davam uma ancoragem estável no mundo social. “Há sempre uma qualidade fugidia e contingente na identidade” (MCLAREN, 2000, p. 22). As velhas identidades, com relações compactas, “que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o ser humano contemporâneo até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2001, p. 7).

O conjunto de características que definem a identidade de um grupo social é inseparável daquelas características que o fazem diferente dos outros grupos. Portanto, aquilo que um grupo efetivamente é está irremediavelmente vinculado àquilo que ele não é. Ou seja, identidade e diferença são processos inseparáveis. Silva (1999, p. 47) destaca que “aquilo que um grupo tem em comum é resultado de um processo de criação de símbolos, de imagens, de memórias, de narrativas, de mitos que ‘cimentam’ a unidade de um grupo, que definem sua identidade”. Esses processos incidem no corpo e, a despeito de não estarem impressos nos genes, “naturalizam” aquilo que se é e “exotizam” aquilo que se vê.

As relações de poder conferem aos processos identitários um caráter ativo e produtivo. Sendo assim, a construção de identidades se efetiva por meio de um jogo político complexo que vai hierarquizando, deslocando e definindo processos identitários, numa trama cada vez mais complexa, e esse movimento pode ser verificado de forma em-

blemática no contexto das manifestações culturais de origem popular.

As construções e afirmações identitárias, embora descentralizadas e deslocadas, na perspectiva de Hall (2001), no contexto das manifestações culturais populares parecem de forma insistente e resistente, girando em torno de interesses culturais específicos, a partir, por exemplo, da constituição de grupos empenhados em criar, recuperar ou mesmo reconstruir suas raízes culturais, num processo de reconstituição de seu passado e de suas tradições.

Nos tempos atuais, temos verificado um considerável processo de revitalização de manifestações culturais brasileiras de origem popular, como a Capoeira, os Blocos Afro, o Bumba meu Boi, a Congada, o Maracatu, os Reisados, o Samba de roda, o Tambor de Crioula, o Cavalo-Marinheiro, o Coco de Roda e a Embolada, o Jongo, entre tantas outras.

Essa revitalização de manifestações culturais de origem popular, segundo Abib (2004, p. 40), vem acontecendo em todo o mundo, “deixando perplexos aqueles que já alardeavam a configuração de uma cultura única, globalizada, moderna, homogênea e padronizada como efeitos inevitáveis do processo de globalização”. Como exemplo, Abib (2004) cita os movimentos reivindicatórios de identidade indígena, verificados em vários países da América, ou o interesse cada vez mais acentuado pela chamada “música étnica”, que afirma e realça as origens de vários grupos étnicos, questionando uma identidade nacional homogeneizadora, forjada artificialmente em vários países do mundo.

Esse processo é mais uma faceta da própria globalização, podendo ser melhor compreendido a partir do conceito de “cultura internacional-popular”, formulado por Renato Ortiz (2003), a partir de suas observações e reflexões relacionadas aos processos de mundialização da cultura, intensificados nas últimas décadas.

Para Ortiz (2003), ao processo de globalização econômica articula-se um virtuoso e diversificado processo de mundialização cultural. Entretanto, se é correto dizer, sem maiores problemas, que existe um mercado global, definido pelo capitalismo, assim como uma tecnologia global, a mesma, em qualquer lugar, é certamente pouco convincente falarmos de uma “cultura global” com as mesmas características.

Até bem pouco tempo, o único meio de perpetuar determinadas manifestações culturais era a oralidade, ou seja, as tradições eram passadas de boca a ouvido. O advento das novas tecnologias de informação e comunicação potencializaram o importante papel de divulgação cultural. Sem elas, algumas manifestações culturais poderiam se tornar apenas uma lembrança de um passado longínquo, uma vez que os seus mecanismos originais de transmissão se tornaram muito frágeis diante dos novos aparatos tecnológicos.

Nesse movimento cultural, grupos específicos arregimentam e compartilham memórias específicas em tempos/espacos específicos para construir e afirmarem processos identitários significativos e consistentes, não excluindo, obviamente, a possibilidade de se inserirem em vários outros processos semelhantes de identificação. Em consonância com Abib (2004), verificamos um engajamento e até mesmo uma militância, por parte dos sujeitos envolvidos em processos de afirmação identitária, como podemos verificar, a seguir, na construção do conceito de identidade negra no Brasil.

Negras Identidades

O debate sobre a questão da pessoa negra e seus processos de construção identitária perpassa inevitavelmente pelo fato das identidades dominantes operarem como uma norma invisível que regula todas as outras, mas não lhes retira a importância, especialmente em contextos e movimentos bem demarcados por jogos de poderes.

Silva (1999, p. 49) destaca que:

Numa sociedade em que o regime dominante de representação privilegia a cor branca, a desonestidade de uma pessoa branca é apenas isso: a desonestidade de uma pessoa 'normal'. Em troca, a desonestidade de uma pessoa negra só pode representar a inclinação natural de todas as pessoas negras à desonestidade.

Por seu turno, as manifestações culturais de origem negra no Brasil afirmam-se na criação de símbolos, gestos, imagens, memórias, narrativas e mitos que reivindicam a ancestralidade africana, reinventando a África a partir das experiências

contextuais vividas cotidianamente pelos diferentes sujeitos e grupos.

Afirmar que existe uma incoerência na noção de identidade; que a África é reinventada no Brasil e que a identidade negra é plural, pode sugerir a ideia de descaracterização. No entanto, paradoxalmente, esses pressupostos não perturbam, não enfraquecem e nem conduzem as práticas culturais à perda de sua identidade.

Concebemos aqui identidade negra como sinônimo de negritude, conceito este que opera, sobretudo, a partir de um discurso de afirmação étnico-racial, que engloba aspectos políticos, ideológicos e culturais.

No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. (DOMINGUES, 2005, p. 26)

Em linhas gerais, a ideia de negritude materializa-se no ato e efeito de assumir-se negro e de ter a consciência de uma identidade, história e cultura específicas. Conforme afirma Domingues (2005, p. 31), o processo histórico de construção da ideia de negritude baseou-se na tríade: identidade, fidelidade e solidariedade.

A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando-se, por exemplo, na atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana. A solidariedade é o sentimento que une, involuntariamente, todos os 'irmãos de cor' do mundo; é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum.

Esse discurso de identidade negra, por seu caráter totalizante, tende a uma concepção de identidade homogeneizadora. Ao passo que, para pensar a identidade negra em termos de pluralidade, é pertinente considerar o que já alertou Ney Lopes, em sua referenciada obra *Bantos, Malês e Identidade Negra*, sobre o equívoco histórico da desvalorização da matriz cultural banto frente à jeje-nagô e,



evidentemente, de ambas frente aos padrões culturais europeus. A concepção de que os bantos seriam frágeis, “sem estrutura, um amontoado de credences e superstições, com suas bases emprestadas à teogonia nagô e facilmente engolidos pelo catolicismo” (LOPES, 2006, p. 208), parece ter tido impacto no discurso ideológico da negritude, que tendeu a valorizar o Candomblé keto, na tentativa de banir as manifestações sincréticas.

Conforme destaca Martins (2002), as performances afro-brasileiras apresentam um complexo espaço de investigação, conhecimento e fruição. Para esse autor:

[...] as construções identitárias se afirmam e constantemente se reinventam, via gestualidade, ritualidade e processos de criação, dramatizando e pulverizando as velhas identidades construídas via discursos político-ideológicos. Como manifestações de encruzilhadas, agenciam, a partir da memória e da criação, corporeidades que anunciam e enaltecem a diversidade das identidades negras tecidas nas práticas corporais que se movimentam na vida cotidiana. (MARTINS, 2002, p. 71)

Para analisar “essas corporeidades que anunciam e enaltecem a diversidade das identidades negras”, podemos ponderar se os discursos político-ideológicos foram suficientes e eficazes nesse processo de afirmação. Se na Dança Afro, o discurso baseado na tríade identidade, fidelidade e solidariedade, foi uma importante base para a constituição desse movimento, como arte negra que se alimenta diretamente do terreiro, por intermédio da dança dos orixás, nas congadas, conforme veremos a seguir, esse discurso não surtiu efeito, pois, embora o cristianismo tenha sido imposto de maneira truculenta, ele foi incorporado e transformado pelo povo banto, que não aceitou passivamente os dogmas cristãos. Na visão de Lopes (2006, p. 206), “o que ele fez foi colocar essa religião ao seu jeito, ao seu modo, dando a ela coloridos e nuances que a transformaram num catolicismo todo peculiar, permeado de práticas da religião tradicional negro-africana e do culto banto aos antepassados”.

A pluralidade da identidade negra que se pode perceber, ao se observar a Dança Afro em relação à Congada, é apreendida a partir de um olhar não de-

terminista e criterioso para esses fenômenos, isto é, por meio de um estudo da performance.

Para Schechner (2002), a performance pode ser compreendida através das concepções de Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo e Explicar ações demonstradas, pois, na concepção do autor, Ser é a existência em si mesma. Fazer é atividade de tudo que existe. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer a descobertas de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2002, p. 27)

Retomando a experiência vivida no *Colóquio Internacional de Arte Negra: Corpo, Performance e Ancestralidade*, podemos questionar: como se deu o processo de construção da identidade daqueles negros e negras que coloriam, com altivez, cabelos adornados e roupas estampadas, a plateia do evento? Seguramente estavam ali, prontos para intervir em qualquer comunicação que julgassem inadequada, como se dissessem antes mesmo de abrir a boca para qualquer discurso verbal: “nada de nós, sem nós”.

Embora tenhamos notícias da existência de Irmandades Negras, desde o século XVII, foi a partir dos anos de 1970, que uma ideia de identidade negra fez parte de um amplo processo de tomada de consciência racial do negro no Brasil. Esse movimento teve um impacto forte no plano cultural, vetorizando a valorização dos símbolos culturais afro-brasileiros.

Podemos citar a cidade de Salvador como um grande expoente desse movimento, a partir do renascimento dos blocos afro.

Expandiam-se os chamados ‘afoxés’ e ‘blocos afros’, organizações formadas principalmente pela juventude negromestiça [...] ostentando nomes africanos e carreando levas de pessoas cobertas de batas (abadas) e búzios, ao som de cantos que remetiam à culturas negras, especialmente ao repertório iorubano, que se converteu numa espécie de código central de nossas manifestações simbólicas de raízes negroafricanas. (RISÉRIO, 1995, p. 91)

Tanto os referenciais fornecidos pelos movimentos negros norte-americanos como um novo olhar para África, a partir da libertação dos últimos focos de dominação branca, conforme aponta Risério (1995), foram fundamentais para a construção da identidade negra no Brasil, que se constrói a partir do apelo à “apropriação”, seja do próprio passado, seja do presente e passado africano, seja da realidade norte-americana. Quilombo, Zumbi, Malcon X, Funk, Candomblé, Dança Afro e Capoeira são alguns símbolos que recebem destaque nesse período.

Seria a identidade afro-brasileira uma invenção soteropolitana? Sem dúvida, a Roma Negra contribuiu de forma significativa para o processo de afirmação do negro no país, influenciando inclusive outros Estados. Entretanto, um olhar mais atento para as especificidades do lócus que aqui elegemos para pensar a pluralidade da identidade negra, é possível perceber diferentes nuances na constituição dos grupos e das manifestações negras.

Ao mesmo tempo em que o discurso político que gira em torno da construção ideológica da identidade negra se torna importante, no sentido de garantir visibilidade e de reivindicar direitos e políticas públicas, do ponto de vista do estudo das performances culturais, é imprescindível reconhecer a complexidade estética com que a cultura negra foi assimilada, disseminada e é constantemente atualizada.

Na tentativa de fazer esse exercício, abordaremos algumas performances afro-brasileiras, observando a relação corpo – identidade. No caso da Dança Afro, apresentaremos um breve panorama histórico para enfatizar sua relação com a Dança dos Orixás e com o Candomblé. Já na Congada, ressaltaremos como tal relação opera a partir da religiosidade cristã. No caso do Hip Hop, discu-

tiremos uma identidade negra, juvenil, urbana e moderna, atada à lógica do internacional-popular (ORTIZ, 2003).

A Relação Corpo - Identidade na Dança Afro

Que Dança É Afro? Afro Seria Tudo O Que Se Dança No Continente Africano? Dança Afro seria a dança dos africanos em qualquer lugar do planeta? E as danças da diáspora africana, são “Afro” também? Seria uma dança identificada como as questões da negritude? Ou seria qualquer dança feita por pessoas afrodescendentes? Responder essas questões, talvez fosse um interessante caminho para mapear discussões e estudos sobre as danças de matrizes africanas. No entanto, para o escopo deste artigo, procuraremos problematizar, identificar e caracterizar o que dentro do território brasileiro é chamado de Dança Afro e como o corpo contribui para a construção da identidade dessa manifestação cultural.

Talvez o melhor lugar para começar a problematizar a Dança Afro seja o próprio continente africano, com sua imensa diversidade de danças. No entanto, o que aqui nos interessa não é a dança feita no continente africano propriamente dito, mas sim identificar e caracterizar a manifestação da diáspora africana no Brasil, que passou a ser convencionalmente denominada de Dança Afro.

Na abordagem de Ferraz, a Dança Afro poderia ser entendida como:

[...] toda prática que se instiga, seja na diversidade das danças encontradas no continente africano, seja nas expressões derivadas dos povos da diáspora, dispersos pelo mundo. Ela não é monopólio dos africanos da África. É produto de todos os artistas que criam a partir de suas experiências e vivências como afrodescendentes, mas também se inspiram numa ideia de negritude, seja porque atualizam ancestralidades revivendo sentidos de pertencimento ou recriam simbologias da cultura afro-brasileira construindo com o corpo imagens, movimentos e fragmentos de dinâmica a ela associados. Resultado de uma linguagem artística que se articula politicamente, esta dança incita-nos a colocar o aspecto das práticas estéticas para além dos contornos geográficos e, contraditoriamente, étnico-raciais. (2012, p. 35-36)



Nessa concepção, um tanto quanto abrangente, o que se convencionou chamar de Dança Afro, não se diferenciaria, numa primeira instância, das danças populares e ritualísticas de matriz africana, como, por exemplo, o jongo, o batuque, o tambor de crioula, a dança dos orixás etc.

Embora exista certa tendência de se classificar como Dança Afro tudo aquilo que esteja vinculado a um tambor tocando e a um remexer de quadris, seja por pré-conceito ou pós-conceito (para afirmar a negritude), aqui trataremos Dança Afro como uma performance cultural que se projetou no território brasileiro, sobretudo a partir do Rio de Janeiro, Salvador e depois São Paulo e Belo Horizonte, e que, por vezes, também é chamada de Dança Afro-brasileira ou Dança Negra Contemporânea, entre outras definições.

A primeira definição de Dança Afro constrói-se por contraposição às danças populares de matriz africana, como Jongo, Batuque, Samba de Roda, Tambor de Crioula e outras manifestações estruturadas ritualisticamente. Dança Afro seria, portanto, uma performance artístico-cultural atada à concepção moderna de dança, ligada à lógica do espetáculo e da aula de dança, estruturada em um modelo similar ao de técnicas da dança moderna norte-americana e/ou altamente influenciada por aquelas.

Manifestações de Danças Populares, como as citadas acima, estruturam-se na intersecção entre o jogo, performance e ritual, e têm a função de forjar e fortalecer a identidade de uma comunidade, seja na forma/fôrma de se relacionar com o sagrado, seja simplesmente, na fôrma/forma de diversão e entretenimento. Essas manifestações são construções da comunidade para a própria comunidade, ao passo que a Dança Afro é uma construção preponderantemente executada para ser vista como espetáculo, inserida no contexto da dança cênica, ou sistematizada em forma de aulas, oficinas e cursos.

Nos tempos hodiernos, é possível inscrever-se num curso ou assistir um espetáculo de Danças Populares. Mas este não é o princípio da estruturação dessas performances culturais, e sim as implicações de fenômenos que agem sobre a cultura popular, tais como o processo crescente de urbanização, o turismo, a apropriação da cultura popular pela classe média e até mesmo as políticas de salvaguarda dessas manifestações.

As primeiras referências a que tivemos acesso sobre o que se convencionou chamar de Dança Afro remetem-nos à bailarina, professora e coreógrafa Mercedes Baptista (1921-2014), no Rio de Janeiro. Mercedes Baptista começou a sua formação com Eros Volúcia (1914-2003), que já apresentava interesse pela cultura popular brasileira e, por intermédio da Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, teve contato com o balé clássico e se tornou a primeira bailarina negra do corpo de baile do referido Teatro.

No entanto, foram as relações que manteve com o Teatro Experimental do Negro,⁵ liderado por Abdias do Nascimento, que Mercedes Baptista teve contato com Khatarine Dunham (1909-2006),⁶ bailarina, coreógrafa e antropóloga norte-americana, com interesse nas danças da diáspora africana, sobretudo nas caribenhas, primeira idealizadora de uma proposta de dança moderna negra, no continente americano.

Após estagiar com Dhunam, nos Estados Unidos, Mercedes Baptista retorna ao Brasil e começa a desenvolver seu estilo pessoal e sua proposta de trabalho, que consistia na fusão entre as técnicas de dança clássica, moderna (incluindo a técnica Dunham) e elementos do samba e dos rituais religiosos afro-brasileiros.

A cidade de Salvador também se transformou em um grande expoente dessa Dança Afro. Segundo Ferraz (2012), na década de 1960, a Dança Afro na Bahia ganhava visibilidade e repercussão, por intermédio de grupos folclóricos e para-folclóricos, dentre eles o Olodumaré, dirigido por Domingos Campos e o Grupo Viva-Bahia, dirigido por Emília Biancardi. Esses grupos, preocupados com o reaproveitamento estético das manifestações culturais afro-brasileiras, reelaboravam performances culturais populares, mesclando técnicas de dança

⁵ O Teatro Experimental do Negro (TEN), criado a partir de 1944, no Rio de Janeiro, teve como principal protagonista Abdias do Nascimento, e buscou trabalhar pela valorização social do negro, no Brasil, por meio da educação, da cultura e da arte.

⁶ Katherine Dunham fundou o The Katherine Dunham School of Arts and Research (K.D.S.A.R.), em Chicago, Estados Unidos da América, em 1931, tornando-se a primeira referência da dança negra, naquele país.

moderna e clássica com as danças de festejos e rituais populares.

Outro grande mestre que ajudou na formação de inúmeros coreógrafos dessa Dança Afro-brasileira foi Clyde Morgan, um norte-americano com experiência em danças modernas e africanas, que veio para o Brasil, na década de 1970. Tendo se estabelecido na cidade de Salvador, Clyde Morgan integrou o corpo docente da Escola de Dança da UFBA e dirigiu o Grupo de Dança Contemporânea, da mesma instituição, por sete anos, onde desenvolveu um trabalho mesclando influências das matrizes africanas, dança moderna e contemporânea.

Esse breve histórico nos permite localizar a Dança Afro nessa zona de confluência entre a dança espetacular e a cultura afro-brasileira. De um lado, a dança pensada para o espaço do palco, e baseada em princípios técnicos da dança clássica ou dança moderna norte-americana, e, de outro, as danças de rodas, festas e rituais religiosos.

Esse território híbrido, que mescla dança moderna e/ou contemporânea com a cultura negro-brasileira, fez-se e faz-se em um espaço-tempo de criação, não podendo ser definida como uma técnica ou forma homogênea. A Dança Afro seria então um movimento cultural que agrega diferentes possibilidades de expressão artística. É dessa forma que a Dança de Mercedes Baptista se diferencia da Dança Afro de Clyde Morgan, embora ambas tenham elementos aproximados, tais como a presença marcante do ritmo percussivo, uma preocupação com as linhas e formas de movimento, o uso predominante da flexão de joelhos, o uso acentuado da articulação pélvica e o interesse pelas danças dos orixás.

Este último elemento, a dança dos orixás, principal fonte de pesquisa da Dança Afro em questão, merece destaque. Os orixás, nkises e voduns, como são chamados, respectivamente, nas nações keto, banto e jeje dos candomblés, no Brasil, são deuses africanos que correspondem a pontos de força da natureza. Seus arquétipos são constituídos a partir de um conjunto de mitos que os caracterizam. Esses mitos são difundidos a partir da oralidade, mas também da corporeidade, isto é, do corpo que, em estado de transe, incorpora o orixá e o expressa por meio da gestualidade.

Segundo Prandi (1997), até 1930, as religiões afro-brasileiras eram reminiscências e patrimônio

cultural dos antigos escravizados africanos e de seus descendentes. O processo de reafricanização das manifestações culturais populares, verificado especialmente na Bahia, sobretudo na década de 1970, deu força e projeção ao Candomblé, sobretudo o da nação keto. Como vimos anteriormente, o processo de construção da negritude passou pela busca e a apropriação de referências e o Candomblé, sem dúvida, foi uma delas. Aqui vale ratificar que a matriz iorubana, também chamada de keto ou nagô, foi, por diversas razões, priorizada nesse processo.

Nesse período, o movimento de reafricanização da cultura negro-brasileira sugere uma “ruptura radical com a complexa e centenária realidade do sincretismo religioso” (RISÉRIO, 1995, p.99), que, por sua vez, sobre esse assunto, faz a seguinte observação:

Difícil dizer com exatidão como e quando começou o processo, mas suas raízes são remotas. Os escravos trazidos da África para o Brasil foram impedidos de professar sua fé e introduzidos compulsoriamente no Catolicismo. Mas lograram disfarçar suas religiões originais, utilizando os santos da Igreja para, sob uma fachada católica, realizar seus próprios ritos. O sincretismo é fruto, portanto, de uma violência cultural. Da imposição de uma cultura dominante. [...]Hoje, quando não é mais possível reconhecer uma imposição religiosa, são inúmeras as pessoas que já nascem sincréticas. Pessoas que levam uma existência religiosa sincera, dedicada tanto aos santos católicos quanto aos orixás. As crenças parecem existir simultânea e separadamente, o que levou o historiador Cid Teixeira a comparar o caso ao fenômeno do bilinguismo. Mas também há momentos em que é impossível distingui-las, como no culto baiano a Senhor do Bonfim, sobre o qual ninguém sabe dizer exatamente onde começa Cristo ou termina Oxalá: é como se fosse a mistura de um messias negro com um orixá da Palestina, fundidos e refundidos nos trópicos brasileiros. (RISÉRIO, 1995, p. 100)

Para o referido autor, o dualismo ou o exercício de diferentes cultos, por uma mesma pessoa, não é visto no Brasil como algo estranho ou uma anomalia. Acrescenta, ainda, que o antissincretismo é muito mais uma exigência dos intelectuais, do que uma postura popular.



Não foi por acaso que a investida do Candomblé contra o sincretismo se deu no momento em que a religião dos orixás se firmou no mundo da escrita. Mas a bi ou tri-religiosidade brasileira não se abalou. Prosseguem as crenças paralelas, aqui e ali apresentando pontos de contato e mesmo de intercruzamento. O que ficou de positivo, da tomada de posição do Candomblé, deve ser visto no espaço da ‘territorialização’, da delimitação nítida de um campo religioso, que pela primeira vez se assumia publicamente com tal intensidade, na história das religiões no Brasil. (RISÉRIO, 1995 p. 101)

O processo de “territorialização” do Candomblé e a sua apropriação na construção da identidade negra fez com que a dança dos orixás e a dança para os orixás (que se faz nos terreiros, não necessariamente em situação de transe) se tornassem importantes referências para a arte e a cultura negras. A gestualidade que se expressa no corpo a partir da mitologia dos orixás é um complexo arsenal de movimentos que são reelaborados nos afoxés, blocos afros e Dança Afro e codificados pela epistemologia e técnicas das danças cênicas.

Os orixás são deuses e deusas que dançam e, ao mesmo tempo, são louvados com dança, dentre outros procedimentos (canto, oferendas, banhos etc.). Sua dança constitui-se num jogo afinado com ritmos e variações rítmicas específicas, oferecendo para a dança cênica subsídios de ordem técnica, poética e formal. O uso acentuado das escápulas e da flexão dos joelhos; o *gingar* de ombros; a pontencialidade e a entrega do corpo, sugerida pelo transe; a densidade e a introspecção dos orixás mais velhos; a agilidade e a destreza dos caçadores e guerreiros; a leveza e a sedução das deusas; o devir animal e de elementos da natureza e a mimese da manipulação de objetos, como o facão, o espelho, o arco e a flecha, são alguns elementos da dança dos orixás frequentemente traduzidos para a Dança Afro, em diferentes abordagens.

Podemos inferir que a identidade negra do corpo que dança a Dança Afro é construída em sintonia com o discurso ideológico da negritude, já que o Candomblé foi/é uma de suas principais referências. Contraditoriamente, alimenta-se de referências epistemológicas e técnicas de danças tidas como hegemônicas, como é o caso da dança clás-

sica e da dança moderna, encontrando nestas um ponto de apoio para a sua legitimação, no campo da arte.

Apesar desse suporte ter sido necessário, a Dança Afro no Brasil conseguiu imprimir em sua linguagem uma identidade cultural negra mais expressiva do que podemos observar em movimentos de dança negra norte-americana, que realçam as formas/fôrmas das danças clássicas e modernas, com o uso excessivo de pontas de pés, *développé*, *cabré*.

A Relação Corpo - Identidade na Congada

A despeito do movimento de reafricanização do Candomblé ter influenciado significativamente o discurso de afirmação da identidade negra, em outros espaços, isso não ocorreu da mesma forma, como foi o caso dos congados, mineiro, goiano e paulista, que, por sua vez, não se desvincularam da fé e da tradição católica.

As Congadas, conforme esclarece Ratts (2013), seriam a parte mais conhecida das Festas do Rosário e dos Reinados negros, que homenageiam Nossa Senhora do Rosário, entre outros santos, e giram em torno da coroação de reis e rainhas negros. O autor define que:

[...] as Festas do Rosário, Reinados e Congadas são uma expressão cultural, religiosa e política, negra e popular, que conta com praticantes de outros pertencimentos raciais e de classe e que se realiza em bairros habitados por significativo contingente de pessoas negras e das classes trabalhadoras. (RATTS, 2013, p. 22)

Os congados estabelecem-se em meio à encruzilhada afro-brasileira, na confluência entre o catolicismo e a cultura africana de matriz banto, fazendo referência a santos como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês. Segundo Martins (2002, p. 67-68), a Congada:

[...] processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmovisão que os instauram. [...] Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os

ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados guardas, e a instalação de um império negro, no âmbito do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos criam uma performance mitopoética, que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas.

Segundo Dias (2001), as irmandades negras e a organização dos reis do Congo aparecem nos discursos de cronistas do período colonial, de forma bem mais branda do que nas referências aos batuques, julgados indecentes. Os festejos de negros em louvor a santos católicos eram aceitos e também vistos como uma forma de amenizar as inclinações dos escravizados às revoltas.

As coroações que a festa celebra é fruto dos encontros e “desencontros” entre escravizados africanos e a cultura portuguesa e representam uma forma possível e aceitável de organização comunitária negra, desde o século XVI. Se, em princípio, a devoção dos negros aos santos católicos eram formas de mascarar suas crenças a deuses e ancestrais africanos, com o passar de anos e séculos, essa se tornou uma devoção sincera, de grande comoção, em termos da quantidade de pessoas que essas festas conseguem aglutinar e da intensidade que arrebatava o corpo dos congadeiros.

No meio de um terreiro de uma capela, nas bordas de uma metrópole brasileira, os sons dos tambores ritmam o movimento coreográfico das danças e os corpos negros voavam em torno do mastro que devagar ergue-se levando em sua haste o estandarte de Nossa Senhora do Rosário, que também é undamba berê berê, a senhora das águas, rainha da terra e do ar. Velas e luminárias brilham aos pés de tronco fncado no chão, clareando o caminho de todos os antepassados ao encontro dos rituais de Congado, que os celebram. (MARTINS, 2002 p. 72)

As congadas de Minas Gerais, Goiás e São Paulo, sem dúvida, guardam entre si particularidades que as distinguem e que podem, também, ser observadas entre irmandades de um mesmo Estado ou cidade. No entanto, de forma geral, podemos dizer que as guardas da Congada se organizam entre Congos, Moçambiques (ou Maçambiques), Ma-

rujos, Catopés (ou Catupés), Vilões e Caboclos.

Os cantos entoados tanto falam da repressão vivenciada pelos negros escravizados, quanto do apoio espiritual que esses puderam encontrar nos braços de Nossa Senhora, como também cantam com alegria a fé cristã. A dança do Congo, por exemplo, pode ser um pouco mais saltitada, mas sem complexas evoluções, enquanto a dança do Moçambique, que tão bem se acomoda no corpo dos mais velhos, tem uma relação muito forte com a terra, a ponto dos ombros se curvarem em sua direção. Mais do que agilidade e destreza, a Congada exige do corpo resistência física para horas e horas de dança, cantoria e reza. O canto é reza, a reza é dança e o corpo canta, pois voz é movimento.

Pudemos verificar, portanto, que no contexto da Congada a identidade negra não passa necessariamente pela negação da fé católica, muito embora seja possível observar que símbolos das religiões afro-brasileiras sejam frequentemente citados ou utilizados em meio aos festejos. Um número grande de negros e negras de todas as idades se reconhece como pertencente a uma Irmandade Negra e tem, no canto e na dança, o ponto máximo de celebração e manutenção dessa identidade.

A Relação Corpo - Identidade no Hip Hop

Desde meados dos anos de 1970, como vimos anteriormente, as ações políticas e culturais dos movimentos negros norte-americanos influenciam a juventude negra brasileira. Um ponto alto desse fenômeno talvez tenha sido a massiva adesão ao movimento Hip Hop, sobretudo a partir dos anos de 1990, quando a voz do rap ecoou forte nas periferias.

O Hip Hop é, em princípio, uma combinação de movimentos – negro, social, juvenil e cultural –, que surge no final dos anos de 1970, nos bairros pobres de Nova Iorque, chegando ao Brasil, no início dos anos de 1980, diretamente para as periferias dos grandes centros urbanos, especialmente São Paulo, onde incorpora inúmeras características nacionais, sem abandonar o caráter de denúncia, crítica e questionamento das causas e consequências das injustiças sociais, como apontou Guimarães (1998). Além de aglutinar o rap, DJ, grafite e break, o movimento Hip Hop define-se pelo modo



particular de mobilizar a juventude negra, no contexto urbano.

Acompanhando a agitação política do movimento negro nos EUA, a música também se transformava, refletindo a identidade do negro norte-americano por meio de ritmos como o *soul* e o *funk*, que fertilizaram o solo musical de onde brotaria o rap.

No Brasil, o apego ao rap pela juventude negra é a projeção de uma identidade marcada pela marginalização social, embora, rapidamente tenha conquistado um público maior, de diversos segmentos sociais, especialmente depois do sucesso do grupo paulistano Racionais Mc's e do rapper carioca D2.

Mesmo sendo um estilo de música mediado pela indústria cultural, o rap não se reduz a um mecanismo habitual da sociedade de consumo ou mercado jovem. A fala cadenciada com correspondente base musical transforma a palavra cantada em uma grande potência de comunicação poética e ideológica que denuncia a desigualdade étnico-racial, a exclusão social, a violência e as drogas, combinando, em síntese, a condição de ser negro, jovem e excluído.

Por sua vez, no break, a dança de rua, o corpo que dança se assume como desafiador de si próprio, exigindo muito treinamento. A qualidade estética abordada nesse estilo sugere frequentemente um corpo-máquina, moldado a partir de movimentos robóticos e uma movimentação que fragmenta o corpo, revelando uma forma peculiar de apropriação do espaço urbano e do fazer coletivo, capaz de agregar jovens em torno de uma identidade comum (SPOSITO, 1994).

Logo no início dos anos de 1990, os rappers enfatizaram que o desenvolvimento de uma “consciência negra” era a estratégia para a afirmação social do negro no Brasil. Esse pensamento incidiu na autoidentificação dos envolvidos com o Hip Hop, como negros, bem como em ações e sociais.

No Hip Hop, por intermédio de códigos culturais, como a forma de se cumprimentar, o jeito de falar, as expressões utilizadas, as danças, as vestimentas, o jeito de caminhar e o comportamento, de modo geral, sujeitos individuais tornam-se parte desse movimento, construindo processos de identificação entre si, que acontecem, fundamentalmente, através do encontro.

Esses encontros são tentativas de construir espaços sociais de lazer e identificação que, por sua vez, definem simbolicamente os limites de seu território, no contexto da sociedade urbana. A identificação com o rap, o grafite e o break dá-se, também, pela ocupação comum de um espaço definido como marginal pela sociedade.

As denúncias que carregam as palavras cantadas do rap também são expressas nos corpos dos autores e atores do Movimento Hip Hop, em que o movimento corporal é signo do questionamento da realidade vivida por eles. O corpo dos b.boys e b.girls, dos rappers e djs, dos grafiteiros e de todos os participantes do Hip Hop, em geral, é a própria possibilidade de afirmação de identidade cultural por meio de gestos (vocais e corporais).

O Hip Hop é marginal e se orgulha muito disso, não sendo à toa que assume o posto de “voz da periferia”. Nós até iríamos mais longe: “o corpo da periferia”. Se o corpo acaba por ser um território atravessado pela cultura, podemos afirmar que a periferia é atravessada pelo Hip Hop. E esta periferia não é somente constituída de casas, barracos, ruas, muros e asfalto. Esta periferia é gente e gente é corpo.

A experiência do corpo como uma linguagem de códigos específicos retirados da periferia revela princípios próprios na compreensão da juventude em questão, que produz uma nova forma de comunicação e daí a expressão cultural denominada ‘vozes dos excluídos’. Ou seja, na Cultura Rap – aqui representada não só pela significação dada por essa sigla norte-americana Rhythm and Poetry, que revelaria apenas um gênero musical, mas a sua conexão em rede contribuída por outras linguagens artísticas, arregimentando assim a uma cultura mais amplificada, onde a palavra Ritmo encaixa-se enquanto movimento, suingue, gesto, toque e aquilo que indica ao hip (quadril) e ao hop (saltar, pular) e poesia, enquanto no discurso: letra, voz, mensagem, informação – a ideia da própria movimentação dada pelo corpo, surge como um novo discurso atribuído a uma maioria de jovens pobres, das grandes metrópoles, que não têm a visibilidade de seus problemas sociais observados por setores políticos. (ROSA, 2003 p. 64)

Assim, a ideia de marginalidade, advinda do fator urbanidade, revela-se no discurso corporal dos agentes do Hip Hop, seja por meio da gestualidade ou por intermédio do processo intelectual de composição de letras de rap que, por sua vez, relatam a situação vivida na periferia.

Estes corpos de rua que dançam nos bailes, no chão das padarias, dos supermercados e da prefeitura, fazem mais do que desafiar as tentativas de disciplina e de controle das ações corporais que lhes são impostas pela sociedade. Eles dão um sinal sensível da possibilidade de uma existência física fora dos padrões normais; são identidades corporais na rua e não em nenhum outro espaço educativo. (VILELA, 1998 p. 3)

Esta atitude materializada no corpo e em torno do corpo, cria nos sujeitos do Hip Hop uma identificação própria e uma comunidade particularizada, que é facilmente detectada. A corporeidade produzida por esse discurso produz e reflete uma dança que representa um corpo supostamente marcado pela violência, fragmentado e simulado (ROSA, 2003).

Em síntese, o Hip Hop reinventou uma identidade negra, que não necessariamente buscou a África como principal referência e muito menos a religiosidade, seja proveniente do Candomblé ou do catolicismo, embora esses temas sejam frequentemente abordados, sobretudo nas letras de rap. A negritude do Hip Hop assume-se de forma globalizada e moderna, atravessada pela cidade, numa atitude de enfrentamento e destemor que gera no corpo uma malandragem que ginga no bit do break, sem o som melodioso do berimbau.

Considerações Finais

Procuramos evidenciar que, se por um lado, o discurso ideológico da identidade negra, produzido a partir dos anos de 1970, oferecia, em certa medida, formas/fôrmas de ser e estar negro, nas performances culturais, como no caso da Dança Afro, do Congado e do Hip Hop, o caráter ritualístico e criativo dessas práticas vem sistematicamente questionando e reconfigurando esse discurso.

Pudemos verificar que a afirmação da negritude se constrói por diferentes vias. Ela se afirma no

corpo, olhando-se para o passado histórico e mítico do continente africano, como é o caso da Dança Afro; no cantar das dores da escravidão, na alegria da libertação e na devoção aos santos, como é o caso do Congado e, por fim, nas vias dessacralizadas e altamente revestidas de técnicas modernas de comunicação, como podemos observar no movimento Hip Hop.

A ideia de identidade negra no singular refere-se a um discurso político-ideológico conceitual, que tem sido importante para a ampliação de direitos e a adoção de políticas públicas para a população negra, entretanto, quando olhamos para as performances culturais, nas encruzilhadas afro-brasileiras, vemos as práticas englobarem os discursos político-ideológicos e, em passagens que se complementam e, por vezes, também se opõem, os processos de construções identitárias negras se diversificam.

Talvez, entre a ideia de identidade e de identificações, a marca mais fundamental da Dança Afro, do Congado e do Hip Hop, seja a possibilidade de pensarmos a identidade como pluralidade, ou melhor, como diversidade, pois não se trata apenas de uma porção do mesmo e sim de uma variedade, isto é, que possui diferentes formas/fôrmas, mas que, no entanto, é feita da mesma substância, a diáspora africana em passagens pelas encruzilhadas criativas da cultura brasileira.

Referências

- ABIB, P. R. J. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. 2004. 173 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, n. 26, Campinas, Unicamp, p. 329-376, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30396.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2015.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade*. Tradução de Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- CUCHE, D. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. Ed. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.
- DIAS, P. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István;



- KANTOR, Íris. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001. p. 859 - 888.
- DOMINGUES, P. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan./jun. 2005.
- FERRAZ, F. M. C. *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. 2012. 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Paulista de São Paulo (IA/UNESP-SP), São Paulo, 2012.
- GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GUIMARÃES, M. E. A. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. 271 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP) Campinas, SP, 1998.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LANDES, R. *A cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva; revisão e notas de Édson Carneiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M. S. Fhurmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LOPES, Ney. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LUZ, M. A. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.
- MARTINS, L. M. Performance do Tempo Espiral. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2002. p. 69 - 92.
- MCLAREN, P. *Multiculturalismo revolucionário*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- OLIVEIRA, E. D. *Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- ORTIZ, R. Uma cultura internacional-popular. In: ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 105-145.
- PRANDI, R. *Deuses africanos no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- RATTS, A. Uma roda de conversa, um cortejo e vários olhares: irmandades, congadas e a universidade. In: SILVA, R. L.; FALCÃO, J. L. C. (Orgs.). *Corpopular – Intersecções Culturais*. Goiânia: PUC Editora, 2013. p. 22-37.
- RISÉRIO, A. Carnaval: as cores da mudança. *Revista Afroasia*, Salvador, n. 16, p. 90-106, set. 1995.
- ROSA, C. *O corpo performático na Cultura Rap*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3., 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ABRACE, 2003. p. 1-5.
- SCHECHNER R. O que é Performance. *Revista O Percevejo*, Tradução de Dandara, RJ, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2002.
- SILVA, T. T. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SPOSITO, M. P. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Revista Tempo Social de Sociologia da USP*, v. 5, n. 1-2, 1994.
- TRAVASSOS, S. D. Negros de todas as cores: capoeira e mobilidade social. In: BACELAR, J.; CAROSO, C. (Orgs.). *Brasil: um país de negros?* Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p. 261-271.
- VILELA, L. F. *O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas*. 1998. 248 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, FEF/Unicamp, Campinas, SP, 1998.