

BARON SAMEDI: entre mundos e diásporas, uma desmontagem da obra de Clyde Morgan¹

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)²

RESUMO

Esse trabalho visa compartilhar os achados de um projeto de pesquisa iniciado em 2023 com a participação de estudantes da graduação e da pós-graduação. A pesquisa surgiu com o desejo de elaborar ignições poéticas em dança a partir do trabalho de desmontagem (DIÉGUEZ, 2018) da performance Baron Samedi, de Clyde Morgan, realizada no Brasil nos final dos anos 70. A investigação visa explorar as conexões entre corpo, história, política e processo criativo com o intuito de arriscar pistas sobre como o corpo pode produzir engajamentos criativos que façam da dança um fazer teórico político instaurador de problemáticas e modos de intervenção no real (LEPECKI, 2017). A partir de encontros com o criador, o processo especulou sobre as razões que fizeram o desenvolver da obra, chamando atenção para as políticas em torno da elaboração da performance e das escolhas poéticas e políticas mobilizadas no processo de atualização da obra.

Palavras-chave: desmontagem cênica; Clyde Morgan; processo de criação.

ABSTRACT

This work aims to share the findings of a research project started in 2023 with the participation of undergraduate and postgraduate students. The research arose with the desire to elaborate poetic ignitions in dance based on the work of scenic disassembly (DIÉGUEZ, 2018) the performance Baron Samedi, by Clyde Morgan, performed in Brazil in the late 1970s. The investigation aims to explore the connections between body, history, politics and creative process with the aim of offering clues about how the body can produce creative engagements that make dance a political theoretical practice that establishes problems and modes of intervention in reality (LEPECKI, 2017). From meetings with the creator, the process speculated about the reasons that led to the development of the work, drawing attention to the policies surrounding the elaboration of the performance and the poetic and political choices mobilized in the process of updating the work.

Keywords: disassembly scenic; Clyde Morgan; creative process.

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da UFBA, através do Edital PROPCI-PROPG/UFBA 007/2022 – JOVEMPESQ.

² Docente efetivo da Universidade Federal da Bahia, atuando no Programa de Pós-Graduação em Dança e no Mestrado profissional em Dança e nos cursos de Licenciatura e Bacharelado da Escola de Dança da UFBA. Co-Líder do Grupo de Pesquisa GIRA/UFBA/CNPq. Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história da dança e performance. E-mail: fferraz@ufba.br

Esse trabalho visa compartilhar os achados de um projeto de pesquisa desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, durante o ano de 2023, com a participação de estudantes da graduação e da pós-graduação³. A pesquisa é animada pelas provocações de historiadores como Thomas DeFrantz (2014) e Brenda Gottschild (1996, 2005) e seus olhares revisionistas em relação à presença negra na história da dança. O trabalho foi desenvolvido a partir do desejo em elaborar ignições poéticas em dança a partir do trabalho de desmontagem (DIÉGUEZ, 2018) de obras de coreógrafos negros, mestres da dança atuantes em Salvador, sendo o primeiro deles Clyde Morgan e sua obra performática *Baron Samedi* realizada pela primeira vez no Brasil no início dos anos 80.

O artista Clyde Wesley (Alafiju) Morgan, estadunidense atuante no Brasil desde os anos 70, foi professor da Escola de Dança da UFBA entre os anos de 1971 a 1978. Seu trabalho e atuação afetaram profundamente o cenário da produção das danças negras na Bahia e no Brasil, como bem apontam os trabalhos de Nadir Nóbrega Oliveira (2007) e Fernando Ferraz (2017).

A formação artística de Clyde Morgan foi múltipla e com bases na dança moderna estadunidense. Embora tenha iniciado sua formação no atletismo aperfeiçoa seus estudos de teatro e dança, inclusive *ballet (Royal)* e dança africana, em Cleveland, no Centro Educacional Karamu House Theatre, uma escola de artes racialmente integrada, fundada por um casal de origem judaica. Posteriormente, dos 23 aos 25 anos, recebeu uma bolsa de estudos para aperfeiçoar sua formação em dança moderna no Bennington College, prestigiado centro de estudo da dança moderna nos Estados Unidos. Pouco tempo depois, inicia sua carreira profissional como artista da dança em Nova York, quando desenvolve trabalhos com inúmeros coreógrafos até integrar a Companhia de Dança de José Limon entre 1968 e 1971.

É interessante observar na formação de Clyde Morgan a forte presença de dois vetores artísticos: mentores e artistas conectados com uma tradição fundante da dança moderna estadunidense e, ao mesmo tempo, a influência de artistas africanos e afro-americanos conectados ao momento social e cultural de afirmação do homem e da cultura afro descendente.

³ O processo cênico decorrente desse projeto contou com a participação dos estudantes: Brisa Okun, Ana Gori e Nagana atuando como intérprete-criadores. Agradecemos também os estudantes Calé Miranda, Afonso Costa e Jefferson Figueiredo pela colaboração no processo.

No início de 1970 Clyde Morgan realiza uma viagem por diversos países africanos (Senegal, Costa do Marfim, Libéria, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Quênia, Tanzânia, Zâmbia e Etiópia), aprofundando sua pesquisa em dança e música africana. Para o artista, a viagem se desenrolou como forma de intercâmbio no qual trocava seu conhecimento em dança moderna e recebia ensinamentos sobre as danças e culturas africanas, permitindo conhecer suas danças tradicionais em cerimônias, festivais, centros culturais e Universidades no continente africano. Depois de voltar da África, Clyde Morgan decide viajar ao Brasil, chegando ao país em 1971 para uma estadia no Rio de Janeiro com o desejo de conhecer o carnaval.

Na capital carioca o bailarino estabeleceu contato com a vida cultural e artística no Brasil. Em pouco tempo, entre praias, parques, feiras hippies, aulas de dança, vida artística e boêmia do Rio de Janeiro também conhece Angel Vianna, Klauss Vianna, Lennie Dale, Mercedes Batista, Tatiana Leskova e Bibi Ferreira. Em 1971 recebe o convite para lecionar aulas de dança moderna na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, instituição em que permanece professor até 1978.

Nóbrega (2007) conta em sua pesquisa como Clyde Morgan, a partir de sua atuação docente na Universidade Federal da Bahia, ajudou a estabelecer novos parâmetros para a cena da dança na cidade de Salvador. Suas ações abriram portas de acesso para jovens dançarinos negros na Universidade, diversificaram as abordagens de criação a partir de temas afro referenciados. Clyde mesclou elencos e linguagens artísticas, aproximou-se de comunidades litúrgicas e por elas foi acolhido, teve como professores e colaboradores inúmeros mestres baianos entre eles Mestre Gato, Camafeu de Oxossi e Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi). Como artista pesquisador desenvolveu colaborações entre artistas de diferentes estados brasileiros, mantendo-se atento a diversidade das presenças afrodiaspóricas na cultura brasileira.

Conforme Ferraz (2017) seu olhar e conhecimento sobre as Áfricas vivenciadas, entretanto, não se limitava às expectativas restauradoras em busca de uma sobrevivência primordial. Clyde construiu com seus dançarinos um diálogo político sobre as estratégias de existência e produção de memória a partir da prática de dança, indicando como as danças afro-brasileiras existem como ponto de resistência, imbricadas com significados de preservação dos laços comunitários e espirituais. Essas práticas são imersas em relações e formas de transmissão de

saberes pelo corpo, no qual o artista atua como propositor de reatualizações e poéticas.

Considerando a trajetória artística de Clyde Morgan avaliamos as maneiras com que constituiu redes de conhecimento entre as Áfricas e os territórios da diáspora, entre culturas e nações, entre espaços institucionais e comunidades sedimentando alternativas às estigmatizações sobre os modos de fazer e existir negros, propondo e multiplicando as estratégias de sobrevivência e empoderamento no contexto contemporâneo.

Desta forma, ao considerar em perspectiva a obra do artista essa investigação também tem como pano de fundo teórico metodológico a exploração das conexões entre corpo, história, política e processo criativo com o intuito de arriscar pistas sobre como o corpo pode produzir engajamentos criativos que façam da dança um fazer teórico político instaurador de problemáticas, modos e zonas de intervenção no real (LEPECKI, 2017). Como metodologia de pesquisa o projeto também organizou alguns encontros com o criador, visando reconhecer as razões que fizeram o desenvolver da obra, chamando atenção para as políticas em torno da elaboração da performance. Tal abordagem apoia-se no processo de desmontagem (DIÉGUEZ, 2018) elaborado a partir da discussão e reflexão conjunta com o criador sobre as escolhas poéticas e suas motivações políticas, visando provocar jovens artistas pesquisadores a desenvolver um processo artístico dialogado e crítico capaz de engendrar novos processos a partir da obra do mestre.

Entrando no processo da desmontagem

A pesquisa foi proposta com um caráter de iniciação científica e iniciou com a discussão de dois textos. O subcapítulo “Clyde Morgan: movimentos inscritos entre rotas” da tese “O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos”, da autoria do pesquisador e o texto “Des/tecer, des/montar, desvelar” de Ileana Diéguez Caballero, integrante do livro Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena.

Antes de começar o processo prático decidimos convidar outros estudantes, orientandos do mestrado profissional e do mestrado e doutorado acadêmico para compor o grupo. As experiências de formação desses colegas, embora todos em alguma medida tivessem certa proximidade com os fazeres afrodiaspóricos, era

múltipla, passando por fazeres como o frevo, o tap dance, o breaking, as danças de quadril, as danças afro-brasileiras, a performance e o butô. No início propusemos como ignição corporal a investigação sobre duas imagens: o *trickster* e o narrador. Algumas perguntas mobilizaram os primeiros encontros, como uma forma de nos aproximarmos e localizar desejos comuns. Que afetos o ato de contar imprime ao corpo que se move? Como se move um arquétipo mensageiro? Como o corpo de nossa sociedade ocidentalizada reage a essas presenças?

Antes mesmo do encontro com Clyde buscamos sintonizar nossas presenças a partir de algumas imagens e proposições. Tínhamos duas fotos da performance realizadas no final dos anos 70 em Salvador pelo coreógrafo estadunidense. Sabíamos que o arquétipo mobilizador da performance era uma entidade do vodu haitiano. Baron Samedi é um loá, um vodun, uma entidade cuja cosmologia retoma influências sincretizadas entre os diversos povos africanos, indígenas e o próprio catolicismo.

Sabíamos a partir de buscas pela internet que como loá, Baron Samedi representava a figura de um guardião entre o mundo dos vivos e dos mortos. Sua presença assemelhava-se ao arquétipo dos tricksters, cujo temperamento é geralmente astucioso e irônico, produtor de inversões, transitando entre mundos, questionando normas, identificando-se com o inesperado. Sua personalidade é plural e multifacetada, atua com a intenção de provocar mudanças, chocar o público, frequentemente com um caráter fortemente sexual, produtor de novas conexões. Baron também estaria associado com o bom encaminhamento das almas dos mortos ou com a possibilidade de sua ressurreição, já que caberia a ele aceitar, ou não, os indivíduos no reino dos mortos, sendo considerado um juiz sábio e um mágico poderoso.

Animados por esses indícios procuramos nos primeiros encontros focar em exercícios e laboratórios que aos poucos fossem criando um repertório de movimentos comuns e que de algum modo ressoasse as diversas experiências de corpo que congregávamos. Essas experimentações tiveram como ignição a descoberta de um repertório comum e o estabelecimento de movimentações, frases de movimento que percorressem o espaço e de alguma maneira ressoassem no corpo a conotação de uma narrativa. O exercício de narrar com o corpo. Diante dos passos compartilhados e improvisados e a atenção à experimentação de diferentes dinâmicas de movimento na formação de frases, a partir de orientações comuns

sobre como caminhar e perambular pelo espaço, elaborando gingados cambiantes, explorando breques, acelerações, oposições, desequilíbrios e estabilizações. Frases de movimento que pudessem conotar a presença de um arranjo narrativo. Como mover-se como um trickster?

Ao decorrer dos ensaios elementos cênicos são descobertos, ambiências são exploradas, dúvidas e questionamentos aparecem. Com os encontros surgiu a necessidade de trocar impressões com Clyde e escutá-lo mais detalhadamente sobre sua experiência na criação da obra. Desta forma, realizamos uma conversa gravada com o coreógrafo no início de abril. O encontro gerou novas implicações sobre a performance, mobilizando e modificando o trabalho. Faria sentido ponderar sobre os arquétipos mobilizadores da obra? O que Baron de Samedi quer nos dizer hoje?

Para o mestre relatar sobre a montagem inicial e suas escolhas cênicas só faz sentido se a rememoração percorrer uma trajetória de encontros de vida, processos formativos, escolhas e saberes. Quais narrativas nos mobilizam? Que processos formativos vivenciados pelos novos intérpretes precisam ser encantados? Durante a experiência de desmontagem indagações são gestadas, reveses, questionamentos e aprendizagens nos convocam a sensibilização.

Reconhecer a pluralidade de experiências de formação dos intérpretes, quais correlações políticas e de fortalecimento comunitário os artistas são convocados a vivenciar no processo, que desafios e possibilidades são configurados na criação e composição da cena? Ir para a rua, o campus, experimentar o sentido de aparição da personagem e construir uma atuação mais aberta ao jogo cênico, seus riscos, ritmos, políticas e interrupções? Como construir e manter a presença cênica no trabalho de composição coreográfica colaborativa? Como temáticas e simbologias sagradas são mobilizadas com propósitos poéticos? Que licenças para o tratamento do tema seriam necessárias? Entre a aparição performativa e o palco coreografado quais políticas e éticas da cena nos confrontam e nos fazem mover? Como o trabalho de desmontagem nos convoca a tensionar procedimentos poéticos e reelaborar mundos na presença do encantamento? Que vontades precisamos mobilizar e reativar na atualização da obra em processo? Quais são os aprendizados apresentados no processo e como retê-los a partir da experiência de desmontagem?

A partir dos encontros com Clyde muitas de suas observações ressoavam como um mantra durante o processo. Uma delas referia-se a postura do artista

pesquisador que trabalha no campo das danças e culturas da diáspora africana: “é necessário pesquisar, principalmente na área de dança africana, pesquisar origens, intenções, contextos, ritos e religiões ao redor, a situação política em que essas figuras se manifestam⁴”

Curiosamente ao relatar sobre sua abordagem investigativa na construção do personagem Clyde comenta: “Então para o ator de teatro moderno, a gente tem que desenvolver processos de pesquisa e estudo, e meu processo de estudo veio através do sistema teatral russo, do Moscou Theatre”

Clyde comentou sobre a influência do método de Stanislavski em seu processo de formação. Uma vez que os professores de atuação da Karamu House Theatre seguiam essa abordagem, afastando-se da formação elisabetana tradicional. Para ele a metodologia de pesquisa do ator de teatro adotada por grupos como o Actors Studio⁵ ou o Open Theater⁶ forneceria as bases para o trabalho criativo do dançarino moderno.

Eu faço parte do lado dançante dessa escola [Actors Studio], de viver o papel, de encostar nesse personagem, de incorporar, de sonhar, de se transformar naquilo e o perigo é de começar a atuar isso em tudo o que você faz na vida cotidiana (...) Então sonhando com o trabalho de Carl Jung, Memórias, sonhos e reflexões – Memories, Dreams and reflections, são as fontes de criação e criatividade e ouvindo as histórias dos outros, viajando nas histórias dos outros, na capacidade de incorporar sua história na minha, de imitar, de fazer de conta. Então Baron Samedi, quando ele está na rua, principalmente quando ninguém sabe, “o que é isso?” Assim você se aprofunda e sabe os limites, a surpresa, o gesto... (Clyde Morgan em entrevista dia 13/04/23 Escola de Dança da UFBA)

Clyde relatou que o início do trabalho poético sobre Baron Samedi começou logo após sua desvinculação com a Escola de dança da UFBA em 1978, momento em que lecionou na Universidade de Wisconsin. Nesse período já acumulava as

⁴ Os primeiros trechos citados são transcrições de entrevistas com Clyde Morgan realizadas entre 13 de abril e julho de 2023 na Escola de dança da UFBA.

⁵ O Actors Studio é uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas situada em Nova York. Fundado em 1947 é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação, baseada em leituras das proposições de Konstantin Stanislavski.

⁶ O Open Theatre foi fundado na cidade de Nova York nos anos 60 como ramificação do The Living Theatre. Buscou a experimentação artística priorizando o treinamento do ator. Priorizou o trabalho do ator por meio de um processo de improvisação, baseado em suas experiências e emoções, contribuindo na criação de técnicas que anteciparam ou foram contemporâneas de Jerzy Grotowski na Polônia. Alimentou uma estética minimalista que priorizasse uma visão narrativa e responsabilidade política por meio do corpo do ator.

experiências de ter trabalhado em África, no Caribe, no Brasil e na Europa, acumulando já algum contato com a cultura e comunidade haitiana. Entretanto, seus conhecimentos mais específicos sobre a entidade se deram a partir da observação de cerimônias no Haiti, bem como, do estudo de referenciais bibliográficos como o trabalho da antropóloga afro-estadunidense Zora Neale Hurston, e de produções fílmicas e performances de artistas como o ator Geoffrey Holder, indicações que demonstram a variabilidade de recursos de pesquisa explorados pelo artista. Ao conversarmos sobre o estilo de atuação convocado para performar Baron Samedi, Clyde relatou um diálogo que teve com seu orientador em Gana o professor Albert (Mawere) Opoku⁷ após este o convidar a assistir a companhia do balé nacional dançar.

Ele criou esse grupo como cartão postal para ser levado pelo mundo. Foi na época de pós Leopold Senghor, pós Kwame Nkrumah, onde a África estava sendo mostrada nas suas novas autenticidades. Ele me levou para o teatro para assistir o grupo dançar, ele era o diretor. Eu estava assistindo em uma bela noite e toda a comunidade, as autoridades (os Obás e os militares). Ele me disse: "Olha Clyde você está vendo esse público aqui? Eles vêm aqui para assistir o meu trabalho, mas veja bem, eles não querem ver, como eu sou criativo, como eu sou inovador, nada disso! Eles queriam ver aquilo como é lembrado, como é guardado, é um museu ambulante! Eles não querem ver criatividade, eles querem ver para se vangloriar, para ser refletido. Quando você entra com o grande guarda-sol e o alafin embaixo e o outro carregando o trono, os assistentes com o sabre, tudo isso é autêntico!" Meu professor me disse: "Você não tem esse problema! Você tem a liberdade como criador, de recriar e além disso, ele disse: -você pode dar esclarecimento em coisas não comuns, não bem conhecidas. Enquanto você não desrespeitar a cultura, você pode dar um outro olhar. Você pode, porque você não é africano, você não é iniciado nesses cultos, mas você é respeitado como artista moderno novo, visitante. Então vai, faça assim, procure, descubra" (Clyde, 13/04/23 Escola de Dança-UFBA).

Esses relatos são interessantes, pois quebram as expectativas sobre uma atuação de agência meramente afro centrada do artista. Mesmo interessado em descobrir, trocar, relacionar com os mestres africanos e toda uma gama de saberes da diáspora africana, Clyde também teve em sua formação elementos e embasamentos euro-americanos. Sua consciência apontava os limites e as

⁷ Antes de chegar ao Brasil em 1971, Clyde empreendeu uma longa viagem ao continente africano pesquisando danças locais ao passo que compartilhava seus conhecimentos em dança moderna, ocasião em que conheceu Albert Opoku, multi artista foi convocado por Dr. Kwame Nkrumah (1º Primeiro Ministro e Presidente de Gana) em 1962 para dar cursos de dança africana no campus da Universidade de Gana, bem como, criar o Ghana National Dance Ensemble, companhia que co-dirigiu juntamente com J. H. K. Nketia.

possibilidades de cada uma dessas formações sem reproduzir qualquer expectativa de pureza ou isolamento.

Ao ser indagado sobre as atualizações e adaptações necessárias para o trabalho de criação cênica sobre elementos tradicionais Clyde comentou:

Por mais autêntica que seja a festa de São João, você não pode colocar a festa de São João no palco. Mas você pode levar um grupo de dança e música para o evento e a gente estuda o evento, capta as coisas essenciais, entende a proposta, leva de volta para o estúdio para fazer exercícios, experiências, improvisações para condensar todo o evento de dois dias em 45 minutos. E bota no palco com frente e fundo os dois lados, onde o público não vai interferir, só vai apreciar, ninguém vai subir no palco e o grupo não vai para a plateia, tem que obedecer às regras do *proscenium*, do teatro de arena. Agora tem certas liberdades que a gente só pode tomar, mas depois de pesquisar e descobrir e se quiser levar o trabalho de volta para o ar livre a gente já vai conhecendo as regras, tanto do teatro, quanto a respeito do evento em si (Clyde, 13/04/23 Escola de Dança-UFBA).

Todas essas considerações indicam procedimentos e éticas adotadas pelo artista em sua busca pelo personagem. A performance Barão de Samedi possuía uma ruptura com o modo de atuação meramente coreográfico do artista. Clyde é conhecido por sua produção coreográfica de temperamento moderno, influenciado por Jose Limon⁸, coreógrafo com quem trabalhou no início de sua carreira. Nessa abordagem a preocupação com a exploração de formas coreográficas, a formação de sucessivas figuras geométricas criadas por grupos de bailarinos em seu fluxo no espaço do palco, grandes sequências de movimento, bem como, suas variações em uníssonos, contrapontos, sucessões e oposições foram quebradas pela imagem da aparição de uma persona, um ator performando, instaurador de uma outra relação com o público, na qual o jogo cênico é acentuado solicitando uma outra presença cênica, nesse sentido uma solicitação de trabalho de ator na criação de um personagem.

Durante o processo da desmontagem, sugeri aos intérpretes que pudéssemos experimentar improvisações fora das salas de ensaio. Escolhemos um corredor ao lado da Escola de Dança, um espaço de passagem que leva a outros

⁸ José Limon nasceu no México em 1908. Em 1928, inicia seus estudos com Doris Humphrey e Charles Weidman. Monta sua própria companhia em 1946, subsidiada pelo Departamento de Estado Americano sob o Programa de Intercâmbio Cultural para a América do Sul, Europa e Ásia, entre 1954 a 1963. Considerado um dos grandes criadores da dança moderna americana concebeu e organizou uma técnica cujo trabalho enfatiza os ritmos naturais de queda e recuperação e a interação entre peso e sua ausência para proporcionar aos dançarinos uma abordagem orgânica do movimento.

departamentos e institutos. Pelo caminho pavimentado encontramos um jardim, algumas árvores, alguns recuos com chão e bancos de concreto, uma pequena ponte de madeira, espaços pelos quais circulam estudantes, servidores, trabalhadores terceirizados e visitantes.

A intenção era exercitar nos dançarinos a disposição para o jogo cênico improvisado com os demais pedestres. Para minha surpresa percebi a dificuldade em permanecer no jogo, buscar relações com os passantes, criar relações poéticas com o espaço em torno, permanecer em presença, descobrir que persona poderia nascer a partir dos estímulos e dos riscos apresentados pelo exercício. Alguns dos intérpretes, mais acostumados com o trabalho de execução/exploração do movimento dançado, comentaram sobre a dificuldade em permanecer em jogo, construir uma presença cênica mais aberta ao inusitado do espaço. Mais acostumados ao estudo do movimento coreografado foi desafiador aos estudantes explorar ignições a partir de ações físicas e da voz intencionalmente direcionadas a criação de uma personagem, cuja presença viva era solicitada a jogar e a responder às interferências do espaço.

As estruturas que iam se sedimentando precisavam ser desestabilizadas, era necessário estimular o aparecimento de novas imagens e sensações, improvisadas no ato de relação com o espaço, habilitando-nos a responder ao inusitado a partir de materiais prévios, colocando esses referenciais em jogo para desestabilizá-los e possivelmente criar novas variações, movimentos, imagens e sensações. Esse trabalho solicita não apenas a ciência de referenciais culturais relacionados ao tema investigado, mas também a exploração de noções de foco, ação, gesto, domínio das qualidades e fatores do movimento no tempo-espaço e a disponibilidade em gerar novas imagens e sensações a partir da relação em jogo com um espaço que também se move, se atualiza, apresenta-se em mutação.

Ao corpo que íamos construindo a partir do encontro de nossos conhecimentos nos fazeres diaspóricos de dança e das perguntas/subtextos sobre o trikster e o corpo narrador somaram-se as indicações mais diretas de Clyde sobre os gestos e os recursos corporais expressivos de Baron. Ao comentar sobre a movimentação do loá nas danças tradicionais, organizadas pelo ritmo Bamba, destacou a presença do movimento pélvico, as sugestões sexuais e sensuais e a presença do olhar, do jogo entre foco e a direção do corpo em sentidos opostos, comentou também em seu trabalho sobre a exploração do jogo de aproximação e

distanciamento entre sua presença e o público. Clyde ressaltou o trabalho de deslocamento do personagem no espaço, suas viradas, o uso do corpo numa direção e a cabeça em outra, um desenho de oposições corporais criadas por ele. Por fim, indicou também o uso dos elementos cênicos como a cartola, o charuto e a bengala, os quais eram usados sem fazer malabarismo, mas como extensões do corpo do personagem.

Em diversas ocasiões o trabalho cênico de Clyde Morgan explorou simbologias e presenças relacionadas às entidades litúrgicas afrodiáspóricas. Criou trabalhos sobre Oxalá, Oxossi, Ogum, Baron Samedi entre outras figuras e em cada uma delas buscou conhecimentos através do estudo de suas manifestações rituais ou por demonstrações e trocas de saberes com iniciados, sacerdotes e estudiosos que pudessem falar, dançar, cantar sobre as qualidades das entidades, buscando nesses trabalhos de pesquisa o aparecimento de ignições e complementações de sentidos, localizando nesse processo uma operação constante de investigação, experimentação e transformação poética dos significados aprendidos. Falar sobre o processo de criação de Baron Samedi, portanto, só é possível para o artista a partir do acúmulo de uma “comunidade de interações”, artísticas e religiosas, a partir da qual foi possível iniciar e desenvolver o processo.

Para Clyde a performance foi organizada como uma aparição dentro de eventos públicos ou espetáculos, não havendo necessariamente uma conexão direta entre sua performance e o acontecimento e ou apresentação. Seu intuito era ser uma ignição que provocasse o público, o levasse para uma atmosfera não cotidiana, colaborando como ação que impactasse a audiência. Uma aparição desestabilizadora, responsável por lembrar-nos da brevidade da vida, das interrupções não ordinárias capazes de nos convocar a refletir sobre nossos desejos e urgências.

Embora as aparições realizadas por Clyde visavam aludir a uma presença perturbadora da temporalidade cotidiana, com o desenrolar dos ensaios no processo de desmontagem o material cênico criado foi se estruturando numa sucessão de pequenos solos realizados no centro do palco, os quais iam sendo sequenciados pela substituição dos intérpretes criadores localizados num grande círculo em movimento. A intenção era visibilizar as particularidades de cada intérprete e suas leituras sobre a entidade, explorando como cada um, a partir de seus repertórios (as

danças afro-brasileiras, o breaking, as danças de quadril e o sapateado) era mobilizado para responder à presença que se anunciava.

O círculo composto pelos intérpretes formava um coro móvel que se transformava conforme o temperamento da movimentação dos solos, assim, a direção horária ou anti-horária, velocidade, pausas, usos do corpo e dos elementos cênicos ressoavam e variavam conforme a presença no centro. Essa configuração buscou estabelecer um diálogo provocativo com a imagem convencional do tempo cronológico ocidental. Seria o tempo entre a vida e a morte apenas uma sucessão de efeitos de um tempo transcorrido homogeneamente? De que forma os diferentes sentidos, as acelerações, as pausas, os desequilíbrios, e dinâmicas de movimento no círculo poderiam nos provocar a revisar nossa compreensão ocidentalizada sobre a percepção do tempo?

Essa organização teve a intenção de acionar no público questionamentos sobre a compreensão do tempo como múltiplo e complexo, avesso a sua configuração meramente cronológica, tão própria da leitura ocidental, em que o tempo é sempre uma linha de fluxo constante, ordenado e progressivo. A pesquisadora Thereza Rocha ao investigar a relação entre corpo e tempo na dança contemporânea, aponta que estamos acostumados a conceber o tempo como:

(...) uma seta linear progressiva designando um fluxo sucessivo e intermitente, de pulsação regular, que liga passado-presente-futuro. Esta é a pregnante noção homogênea de um tempo que, movendo-se para frente, rouba a vida à medida que passa, pois à mesma medida que se presentifica, mata o presente atrás de si. De tão propalada, ao longo de tantos séculos, para nós ocidentais, esta noção de tempo tornou-se “o” tempo: um tempo que passa e que pode ser medido de acordo com marcadores espaciais. Os números do relógio de ponteiros, por exemplo, nada mais são que marcadores espaciais do tempo – o tempo entendido como espaços percorridos – e, por serem representações espaciais do tempo, não são necessariamente a natureza do tempo (2016, pg. 62).

A partir de uma cosmopercepção africanizada do tempo podemos inferi-lo como espiralar e múltiplo. Nele coexistem passado presente e futuro, possui um caráter iminente, retrospectivo e projetivo simultaneamente. Essa percepção ancestralizada do tempo é apresentada por Leda Maria Martin da seguinte maneira:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção e descontracção, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (2021, pg. 63).

Até o final do primeiro semestre de 2023 realizamos duas apresentações do trabalho em desenvolvimento, uma no início de junho e outra no início de julho, ambas na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Clyde pode estar presente na primeira demonstração de processo e um dia após nos assistir sugeriu uma cena/ação no roteiro até então criado. Seria a elaboração de um Vevê de Baron Samedi no chão do espaço da performance, uma espécie de ponto riscado na tradição do Vodou haitiano. Clyde aconselhou que o grafismo deveria ser desenhado com milho branco ou giz, indicando que o desenho fosse desmanchado durante a performance a partir do fluxo dos intérpretes sob o espaço. Para o artista a referência à figura simbólica tradicional na representação do grafismo e na execução em público deveria ser um elemento de referência à tradição poeticamente evocada capaz de intensificar os sentidos expressivos da performance.

A partir do início do segundo semestre retomamos os ensaios planejando o desenvolvimento final do processo de desmontagem. Até o momento o grupo trabalha sobre uma nova cena elaborada a partir da construção do Vevê e do compartilhamento de narrativas criadas pelos intérpretes sobre momentos significativos em seus processos de formação artística. A ideia é que a partir do depoimento do artista sobre sua formação, possamos mobilizar nos jovens intérpretes a elaboração de textos oralizados e dançados nos quais indiquem como seus próprios mestres e professores foram capazes de interferir em suas escolhas, seja mostrando caminhos possíveis, novas possibilidades e arranjos poéticos e de vida nas artes, ao passo que o grafismo tradicional é construído para ser dissolvido na cena seguinte. O processo continua em desenvolvimento com a criação de novas cenas em que dimensões mais performativas começam a ser exploradas.

O processo sobre a obra de Clyde pode nos ajudar a entender como o artista, a partir de sua trajetória, se localiza no lugar do itinerário, no espaço entre diásporas, no percurso de encontros e traduções. Seus caminhos sintonizam com que o antropólogo americano James Clifford aponta constituir os sentidos das rotas das experiências culturais e de tradução. Nessas rotas a cultura aparece como experiência interativa, inacabada, processual, heterogênea, composta por justaposições históricas e políticas, de cruzamentos e interações que problematizam as suposições sobre o autêntico (CLIFFORD, 1997) e ainda assim, inserem-se no

reconhecimento de memórias únicas gestadas pela mobilização de afetos e relações que se inscrevem no tempo da experiência.

A produção artística de Clyde, bem como o próprio processo de desmontagem de uma de suas obras, indica um *modus operandi* das artes negras na contemporaneidade a partir da interação de procedimentos e tradições particulares, atualizando e reconfigurando abordagens artísticas. A maneira como acionou repertórios culturais, convocando aparições registradas pelo corpo, pode trazer à experiência criativa uma dinâmica de corporificação de memórias ancestrais e diaspóricas presentificadas. Essa ação simultaneamente mobilizadora e transformadora, recupera signos disseminados pela experiência africana nas Américas ao mesmo tempo que nos alerta sobre sua dimensão viva e potente, permanentemente reprocessada e repleta de novos afetos.

Referências:

CLIFFORD, James. **Routes**: travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

DEFRAITZ, Thomas; GONZALES, Anita. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University Press, 2014.

DIÉGUEZ, I. Des/tecer, des/montar, des/velar. In: DIÉGUEZ, I. (Org.). **Desmontagens**: processos de pesquisa e criação nas artes da cena / organização Ileana Diéguez, Mara Leal. - 1. ed. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. P.10-19

FERRAZ, F. M C. **O corpo da dança negra contemporânea**: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. 2017. 389f. Tese, Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo, 2017.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance**: dance and other contexts. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The black dancing body**: a geography from coon to cool. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORGAN, Clyde. Entrevista concedida a Fernando Ferraz. Salvador, 13 abril 2023.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, (1971-1978). Salvador: P&A Gráfica e editora, 2007.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.