

Dança Afro Contemporânea em São Paulo: considerações sobre a atuação de Firmino Pitanga.

Fernando Marques Camargo Ferraz – mestrando em Artes Cênicas Unesp.

Resumo: Esse artigo pretende apontar considerações sobre a atuação do coreógrafo Firmino Pitanga, na cidade de São Paulo. Sua formação artística, seus elos identitários com a tradição afrodescendente, seus engajamentos sociais e políticos esboçam elementos constituintes de um fazer da dança afro, enquanto linguagem específica da dança cênica, que formulam processos de criação, produção e circulação particulares.

Palavras-chave: Dança-afro, Dança Negra Contemporânea, Firmino Pitanga.

Esse artigo pretende apontar breves considerações sobre a atuação do coreógrafo Firmino Pitanga na cidade de São Paulo, entre os anos 80 e o final da primeira década do século XXI, analisando como sua trajetória profissional e artística esboça formas de saber e fazer da dança afro na capital paulista.

Julgo necessário, para que possamos compreender a produção desse artista, tecer considerações sobre o estilo de dança sobre o qual pretendemos referir. A dança afro, enquanto linguagem específica de dança cênica, possui em sua designação um nome genérico. Ela abarca códigos provenientes das inúmeras e singulares tradições da diáspora africana em nosso país, assim como, as suas múltiplas acomodações e rearticulações no vasto e diverso território brasileiro ao longo de nossa história.

De um modo geral, essa dança engendra toda prática que se inspira nas danças originárias diretamente do continente africano, além das expressões derivadas dos povos da diáspora dispersos pelo mundo. Ela não é monopólio dos africanos da África, tampouco dos homens de pele negra. É resultado de uma linguagem artística que se constitui politicamente e incita-nos a colocar o aspecto das práticas estéticas para além dos contornos geográficos ou étnico-raciais de seus executores. Ela é realizada por uma multiplicidade de atores, não somente por seus herdeiros históricos, mas também por aqueles que encontram uma inspiração simbólica ou imaginária nas práticas corporais ou saberes filosóficos e simbólicos identificados ao continente africano, as imagens construídas sobre ele, sua história e seus descendentes.

A história dessa dança também é fruto da articulação de diversas identidades construídas socialmente, nas quais a formação profissional de seus dançarinos, a escolha

dos procedimentos de criação, os engajamentos políticos e sociais mesclam-se no momento da inserção social do artista no campo da dança.

O caráter racial desta linguagem, cuja memória na dança cênica brasileira aparece escamoteada por considerações tendenciosas e preconceituosas, sem lugar para o devido reconhecimento oficial, não pode ser negado. Ao refletir sobre os personagens construtores da História da Dança-Afro, não podemos isentar-nos de elaborar uma crítica aos discursos de poder. Essa linguagem artística, expressão não alinhada aos padrões estéticos hegemônicos, ainda sofre estigmatizações que restringem sua apreciação com tratamentos folclorizantes, carregado de considerações superficiais sobre o seu exotismo.

A denominação de dança folclórica é tributária de uma ideia conservadora de fidelidade às tradições populares, na qual os coreógrafos deveriam apenas reproduzir convenções coreográficas invariáveis, consagradas por representar uma ideia cristalizada de autenticidade da cultura popular. Devemos ressaltar que tanto a dinâmica da cultura popular negra, cujos saberes corporais são sempre atualizados, renovando os laços de pertencimento e identidade de seus participantes a cada evento, quanto as lógicas da produção artística dos coreógrafos da dança afro em nossa contemporaneidade, cuja eficiência criativa do coreógrafo cresce quanto mais o criador é capaz de reinventar e subverter os repertórios e lógicas de movimento, os afastam incontestavelmente dessa pré-concepção que atrelam as danças de matriz negra à modelos fetichizados, nos quais a expressão limita-se pretensiosamente a cristalização de expressões idealizadas.

Há, entretanto, um trânsito atual entre as definições de ‘folclórico’ e ‘contemporâneo’ na produção dessa dança afro. Por ele compreendermos como estas conceituações asseguram ou ameaçam posições de destaque no jogo político da dança, na medida em que definem o local social destes produtores, seu acesso junto as políticas de fomento e produção cultural e seu reconhecimento artístico na dança profissional.

O que estamos nos referindo exatamente quando falamos da ‘dança afro’ como um estilo coreográfico específico? Em qual campo de produção artística ela se insere? Como esta dança tece relações com os discursos de poder, se integra ou se diferencia dele?

Artistas-criadores, coreógrafos e grupos de dança que dialogam com os elementos tradicionais da cultura negra, recriando-as para o espaço cênico, interagem há algumas décadas com um estilo coreográfico, historicamente reconhecido e nomeado

por seus participantes como “dança-afro”. Esse estilo possui uma complexa linhagem coreográfica, entremeada e desenvolvida pela influencia de uma rede de criadores cujos nomes, apenas para citar alguns e consciente que a análise de sua atuação requereria um estudo a parte, são compostos por Mercedes Batista, Grupo Brasiliana, Clyde Morgan, Emília Biancardi, Mestre King etc. Apesar das inúmeras variações desse estilo elaboradas pelos integrantes dessa rede, podemos vislumbrar na recriação das danças de Orixá uma abordagem particular e recorrente nos processos de recriação coreográfica desse estilo, na qual adaptações das matrizes corporais reconhecidas como específicas da cultura negra são criadas para a dança cênica de palco.

A reflexão sobre os procedimentos artísticos que dialogam e se inspiram nas expressões associadas às raízes da cultura afro-brasileira é tributária da forma particular como cada criador, influenciado pela sua formação, pelos seus objetivos artísticos ou interesses mercadológicos, seu engajamento social, seus elos identitários com a tradição e posicionamentos políticos, articula sua linguagem cênica de dança na contemporaneidade.

Ao analisarmos este estilo na cidade de São Paulo ficaremos restritos neste pequeno texto à produção de apenas um coreógrafo cujo desempenho nas últimas décadas deixou marcas evidentes na cidade: Firmino Pitanga.

Firmino Pitanga, bailarino baiano formado em dança pela UFBA, deixa Salvador para arriscar carreira solo em São Paulo no ano de 1983, permanecendo um curto período na cidade de Bauru. Entre os anos 1984 e 1985 vem pra a cidade de São Paulo onde assume importante papel de divulgação da “dança afro” através de sua participação em projetos sociais, ministrando oficinas e, principalmente, através da Cia. de Dança Negra Contemporânea Bata Kotô.

Pitanga aponta Clyde Morgan¹ e Mário Gusmão² como os coreógrafos que mais o influenciaram. Ele participou nos anos 70 do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA sob a direção do professor, coreógrafo e bailarino americano Clyde Morgan.

¹ Bailarino norte americano, nascido em 1940. Inicia seus estudos de ballet aos 18 anos e aos 23 em Dança Moderna, tendo dançado como solista na José Limon’s Dance Company. Desenvolve trabalhos coreográficos em diversas universidades americanas e na Broadway. Estudioso das danças africanas (trabalhou em NY com Michael Olatungi, percussionista e coreógrafo nigeriano) viaja pelo continente para aperfeiçoar sua pesquisa de dança. Vem para o Brasil em 1971, onde no Rio de Janeiro conhece Mercedes Batista, que o apresenta aos terreiros de candomblé e a macumba carioca. No mesmo ano é convidado a lecionar na UFBA, sendo contratado em 1972. Como professor da Escola de Dança e diretor do GCD (Grupo de Dança Contemporânea da UFBA) permanece até 1978, desenvolvendo um trabalho de dança mesclando influências das matrizes africanas, dança moderna e contemporânea. Foi confirmado

Pitanga não foi criado dentro da tradição do candomblé, afirma ter ganho conhecimento sobre os significados simbólicos da liturgia pela ajuda dos babalorixás e ialorixás que lhe confiaram este conhecimento, com especial destaque para Macota Valdina³ e Tata Mutá Imê⁴.

A Valdina já escreveu musicas pra mim levar pra espetáculos, já meu de acessória. Assim como também o Muta Imê. Já dançamos juntos. Eu aprendi muito com Mutá. Eu tenho humildade de falar que eu não nasci dentro do candomblé, mas eu pesquiso. Então o que eu faço. Eu vou lá e peço para as pessoas que elas me dêem o que é possível dentro de um projeto. Tanto Muta quanto a Valdina, no que eu preciso da cultura Banto são as duas referências que eu tenho. Principalmente o Mutá na prática. (...) A Valdina sempre me deu material teórico. Eu dizia: Valdina o que é isso aqui? Ela me dizia, me dava coisas, escrevia coisas pra mim. (...) Eu fui aprendendo freqüentei, enfim, fui de alguns terreiros e a gente vai aprendendo. Mas sempre tive este cuidado de separar as coisas, até porque eu acho que não teria sentido de dançar Orixá. Você vai no candomblé eles dançam muito melhor que nós e com muito mais originalidade. E isso eu aprendi muito com Gusmão que o que nos gratifica é a gente fazer a nossa leitura. Não é eu ficar repetindo orixá. Claro que os Orixás são sempre fonte de inspiração pra nós. Eu agora estou pesquisando, nunca deixei de pesquisar.⁵

Apesar desta troca de informações e experiências Pitanga afirma evitar retratar a dança dos Orixás em suas coreografias. Para seu trabalho de criação artística, existem outras informações e abordagens privilegiadas, tais como a capoeira, a dança moderna e contemporânea. Há em sua trajetória diversas peculiaridades fundamentais para entendermos sua posição na história da “Dança Afro” brasileira. Uma delas encontra-se em sua formação como capoeirista.

...eu comecei a fazer capoeira, que eu fui capoeirista, pra variar, né. Eu sou mais um baiano que veio da capoeira. Na minha geração a maioria foi desta forma. Eu comecei a fazer capoeira em Itabuna. Porque eu sou de Itabuna, que também é um grande centro de capoeiristas. Eu comecei a fazer capoeira com uns 8, 10 anos de idade.

Ogan no Axé Opô Afanjá em 1986. Retorna em 1979 para os EUA, mas continua realizando parcerias artísticas no Brasil e no exterior.

² Mário Gusmão (1928-1996) nasce na cidade de Cachoeira, na Bahia, indo para a capital em 1948. Dez anos depois ingressa na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, finalizando o curso de interpretação Teatral da UFBA em 1960. Entre as décadas de 60 e 90 destaca-se como ator e dançarino na produção de vaiarias peças de teatro e cinema, tendo participado do filme de Glauber Rocha, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, premiado em Cannes como Melhor Direção.

³ Respeitada membro do Terreiro Tanuri Junçara de Salvador.

⁴ Babalorixá Tata Muta Imê, o sacerdote do Candomblé de Angola ministra aulas de “dança de Candomblé” em vários eventos e espaços. Muta na década de 70 chegou a iniciar seus estudos na Escola de dança da UFBA, mas abandonou o curso depois de um ano. Para maiores informações sobre o candomblé de Angola em Salvador ver ALVES (2010).

⁵ Os depoimentos citados no artigo foram colhidos pelo pesquisador entre outubro de 2010 e maio de 2011.

A relação da capoeira com os criadores da dança negra brasileira parece ter sido uma relação comum entre muitos dos intérpretes que atuaram, sobretudo, na Bahia entre os anos 60 e 70. Silva (2008) afirma que durante este período a capoeira se expande enquanto prática esportiva, associando-se aos grupos folclóricos baianos, ressaltando sua característica de exibição e espetáculo. Neste cenário não apenas a capoeira, mas a própria dança dos orixás entre outras foram adaptadas as necessidades do palco italiano, criando uma estrutura do espetáculo folclórico baiano.

Em São Paulo, a ligação com a capoeira rendeu a Pitanga, inclusive, a chance em desenvolver um projeto de dança na periferia da cidade com apoio institucional do Governo Estadual onde desenvolveu intenso trabalho com crianças e jovens do Jardim Umuarama, bairro na periferia da Zona Sul de São Paulo.

Pitanga forma no final da década de 80 a Companhia Bata Kotô de Dança Negra Contemporânea, cujo elenco formado por dançarinos profissionais também recebia como integrantes os jovens talentos que se destacavam nos projetos que dirigia. O grupo sediado no Jardim Umuarama teve o apoio do Governo do Estado, onde diariamente dança, capoeira, teatro e história da cultura negra e africana eram aprendidos pelas crianças e jovens envolvidos.

Há no trabalho de Pitanga inúmeras características marcantes, uma delas é a de nomear seu trabalho como Dança Negra Contemporânea. Para entender a formulação desta linguagem proponho refletir sobre como inicia seu trabalho corporal em dança, ainda em Salvador.

Tudo começou comigo no Núcleo Cultural Afro-brasileiro, que era uma ramificação do Movimento Negro da Bahia e esse trabalho foi iniciado no Instituto Goethe lá em Salvador (...) Nessa época o Goethe lá da Bahia tornou-se um pólo cultural muito forte, então muitos movimentos artísticos surgiram no ICBA⁶ neste período. Entre eles um grupo de negros pesquisadores que fundaram o Núcleo Cultural Afro-brasileiro, nesta época eu freqüentava o ICBA, que eu também estudava alemão e era capoeirista. Daí fui convidado por Mário Gusmão pra participar deste Núcleo. Em seguida chegou o Clyde pra fazer a parte de dança dentro deste grupo. Gusmão e Clyde foram convidados e toparam fazer este projeto. Era um projeto de dança e teatro, mas voltado para a cultura negra. O Clyde já era professor da Universidade e foi lá fazer este trabalho, mais por afinidade. Neste ponto começou a surgir todo este trabalho em conjunto do Clyde com o Mário Gusmão, que já faziam coisas pontuais. Quando este grupo acabou, o projeto não foi continuado o Clyde me convidou para a Universidade. E eu e mais outros colegas, dois ou três. Assim começou a minha trajetória. (...) Minha primeira viagem internacional foi com Clyde e com o Gusmão, nós fomos pra África. (...) Com o Clyde eu aprendi coisas de Martha Graham e José Limon, que ele foi do José Limon. (...) Eu tenho um pouco de conhecimento de uma dança de movimento puramente africano, de José Limon, Clássico. Fiz balé clássico um período, fui também do corpo de baile do Teatro Castro Alves. (...) E fui aluno do Carlos Moraes, outra referência da dança na Bahia, um gaúcho deste tamainho. Tem um balé clássico diferente, talvez um pouco chegado com o russo, não saberia definir muito. Eu considero duas pessoas, três com o

⁶ Instituto Cultural Brasil Alemanha-ICBA

King. Mais mestres eu considero dois os mestres de dança na Bahia. Responsável por uma geração inteira. O Carlos Morais, Clyde Morgan e depois o King. Claro que cada um no seu contexto. Eu por exemplo fui aluno do Clyde todos esses anos. Fui aluno um período do Carlos Morais, inclusive quando ele ia pra Europa eu preferi ficar com o Clyde. O Carlos ficou meio bronqueado comigo neste período, depois fizemos as pazes depois. (...) Se eu fosse considerar que eu tive um mestre, foi Mário Gusmão. Eu tive dois mestres. Eu tive um privilégio na minha vida. Um mestre de vida que foi Mario Gusmão e um mestre de arte que foi o Clyde Morgan. Eu me considero um cara privilegiado. Eu convivi quase dez anos com um maiores dançarinos da América do norte, que até hoje é uma referência na dança negra americana: Clyde Morgan, que até hoje é meu amigo.

Mesmo com sua formação corporal iniciada na capoeira, Pitanga passou por diferentes treinamentos, sua formação apesar de eclética, organizou um corpo que considero paradigmático dentro da maioria dos intérpretes da “Dança Afro” no Brasil. Seu trabalho artístico se orienta, sobretudo, pela escolha de uma linguagem de dança cuja estética afro-diaspórica, baiana, dialoga o tempo inteiro com outros estilos de dança, sem perder sua identidade negra.

A influência de Mário Gusmão na trajetória artística de Pitanga foi fundamental, a começar pelo seu próprio nome artístico, batizado por Gusmão. Pitanga conhece Mário Gusmão e Clyde Morgan no início dos anos 70, em Salvador. Atuando como dançarino no Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da Escola de Dança da UFBA, sob a direção de Morgan, apresentando inúmeros espetáculos.

Conforme Oliveira (2007) Firmino Pitanga aparece identificado como integrante do elenco das seguintes coreografias montadas pelo GDC sobre a direção de Morgan: Chorinho naquele tempo (1976), A Feira (1976) e Oxossi N’Aruanda (1977). Neste espetáculo aparecem como parte do elenco: Clyde Morgan, Nadir Nóbrega, Mário Gusmão, Lais Góes, Daniela Stasi, Edva Barreto, Katiana Kruchewski, Genézio Souza, Firmino Pitanga, Luís Carlos Santos, Raimundo Santos Tição e Ana Mary, tendo sido apresentado no Teatro Castro Alves de Salvador e no Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negras, realizado em Lagos, na Nigéria.

A viagem à África provoca grande impacto na vida destes artistas, o encontro com a cultura e a arte do continente, sua diversidade, assim como os debates políticos presenciados durante o Festival. Pitanga ao analisar a influência de Clyde e Gusmão em sua formação afirma que:

O Gusmão, o legal dele, além de ser um mestre nato ele tinha essa questão do ator, do dançarino, ele não era um dançarino técnico, mas tinha uma noção de dança fantástica era uma dança intuitiva. Tanto que Clyde dançou com ele, Clyde dançou muitos espetáculos com Gusmão. Clyde era a técnica em pessoa. E o Gusmão o instinto e o trabalho de ator. Era um contraste fantástico. (...) Se eu fosse considerar que eu tive um mestre, foi Mário Gusmão. Eu tive dois mestres. Eu tive

um privilégio na minha vida. Um mestre de vida que foi Mario Gusmão e um mestre de arte que foi o Clyde Morgan.

Anos mais tarde, já morando em São Paulo, Pitanga convida Mário Gusmão em 1993 para acompanhá-lo no desenvolvimento de seus projetos de dança na capital paulista, tanto nas aulas dos projetos sociais quanto no trabalho coreográfico de sua companhia de dança, o Batakoto. Em 1994 recebe convite da prefeitura de São Paulo para participar de evento de 600 anos do aniversário da cidade de Seul. “Eu aproveitei que eu tinha esse projeto que a garotada tava ótima, eu mesclei a companhia de dança com as crianças do projeto lá da favela”. Um dos espetáculos levados pela companhia foi *Bissimilai*, cuja temática era a influência da cultura islâmica na Bahia. “Eu amadureci este espetáculo com Gusmão por mais de dez anos”.

Ao ser questionado sobre como o termo dado à sua Companhia de dança foi gerado, a *Companhia de Dança Negra Contemporânea BataKoto*, Firmino Pitanga esclarece que foi o escritor negro Arnaldo Xavier⁷ um dos responsáveis pelo aparecimento desta nomenclatura em seu trabalho coreográfico.

Eu tive um grande amigo, falecido já, o escritor chamado Arnaldo Xavier. Quando eu cheguei em São Paulo eu tive contato com toda uma geração de negros, escritores, atores e eu era de dança então a gente começou a se conhecer e trocar. O Arnaldo Xavier me foi apresentado pela minha ex-mulher que era amiga dele. Um dos escritores negros que fez o “Quilombo Hoje” ele, o Semog, a Miriam, enfim... Um grupo de intelectuais negros aqui de São Paulo. E o Arnaldo se tornou um grande amigo meu. E a gente conversava muito sobre essa questão da cultura. Ele não conhecia nada de dança e eu aprendi muito com ele em relação à literatura negra. E em um dado momento ele sentou comigo e falou: -Pitanga eu acho que isso está uma coisa estranha, não pode ser dança afro! E ele realmente me provou que ele tinha razão. Porque você não pode definir um continente num estilo de dança, que eu acho que é um erro de linguagem. Nós temos uma cultura negra cubana, norte-americana, na América Central e no Brasil, enfim. O que eu faço é uma dança Negra Contemporânea. Eu nunca fui de fazer uma proposta de dança tradicional. Até pela minha formação e pela minha proposta de trabalho artístico. Então daí surgiu: - O que nos fazemos realmente é Dança Negra Contemporânea! Na Bahia eu acho que o pessoal tem um pouco de resistência, mas ta chegando lá também agora. Na Universidade, quando eu dava aula lá, eu sempre tava colocando e explicando pra pessoas como eu cheguei nisso. E isso pegou e ficou um carimbo aqui em São Paulo. Tanto que quem fala Dança Negra Contemporânea tem alguma relação com o Batakoto. Foi uma nomenclatura que nós trouxemos pra cá e começou a ser discutida. Aceita ou não hoje em dia ela é muito usada já.

Em 1997 foi também coreógrafo do programa na Rede Bandeirantes, chamado *Axé, se liga, Brasil*. “Era uma revista negra, a primeira de todo o Brasil nós ficamos oito meses em cartaz”, com temas concernentes a cultura negra, de nível nacional com

⁷ Arnaldo França Xavier (1948-2004) paraibano radicado em São Paulo, foi poeta, ensaísta, dramaturgo, crítico e militante negro. Poeta de linguagem experimental foi um ativista e grande defensor das causas negras.

expressivo Ibope. Pitanga foi o coreógrafo do programa, montando danças para os temas musicais: “Fui eu talvez quem lançou o Fela Kute, eu coreografei Fela Kute joguei na televisão (...) coisas que as pessoas nem conhecem direito aqui no Brasil”. Protagonizando um período de relativo crescimento da imagem do negro na mídia brasileira, Pitanga aponta como este trabalho foi importante, não apenas como abertura de um campo de atuação profissional, como de reconhecimento entre seus pares, inclusive, anos depois em Salvador: “Foi legal quando eu voltei a Salvador eu tive o reconhecimento além do que me conheciam lá, de todo trabalho que eu fiz aqui em São Paulo, isso foi muito legal. Era incrível porque eu estava a 20 anos fora de Salvador e eu era reconhecido ainda na rua.”

Durante os anos de 2005 e 2007 volta para Salvador como professor substituto da Escola de Dança da UFBA. Período importante não apenas como sistematização de seu conhecimento, mas também de reencontro com antigos colegas e parceiros de dança na Academia.

Mestre Pitanga, como é frequentemente chamado por seus alunos, foi também durante os anos 2000 e 2002 diretor do Balé de Arte Negra da UMES, com sede no Teatro Denoy de Oliveira. O Balé nasceu com 18 integrantes e foi composto pelo elenco da companhia BataKoto, atores, músicos e equipe técnica. Realizou a montagem de dois espetáculos, *Conto Crioulo (A Fuga do Tio Ajhayí)* e *A Revolta dos Malês: uma ópera negra*.

No final dos anos 2000 a Companhia Bata Kotô encerra suas atividades e Pitanga cria o Instituto Cultural Bata Kotô, que como ONG atua como parceira na administração e coordenação de centros de convivência a assistência social aos moradores de rua de regiões centrais de São Paulo, juntamente com a Secretaria Municipal de Assistência Social, onde se desenvolvem serviços assistenciais gerais e atividades sócio-educativas, culturais e de lazer.

Recentemente, em agosto de 2010, Pitanga foi convidado pela Capulanas Cia de Arte Negra a desenvolver um trabalho de preparação corporal com aulas Dança Negra Contemporânea, realizado na Casa Popular Cultura M'Boi Mirim, periferia da Zona Sul de São Paulo. Esta atividade faz parte do Projeto "Pé no Quintal" da Capulanas Cia de Arte Negra contemplada pela 16° Edição de Fomento ao Teatro de São Paulo. Estas aulas eram abertas à comunidade. Em conversa realizada em outubro de 2010, Pitanga comentou seu interesse em reativar a Companhia de Dança, experimentar outros

recursos corporais na criação coreográfica e também sua descoberta e aprofundamento atual sobre o universo da Yoga. Inúmeras vezes durante a conversa, questionamentos sobre a existência de determinados circuitos artísticos na cidade de São Paulo, que excluíam as regiões pobres de periferia, davam um tom mais político aos seus novos intentos. Expressava seu desejo de atuar em espaços carentes onde encontra ‘tanta boa-vontade’ e ‘gente talentosa’.

Em nova entrevista, realizada em maio de 2011, Pitanga contou detalhes sobre seus novos trabalhos coreográficos realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro. Numa ONG na Zona Oeste da capital paulistana ele contou dirigir um grupo de dançarinas num espetáculo baseado na mitologia dos orixás.

E isso eu aprendi muito com Gusmão que o que nos gratifica é a gente fazer a nossa leitura. Não é eu ficar repetindo orixá. Claro que os Orixás são sempre fonte de inspiração pra nós. Eu agora estou pesquisando, nunca deixei de pesquisar. (...) Mas eu estou pautando para que seja uma leitura contemporânea. Claro há alguns momentos que vão passar por ai, porque é uma pesquisa deles também. (...) Então a gente tem essa possibilidade de brincar com essas releituras, que é o que eu mais gosto de fazer. E elas são muito interessantes. (...) Eu estou trazendo uma nova experiência pra elas que é fazer esta releitura mais contemporânea. E elas também estão envolvidas num processo de criação. Neste trabalho eu estou fazendo as duas coisas. Em alguns momentos eu sou o coreógrafo e em outros eu sou só o diretor e elas que trazem o material e eu vou dirigindo elas, que é uma experiência nova pra elas também. Eu quero que elas também aprendam a coreografar. (...) Hoje em dia a gente já faz as coisas, pensando um pouco nesse **processo de multiplicação**. (...) Eles estão fazendo um trabalho bonito de música. As meninas tocam, elas dançam, elas cantam. Que é mais uma outra forma de leitura, que eu também aprendi que eu gosto muito. Você não departamentalizar, que é uma coisa da cultura ocidental. Nós que somos afro descendentes, que recebemos essa cultura, a gente aprendeu que você não departamentaliza. Eu ‘malmente’ como a gente costuma falar, eu toco, eu sou um horror cantando, mas eu canto. Eu danço um pouco. Eu jogo, joguei capoeira, eu sempre faço no meu trabalho essa coisa única. Eu não fragmento. Eu acho que esse é um dos grandes problemas quando a gente fala em arte na cultura ocidental, você botar o teatro aqui, a dança ali, a musica ali, então ficam pedaços. Eu tento nos meus trabalhos que isso não exista. (grifos nossos)

O que Pitanga relata nessas suas experiências, para além de um mero saber fazer da dança afro está sua concepção de trabalho artístico na qual a busca pela inovação e experimentação estão intimamente conectadas com um processo de ensino gerador de conhecimento e autonomia.

Há uma consonância quase que geral entre os artistas que se identificam com esta linguagem sobre suas atuações junto às comunidades e grupos sociais excluídos de jovens moradores das regiões periféricas nas metrópoles. Fatores como a busca e valorização de uma identidade negra politicamente afirmativa, os vínculos com organizações não governamentais, a defesa de um engajamento artístico e social que relate o estudo da estética negra e militância política, a exclusão destes criadores dos

circuitos oficiais de ensino e produção de dança, a precariedade das infra-estruturas espaciais disponíveis para o trabalho destes artistas (salas de ensaio bem equipadas, acesso aos teatros), os entraves encontrados para a finalização, registro e circulação dos seus produtos cênicos, a dificuldade em manter a continuidade dos grupos de dança, uma atuação artístico-pedagógica contundente entre jovens moradores das periferias, assim como, o esforço continuado em fornecer ferramentas artísticas que possibilitem alguma autonomia parecem ser fatores que se influenciam mutuamente, criando, salvo algumas exceções, um fazer comum entre estes coreógrafos. Longe de constituírem um entrave estes procedimentos criam também saberes operacionais e estratégias de atuação que conectam a criação em dança com outras esferas políticas da produção artística.

Bibliografia:

- ALVES, Aristides (Org.). **Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan**: Kunzu Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelu Kwa Muije Angolão Paquetan. Salvador: Asa Foto, 2010.
- BACELAR, Jeferson. **Mário Gusmão**: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade. Rio de Janeiro, Pallas, 2006.
- CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras**: de patrimônio cultural a industria do entretenimento. Brasília, Série Antropológica no.354, 2004.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança Afro**: sincretismo de movimentos. Salvador: UFBA, 1991.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA 1971-1978**. Salvador: Editora P&A, 2007.
- PEDROSO, Eliana e MELO, Nice. **Carlos Moraes**: dança. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.
- ROBATTO, Lia. **Passos da Dança – Bahia**. Salvador:FLJA, 2002
- SABINO, Jorge e LODY, Raul. Danças de matriz africana: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SILVA, Eusébio Lobo da. **O corpo na capoeira**. Vol.:2. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- SILVA, Renata de Lima. O corpo limiar e as encruzilhadas: A capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. Campinas, 2010, Tese de Doutorado, IA/Unicamp.

SILVA JR., Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança.
Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.