



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Instituto de Artes - Campus de São Paulo**  
**Programa de Pós-graduação em Artes - Doutorado**

**Fernando Marques Camargo Ferraz**

**O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e  
pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos.**

São Paulo,  
2017

**Fernando Marques Camargo Ferraz**

**O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e  
pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista de  
São Paulo (IA/UNESP-SP), como requisito para  
obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro

Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa  
do Estado de São Paulo (FAPESP)

**Fernando Marques Camargo Ferraz**

## **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo (IA/UNESP-SP), como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro

Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

### **Membros componentes da banca examinadora:**

---

**Presidente e orientadora:** Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro, IA/UNESP-SP

---

**Membro titular:** Profa. Dra. Maria Antonieta Martines Antonacci, Puc-SP

---

**Membro titular:** Profa. Dra. Nadir Nóbrega Oliveira, UFAL

---

**Membro titular:** Profa. Dra. Helena Tânia Katz, PUC-SP

---

**Membro titular:** Profa. Dra. Yaskara Donizeti Manzini, Unirio/Unesp

**Defendida no dia 05/06/2017**

## **Dedicatória** (Prólogo)

"As memórias são conteúdos de um continente  
da sua vida, da sua história, do seu passado,  
como se o corpo fosse o documento.

Não é a toa que a dança para o negro  
é um momento de libertação.

O homem negro não pode estar liberto  
enquanto ele não esquecer pelo gesto  
que ele não é mais um cativo."

Beatriz Nascimento (1942-1995) - Historiadora, poetiza e ativista negra (fala em trecho  
do filme *Ori* de Raquel Gerber).

Perguntar a uma mulher negra, india ou chicana para nos definir o que seja racismo  
ou para definir a experiência histórica das pessoas do terceiro mundo neste país é o que  
permite a continuar nossa resistência à mudança. A história do racismo nesse país é uma  
história branca, nós sabemos disso, é a história de nossos pais, nossos avós e de nós  
mesmos. Por que continuamos a convidar aqueles que sofreram a injustiça dessa história  
a explicar-nos isso? (PENCE, 2005, p.45)

## Agradecimentos

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelas bolsas cedidas (Bolsa de Doutorado e Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior), que viabilizaram a realização deste projeto.

A Professora Dra. Marianna Monteiro, minha orientadora, amiga e parceira de descobertas e inquietações, sempre atenta e disponível em compartilhar questionamentos, conhecimentos e amor intenso pelo ofício da pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, em especial: Deise Brito, Leandro Perez e Kanzelumuka pelos incontáveis encontros de estudo, planejamento de ações e parcerias orientadas para fazer da Universidade um local de interlocução menos etnocêntrico e acomodado e mais permeável aos olhares plurais fomentadores de reflexão e crítica.

Aos Professores Doutores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp, em especial, a Carminda Mendes André, Lúcia Romano, Mário Bolognesi pelas reflexões e provocações desenvolvidas durante o percurso.

Aos alunos do curso de extensão Danças afro e teatralidades contemporâneas do Instituto de Artes por acreditarem em meu trabalho e através de seus fazeres e suores me permitirem conhecer mais de mim mesmo.

A Professora PhD Joan Frosch, minha supervisora no estágio de pesquisa desenvolvida na Universidade da Flórida (UF), pelo incentivo sempre carinhoso, interessado e estimulante ao desenvolvimento do projeto de pesquisa, bem como, ao apoio às atividades propostas e desenvolvidas junto ao Center of World Arts da UF. Aos professores da Escola de Teatro e Dança (SoTD) da Universidade da Flórida, em especial: Nita Little, Trent D. Williams, Isabel Garcia-Rose, Rick Rose e Mohammed da Costa pela recepção calorosa e acolhida durante o estágio.

A Jorge Silva por abrigar-me em Salvador durante o início da pesquisa, sua dedicação à dança e criatividade como artista são e sempre serão grande inspiração e incentivo.

Aos professores e colegas da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia pela paciência e interesse nos momentos finais da pesquisa, fundamentais para a conclusão da mesma.

Aos artistas e pesquisadores integrantes do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais por acreditarem que arte e política se fazem juntas.

As Professoras Doutoras Renata de Lima Silva e Yaskara Donizeti Manzini pelas provocações e contribuições valiosas durante a banca de qualificação.

Aos artistas interlocutores desta pesquisa Clyde Morgan, Lais Morgan, Eusébio Lôbo da Silva, Linda Yudin, Luiz Badaró, Augusto Soledade, Mestre Jelon, Rosângela Silvestre e Vera Passos pela paciência, interesse e disponibilidade com que abriram seus arquivos, pela honestidade com que dividiram suas histórias e pensamentos sobre a dança e, por fim, pela generosidade com que acolheram o pesquisador e suas inquietações. Aos bailarinos das companhias Augusto Soledade Brazzdance e Viver Brasil pela atenção e gentileza em responder perguntas e compartilhar suas danças tão intensas e inteiras.

Aos amigos de jornada Luciane Ramos, Ana Lucia Ferraz, Micael Côrtes, Marcial Asevedo, Charles Roberto da Silva e Cadu Ribeiro pela interlocução de vida e o amadurecimento constante de nossas empreitadas artísticas e de pesquisa.

Aos meus familiares pelo suporte e apoio incondicional nesta vida.

## **RESUMO**

Este projeto tem como objetivo examinar as dinâmicas e trânsitos existentes entre a produção da dança negra norte-americana e a produção artística das danças afro-brasileiras, tomando como eixo a produção de artistas que realizaram intercâmbios entre os dois países. Deseja-se, a partir dos estudos sobre a diáspora negra, investigar como essa atuação, em espaços e períodos específicos, pôde deixar rastros que permitam afirmar influências mútuas no cenário artístico desses países, assim como identificar as especificidades presentes nesses contatos. A partir de análise histórica e etnográfica intenta-se avaliar como esses coreógrafos abordam conceitos sobre a tradição afro descendente, agenciando elementos da cultura popular brasileira e da identidade negra em suas criações. Pretende-se averiguar como esses criadores, localizados a partir das suas formações artísticas, objetivos profissionais, vínculos institucionais, engajamentos políticos e elos identitários reinventam suas práticas coreográficas inserindo-se nos processos contemporâneos de produção de dança.

**Palavras Chave:**

Dança Negra, Diáspora, História da dança

## **ABSTRACT**

This project aims to examine the existing exchange between the production of American black dance and the artistic production of African-Brazilian dances, taking into consideration the production of artists from both countries who have been in contact. By examining the studies about the Black Diaspora in specific spaces and times, the author aims to investigate how the exchange between Brazil and the US has left traces that enable to identify mutual influences in the artistic scenario of these two countries. The study also aims to identify the specificities present in this intercultural contact. Using historical and ethnographic analysis, the study intends to evaluate how these choreographers approach concepts about African traditions by intentionally adopting elements of the Brazilian popular culture and of black identity in their creations. In this research the author also intends to investigate how these artists have reinvented their choreographic practices by inserting themselves into the contemporary processes of dance production - based on their artistic background, professional goals, institutional links, political engagement and identity bonds.

**Key words:**

Black dance, Diaspora, Dance history

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	14
<b>CAPÍTULO I. Dança negra e suas poéticas políticas: estratégias de visibilidade no devir contemporâneo.....</b>	18
Que método? Uma forja de afetos e estranhamentos .....	20
Dança contemporânea: uma poética insondável e seus interesses concretos .....	38
Dança negra: histórias de um campo diaspórico e suas perspectivas. ....	57
Diáspora como panorama desidentificatório .....	62
<b>CAPÍTULO II. Precursors de um diálogo interamericano: encontros entre a dança afro-brasileira e a <i>black dance</i> estadunidense.....</b>	74
Dunham: uma precursora nos territórios da diáspora.....	75
Clyde Morgan: movimentos inscritos entre rotas .....	155
Eusébio Lobo: caminhos de um capoeirista dançarino .....	232
<b>CAPÍTULO III: Contrapontos soteropolitanos nos Estados Unidos: diásporas atualizadas.....</b>	266
Produzindo na gringa: estratégias e encontros tecidos nos Estados Unidos .....	298
Brazzdance Company: fazeres negros atualizados.....	298
Jelon Vieira: percursos de um mestre desbravador .....	312
Viver Brasil: revelando a <i>Afro-brasilian Dance Theater</i> .....	333
<b>CONCLUSÃO.....</b>	356
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	363

## **Lista de figuras:**

Figura 1: Capa da revista <i>Murro em Ponta de Faca</i> , n. 7 .....	24
Figura 2: <i>Flyer</i> eletrônico do Fórum de Artes Negras e Periféricas.....	31
Figura 3: <i>Flyer</i> eletrônico Movimento A Dança se Move.....	37
Figura 4 O grupo Fragmento Urbano apresentando Encruzilhada, em setembro de 2016 .....	55
Figura 5: Os artistas Eleo Pomare e Arthur Mitchel estampam a primeira capa da revista americana <i>DanceMagazine</i> , em novembro de 1968 e março de 1970, respectivamente.....	60
Figura 6 Katherine Dunham, como Georgia Brown, e Archie Savage na cena da dança egípcia do espetáculo <i>Cabin in the Sky</i> , 1940.....	82
Figura 7: Coreografia Bahiana .....	85
Figura 8 Katherine Dunham em Rara Tonga .....	87
Figura 9 Katherine Dunham e Archie Savage no primeiro “All-Dance Film Festival”, na Fifth Avenue Playhouse.....	90
Figura 10: <i>Flyer</i> do espetáculo Tropical Revue .....	91
Figura 11: Bailarinos Eleanor St. Ann, Marvel Martin, Lucille Ellis e Antônio Rodrigues na coreografia Samba, realizada nos anos 1950 por Katherine Dunham.....	94
Figura 12 Katherine Dunham e Vayone Aikens no final dos anos 1940 .....	97
Figura 13: Ilustração de Al Hirschfeld caricaturiza Miss Dunham e Avon Long no espetáculo “Carib Song” de 1945 .....	100
Figura 14 Katherine Dunham e Archie Savage em Barrel House, um dos muitos temas relativos às danças populares afro-americanas.....	103
Figura 15: <i>Flyer</i> do espetáculo Bal Negre .....	105
Figura 16: Dunham retratada em uma charge nos anos 1940.....	106
Figura 17 Katherine Dunham em Woman with the Cigar, coreografia do espetáculo Tropical Revue.....	109
Figura 18: Jornal <i>Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro</i> , n.10, p.3 jun-jul 1950.	121
Figura 19: <i>Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro</i> , ano II, Rio de janeiro nº.10, p.2 jun/jul 1950.....	127
Figura 20: Divulgação das aulas de Mercedes Batista no Clarck Center.....	133
Figura 21: Homenagem à Mercedes Batista, no Largo de São Francisco da Prainha, na Praça Mauá, inaugurada em 16 de dezembro de 2016.....	138
Figura 22 O presidente Ronald Reagan felicita Katherine Dunham em premiação no Kennedy Center Honors Award, em 1983.....	139
Figura 23: Brochura informativa sobre o corpo docente da Escola de Dança de Katherine Dunham em Nova York .....	144
Figura 24 Katherine Dunham se encontra com Léopold Sédar Senghor em 1962 .....	145
Figura 25: <i>Flyer</i> informativo do Performing Arts Training Center PATC .....	148
Figura 26: <i>Clipping</i> traz informações sobre workshop ministrado por Dunham e Vanoye Aikens em Nova York nos anos 1970 .....	150
Figura 27: Clyde Morgan como capa <i>Dance Scope</i> , v. 3, n. 2, primavera de 1967.....	159
Figura 28: Clyde Morgan e elenco da José Limon Dance Company.....	162
Figura 29: Clyde Morgan no elenco da José Limon Dance Company, na coreografia The Moor’s Pavane .....	163
Figura 30: Em destaque, Clyde Morgan e Carla Maxwell, integrantes da José Limon Dance Company, 1971.....	165

Figura 31: Clyde Morgan e Carla Marwell .....	172
Figura 32: O Grupo de Dança Contemporânea da UFBA dança a coreografia <i>Oratório Cênico</i> de Clyde Morgan, com música de <i>Lindembergue Cardoso</i> , Teatro Castro Alves, em 1972....	189
Figura 33 Carybé, Silvio Robatto, Lais Morgan e Clyde Morgan. Em exposição individual de Clyde Morgan no Solar do Unhão. ....	194
Figura 34: Em ensaio fotográfico na Lagoa do Abaeté, Salvador: Clyde Morgan, Laís Morgan e Armando Visuette, nos anos 1970.....	199
Figura 35: Laís Goes como Oxum no ensaio fotográfico para o espetáculo <i>Porque Oxalá usa Ekodidé</i> , em Cachoeira de São Bartolomeu, Pirajá, Salvador, em 1973.....	201
Figura 36: Coreografia Oxóssi N'Aruanda, 1976. ....	203
Figura 37: Programa do espetáculo <i>Oxossi N'Aruanda</i> , dezembro de 1976.....	209
Figura 38: Encontro com a Banda de Pífanos de Caruaru composta Sebastião, João, Benedito, Amaro, Gilberto e João Francisco Cavalcante, todos da família Biano, no Estúdio Internacional de Dança, em Belo Horizonte, em 7 jul. 1974 .....	213
Figura 39: Ensaio do espetáculo <i>As Feras</i> , 1974. ....	214
Figura 40: Ensaio fotográfico com o GDC durante a coreografia <i>Eclosão</i> , 1975 .....	215
Figura 41: Victor Navarro, Clyde Morgan, Marilena Ansaldi e Antônio Carlos Cardoso, em São Paulo, 1975. ....	216
Figura 42 Clyde Morgan e Daniela Stasi em <i>Chorinho Naquele Tempo</i> , 1976 .....	217
Figura 43: Foto de divulgação do espetáculo <i>Sambapapelo 1</i> : Clyde Morgan, Wadinho, Cicinha, Mário Gusmão, Dudu.....	223
Figura 44: Ensaio fotográfico para o espetáculo <i>Sambapapelo 2</i> , Reginaldo Flores (Conga), Eliane Araujo (Lili), Clyde Morgan, Mário Gusmão, Iara Falcão e Manequim, 1978.....	224
Figura 45: Canda Ilú e ACM ao fundo a direita.....	226
Figura 46: Banda Ilu: Clyde Morgan, Bira Reis, Negrizu, Marta Rodrigues, Roberto, Elias (Tamba), Waldir, Ivan Machado, Dique do Tororó, Salvador, 1986. ....	227
Figura 47: Mário Gusmão em <i>Aláfia</i> , Teatro Gregório de Matos, 1989. ....	228
Figura 48: Ensaio fotográfico .....	230
Figura 49: Clyde Morgan desfilando no afoxé Filhos de Gandhy, nos anos 1990.....	231
Figura 50: Em apresentação do Grupo Oxum, jogam os capoeiristas Pezinho e Pavão (Eusébio Lobo). Na plateia ACM e Salazar. ....	239
Figura 51: Clyde Morgan e Eusébio Lobo, Escola de Dança, anos 1970. ....	241
Figura 52: Elenco do GDC: Lais Morgan, Eusébio Lobo e Armando Visuette em improviso na praia de Itapuã, 1973 .....	242
Figura 53: Eusébio Lobo e Clyde Morgan num ensaio fotográfico em Itapuã 1973.....	242
Figura 54: Eusébio Lobo ensina capoeira no PATC, Performing Arts Training Center, East Saint Louis.....	245
Figura 55: Doris Bennett e Eusébio Lobo, dançam a coreografia “Choros”, julho de 1978. ...	247
Figura 56: Eusébio Lobo leciona danças afro-brasileiras no PATC. ....	248
Figura 57: Demonstração de maculelê no PATC .....	249
Figura 58: Eusébio Lobo ministra aula no PATC. ....	249
Figura 59: Em destaque, Loremil Machado, Don Juarez e Eusébio Lobo, em <i>pocket show</i> com elenco do The Capoeiras of Bahia Dance Company, em Nova York, 1980. ....	253
Figura 60: Folder da apresentação da companhia The Capoeiras of Bahia. ....	255
Figura 61: Eusébio Lobo ouve as considerações de Katherine Dunham durante o <i>workshop</i> em Salvador nas comemorações dos quarenta anos do Programa Fulbright no Brasil. ....	262

Figura 62: Linda Yudin dirigindo e dançando com a Cheremoya School of Samba, Los Angeles, 1994.....	286
Figura 63: Elenco formado pela Cheremoya Escola de Samba. ....	287
Figura 64: Apresentação no Hollywood Bowl em 1999. ....	289
Figura 65: Dona Zelita e Dona Cici (sentada) observam uma aula de José Ricardo, no Teatro Miguel Santana, em 14 ago. 2014. ....	293
Figura 66: Mestre King recebe de Linda Yudin a comenda do prefeito de Los Angeles, Sesc Salvador, agosto de 2014. Na foto: Anani Sanouvi, Tânia Bispo, José Ricardo, Mestre King, Linda Yudin e Vânia Amaral. ....	294
Figura 67: Luis Badaró, à frente, dança com Grupo Balu na inauguração da Arena do Senac, Sesc Pelourinho, anos 1970.....	297
Figura 68: Em 2002, Luiz Badaró, ao lado de Katherine Dunham, posa com o certificado de instrutor durante o Black College Dance Exchange em Tallahassee, Flórida, Estados Unidos.	297
Figura 69: Augusto Soledade, Laís Morgan, Clyde Morgan e Garth Fagan, no African Heritage Cultural Arts Center, em 23 de maio de 2015.....	300
Figura 70: Companhia de Augusto Soledade prepara-se para o ensaio no African Heritage Cultural Arts Center em 26/02/2016.....	304
Figura 71: Ensaio da Augusto Soledade Brazzdance Company em 27/02/2016.....	306
Figura 72: Augusto Soledade Brazzdance Company durante a temporada de maio de 2016, no Brazilian Press Award. Na foto: Roderick Galloway, Manuela Sanchez, Augusto Soledade, Jeannine Maffucci, Reshma Anwar e Ramon Moura. ....	309
Figura 73: <i>Flyer</i> da companhia The Capoeiras of Bahia.....	316
Figura 74: Jelon Vieira e Tim Moe no elenco do Capoeiras of Bahia, em peformance no Clark Center Dance Festival, em julho de 1978 .....	317
Figura 75: Katherine Dunham e bailarinos da Dance Brazil durante estreia no The Joyce Theater, em Nova York, em 2002. ....	325
Figura 76: Mestre Jelon Vieira toca atabaque na roda de boas-vindas do 1º Seminário de Graduados do Capoeira Luanda, Nova York, Pier 46, 15/07/2016. ....	332
Figura 77: Integrantes da Viver Brasil ensaiam no estúdio de Lula Washington Dance Theater em Los Angeles. ....	334
Figura 78: Mainha da Bahia, <i>costumer design</i> da companhia, supervisão os figurinos. ....	335
Figura 79: Aula de Augusto Omolu durante o Programa <i>Dance at the Source</i> , na Escola de Dança da Funcub em 14 de agosto de 2001.....	338
Figura 80: Rosângela Silvestre leciona na Escola de Dança da Funcub para grupo de participantes do Programa <i>Dance at the Source</i> , em 13 de agosto de 2002.....	339
Figura 81: Mestre King, Linda Yudin e grupo de dançarinos e percussionistas, na Escola de Dança da Funcub, em 13 de agosto de 2002. ....	339
Figura 82: Dona Cici (sentada), Linda Yudin, Rosângela Silvestre e grupo integrante do programa <i>Dance at the Source</i> . na Fundação Pierre Verger, em 8 de agosto de 2002.....	340
Figura 83: <i>Flyer</i> de divulgação do programa <i>Dancing at the Source</i> . ....	342
Figura 84: Dona Zelita, a bailarina Ajah Muhammad e os integrantes do Samba Mirim de Vovó Sinhá no terreiro de Zelita em Saubara em 18 de julho de 2014. ....	342
Figura 85: Paula Santos, Linda Yudin e J. Cunha exibem a padronagem criada pelo artista plástico e designer J. Cunha para a Dance Brasil.....	343
Figura 86: Luiz Badaró coreografa grupo de crianças na Los Angeles Elementary School.....	345

Figura 87: Os músicos da companhia: Fábio Santana de Souza, Simon Carroll, Kahil Cummings, Luiz Badaró, Kana Shimanuki e Linda Yudin no ensaio da Viver Brasil.....	350
Figura 88: <i>Flyers</i> de divulgação dos espetáculos da companhia Viver Brasil. ....	351
Figura 89: <i>Flyers</i> de espetáculos, palestras e residências artísticas promovidas pela companhia Viver Brasil em Los Angeles. ....	352
Figura 90 Linda Yudin observa Whitney Nagode Simpson, Ashley Blanchard e Laila Abdullah em ensaio da peça Revealed, Lula Washington Studio, em 18 de julho de 2016.....	353
Figura 91: Bailarinas Rachel Hernandez, Haniyyah Tahirah e Ajah Bintashabazz na estreia da peça Revealed, performance na grande escadaria do Dorothy Chandler Pavillion do The Music Center em 08 de agosto de 2016.....	355

## INTRODUÇÃO

O rastro/resíduo não reproduz a vereda inacabada na qual tropeçamos, nem a alameda lavrada que se fecha sobre um território, sobre o grande domínio. É uma maneira opaca de aprender o galho e o vento, ser um si que deriva para o outro, a areia na verdadeira desordem da utopia, aquilo que não foi sondado, o obscuro da corrente no rio liberado (GLISSANT, 2013, p.72).

Falar sobre dança negra na metade da segunda década do século XXI, no Brasil, não é algo fácil. Além do desconhecimento sobre as trajetórias de artistas que dedicaram suas vidas à construção de repertórios coreográficos e metodologias de ensino em dança a partir das e em diálogo com manifestações culturais afro-brasileiras e da ainda recalcitrante política de embranquecimento de que padece nossa cultura e sociedade, mais disposta do que nunca a clarear os modelos de beleza e inviabilizar qualquer discussão mais contundente sobre as políticas afirmativas negras. Nesse contexto, discutir o uso de um aposto identificador, para não dizer identitário, palavra horrível diante dos olhos mais pós-modernistas ou deleuzeanos, talvez seja, infelizmente, uma tarefa ingrata a qual não pretendo negligenciar.

Esse estudo parte da ideia de que existe uma dança negra e que ela se constitui entre os campos artísticos da diáspora africana. Entretanto, essa localização transatlântica disseminada não interrompe seus processos de invisibilização. Essa dança vem se constituindo historicamente a partir do entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências e há décadas se esforça por reconhecimento e acesso aos meios de produção cultural.

Composta por um campo plural e diverso, os produtores brasileiros da dança negra encontram-se em diferentes âmbitos, atuando nos terreiros, nas comunidades, nas escolas públicas de ensino básico, nas associações de bairro e organizações não governamentais, nas escolas de samba etc., mas vinculam-se também a estúdios de dança, a grupos artísticos independentes ou na figura autônoma de pesquisadores-artistas vinculados ou não às universidades. Esses posicionamentos se tornam complexos na medida em que seus atores conseguem circular entre esses diversos lugares, tramando um contexto mais caleidoscópico e rizomático, capaz de alimentar trânsitos e bagunçar distinções e limites econômicos, espaciais, sociais, culturais, étnico-raciais e artísticos.

O reconhecimento do fazer-saber de uma dança negra imbrica-se com questões diversas e borra fronteiras entre campos poéticos e políticos. Apontar a existência de sua especificidade requer reconhecermos como igualmente válido nesse debate questões sobre as ações afirmativas num país desigual como o Brasil, inclusive no campo das artes cênicas. Afirmar sua especificidade nos solicita também questionar estereótipos sobre o corpo negro que dança e sobre o que seria uma corporalidade negra na dança, independente da cor da pele que se movimente. Implica também discutir a fundo questões sobre apropriação e monopolização sobre a cultura negra, seja da parte de quem a explora, seja de quem a protege e, sobretudo, definirmos como ponto ideal uma abordagem plural, ética e reflexiva sobre os processos de produção em dança.

Por que nomear essa dança? Porque o campo artístico também se insere em disputas políticas sociais nas quais privilégios são reproduzidos e as práticas artísticas não têm o poder de unificar diferenças por si só ou isentar-se de reificar processos de estereotipização e ou exclusão no interior do campo da dança.

Não se trata de se questionar a legitimidade de uma pessoa de pele branca envolver-se com a cultura tradicional afrodescendente ou do negro fazer uma arte eurocentrada. Há, sobretudo, a liberdade artística. Mas há também a urgência de um posicionamento político transparente, no sentido de negar os posicionamentos presumidamente apolíticos ou isentos de posicionamentos ideológicos, que se empenhe em desnaturalizar situações sociais excludentes, estigmatizadoras e/ou racistas, pautadas na desigualdade entre os atores, na invizibilização negra e no não protagonismo negro.

Como ponto de partida, é preciso afirmar o debate sobre o que é o privilégio branco nos meios de produção, consumo, circulação cultural, e construir, inclusive, um olhar crítico sobre os olhares condescendentes e/ou bem-intencionados de pesquisadores brancos e negros no que se refere aos processos de consumo, exotização e mercantilização da cultura negra.

Será que em nome de uma poética autônoma pode-se desconsiderar processos políticos nos quais o artista se localiza e não questionar lugares de poder e de fala? Será descabido ao artista de pele branca se questionar sobre sua responsabilidade e contribuição na luta antirracista, ainda mais quando ele dialoga com estéticas provenientes da cultura afrodescendente? Trata-se apenas do uso e manipulação dessa cultura ou há uma relação ética inerente que questione o lugar socialmente estabelecido para o negro, sua possibilidade efetiva de protagonismo, diga-se de passagem,

reivindicação ainda tão pouco compreendida, embora seja tão antiga quanto o próprio movimento negro?

Também deve ser pauta do debate o que são as armadilhas do discurso político negro, quando este reproduz uma visão conservadora sobre as tradições culturais negras. Essa concepção reivindica sobre essas múltiplas formas expressivas um monopólio cuja abordagem também as essencializa e corrobora com a desconexão desses repertórios com as abordagens e processos artísticos mais contemporâneos e hibridizados.

Como reconfigurar os discursos sobre autenticidade e pureza das manifestações culturais e artísticas negras propagandeadas como valorização afirmativa, mas que, muitas vezes, apenas reproduzem uma visão de negrofilia exotizante e mercantil? Como lidar com a ideia de identidade negra como produto acabado, completo e ou cristalizado? Qual é a relação entre as políticas de identidade no campo da arte negra e os deslocamentos que o fazer artístico contemporâneo parecem exigir?

Este trabalho não pretende resolver essas questões nem gerar um manual de combate contra os equívocos e entraves na produção de uma dança negra, nem indicar os limites desse fazer. O que se deseja é lançar um olhar crítico sobre essa dança refletindo sobre sua história e atualidade. O objetivo desse trabalho é construir um panorama que nos ajude a pensar as poéticas políticas da dança negra na contemporaneidade, tendo como guia as histórias e trânsitos ocorridos entre dois territórios da diáspora, o Brasil e os Estados Unidos. Consonâncias conceituais sobre a formulação e abrangência de um conceito e as linguagens de dança a ele associadas, a história de trajetórias precursoras desses encontros e intercâmbios entre territórios diaspóricos, bem como a experiência de artistas que renovam os sentidos dessas trocas na atualidade são os componentes dessa trama.

A pesquisa conjuga uma rede de afetos e perspectivas teóricas sobre a dança negra na contemporaneidade, articulando também a análise de múltiplas fontes. A realização da Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior, concedida pela Fapesp, realizada entre agosto de 2015 e agosto de 2016, na Universidade da Flórida, sob a supervisão da professora Joan Frosch, permitiu ao pesquisador fomentar e enriquecer os elos da trama aqui traçada. Em território americano, foi possível acompanhar os artistas interlocutores, realizar entrevistas, conhecer a rotina de companhias de dança e produzir anotações de campo, bem como consultar os documentos de acervos particulares e institucionais decisivos na elaboração do que aqui se apresenta.

No primeiro capítulo, exponho os caminhos metodológicos da pesquisa e a discussão sobre o conceito da dança negra, abordando reflexões apontadas pelos historiadores Thomas Defrantz e Brenda Gottschild. Conjunturas políticas em conflito no campo da dança e engajamentos pessoais servem de senha de acesso para uma discussão teórica sobre a poética contemporânea em dança, modos de produção e recepção artísticos, as experiências diáspóricas e suas tensões com as políticas de representação identitária. Estes planos são urdidos com o apoio de Laurence Louuppe, Susan Foster, Pierre Bourdieu, Edouard Glissant, Paul Gilroy, Stuart Hall, José Esteban Muñoz, Grada Kilomba, Judith Butler, Boaventura de Souza Santos, entre outros.

As trajetórias de artistas da dança negra precursores em estabelecer contatos entre os territórios brasileiros e estadunidenses são apresentadas no segundo capítulo. Esse olhar mais historiográfico elabora uma narrativa que apresenta as influências mútuas e complementares no cenário artístico desses países, acionadas pelos deslocamentos pioneiros desses criadores de dança. Essas considerações são protagonizadas por Katherine Dunham, Mercedes Baptista, Clyde Morgan, Alvin Ailey e Eusébio Lobo da Silva, percorrendo temporalidades irregulares e fragmentadas entre os anos 1930 e 1980. Esses personagens entrecruzam espaços da diáspora africana conectando processos de formação artística, vínculos institucionais, construção de poéticas e engajamentos políticos e nos ajudam a pensar sobre um fazer-saber de dança negra constituída entre esses deslocamentos.

O terceiro e último capítulo apresenta um cenário da produção atualizada desses trânsitos. Um olhar mais etnográfico compartilha questionamentos num exercício de elaboração de conhecimento sobre a dança negra contemporânea, no interior de três companhias baseadas nos Estados Unidos. Coreógrafos como a americana Linda Yudin, e os brasileiros Rosângela Silvestre, Luiz Badaró, Jelon Vieira e Augusto Soledade ajudam ao pesquisador-artista-interlocutor entender quais são os processos envolvidos na materialização dessas danças.

Nos caminhos traçados por essa trama poéticas políticas, olhares historiográficos e etnográficos, tensões e deslocamentos entre espaços da diáspora negra nas Américas compõem a arena na qual uma tradição de dança se afirma nas disputas e entraves dados pela contemporaneidade construindo fazeres e saberes particulares que anunciam no tempo presente suas urgências e potências artísticas.

## CAPÍTULO I. Dança negra e suas poéticas políticas: estratégias de visibilidade no devir contemporâneo

A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização. Àse: que isto advenha! (SANTOS, 1984, p.46).

O caos é belo quando concebemos todos os seus elementos como igualmente necessários. No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo para todos o direito à opacidade. Não necessito mais “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele (GLISSANT, 2013, p.73).

Para o educador espanhol Jorge Larrosa Bondia (2002) o papel da palavra no conhecimento humano é determinante. É por ela que nos damos a entender e significamos a nós mesmos, os outros e o mundo. O homem é palavra. É por ela que ele dá sentido às coisas, aos acontecimentos e a si próprio. O ato de nomear, portanto, não é algo somente terminológico. Tem a ver com como entendemos nossa experiência, como nos percebemos, nos definimos e nos expomos. Pela palavra damos sentido ao que somos e ao que nos acontece.

No ato de nomear também negociamos e constituímos relações de poder, disputamos o significado, o uso, o controle, a imposição, a desativação ou o silenciamento da palavra. Afirmar ser um pesquisador de dança negra aponta e reconhece um caminho construído por escolhas e envolvimentos, parcerias que convergem lugares de militância política, poéticas artísticas, estudo da cultura e simbologia afrodescendente e o anseio por colaborar num entendimento plural e ético do que seja arte negra no Brasil.

Se linguagem é um exercício de poder, o ato de nomear é um exercício de empoderamento. Pois, o que não é nomeado, é invizibilizado. Uma produção de conhecimento histórico sobre a dança que se posicione afirmativamente colabora com outra rota, com outra visão de mundo para desnaturalizar a norma eurocentrada.

O sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2008, p.63) afirma que, em detrimento dos conceitos analíticos, que permitem a análise de um determinado

conjunto de fenômenos, fazendo sentido apenas no corpo de uma teoria, os conceitos nativos se referem a uma categoria que tem sentido no mundo prático, efetivo, ou seja, possuem sentido histórico relevante no interior de determinado grupo humano e, por isso, não podem ser negligenciados.

O uso do termo dança negra, cada vez mais disseminado, começa a aparecer em fóruns que reconhecem a produção artística como fazer político afirmativo, mobilizando-se na articulação de redes de produção em inúmeros eventos e festivais nas capitais brasileiras na última década. Fazem parte desse cenário o Encontro Internacional de Dança Negra (2008), o Fórum Nacional de Performance Negra ( 2005, 2006, 2009, 2011, 2015), o 1º, 2º e 3º. Dançando Nossas Matrizes (2011 e 2012) e o festival A Cena Tá Preta (2003, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015 e 2016), todos em Salvador; a 22ª. edição do Festival de Dança do Triângulo Mineiro (2010), a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009, 2012 e 2014) e o FAN – Festival de Arte Negra (1995, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 e 2016) sendo os dois últimos em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009) e a Semana Negra de Dança (2010), realizados no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011), com inquietações sobre os lugares pré-estabelecidos para os artistas negros na dança contemporânea, ainda no Rio de Janeiro. Essas iniciativas são exemplos do desenvolvimento atual de redes de produção, divulgação e circulação artística conectados com a dança negra e acenam para a formação de ambientes plurais, local de acesso, fusão e divulgação de múltiplas linguagens de dança, composto por referenciais diversos.

Esses esforços também ocorrem na criação de acervos documentais virtuais que possibilitam o trânsito de informações e pesquisas como o Centro Cultural Seraquê? e o Centro de Articulação e Referência em Dança Negra (CARDAN). Essas ações também ajudam a projetar referências regionais, inscrevendo práticas artísticas na história da dança negra brasileira. Também estimulam a organização política de seus participantes, cada vez mais empenhados na construção de estratégias comuns de produção cultural. Essas táticas permeiam interesses na criação, ampliação e manutenção de vínculos institucionais capazes de incrementar os esforços de integração e organização dessas redes, além do debate sobre o acesso aos sistemas de patrocínio, constituição de espaços de troca, formação e legitimação artística profissional.

Tal mobilização tem se posicionado cada vez mais conectada com as demandas e diálogos da produção contemporânea de dança, assumindo discursos e práticas em torno da ideia da multiplicidade e renovação constante de suas obras coreográficas e metodologias de ensino. Essas redes, ao exporem-se através de marcadores de diferença e afirmação política negra, rememoram experiências artísticas marcadas pelo engajamento político antirracista e pelo questionamento de campos privilegiados.

### **Que método? Uma forja de afetos e estranhamentos**

Esse trabalho é uma narrativa de entrelaçamentos, uma trama de vozes, imagens, memórias, demandas e discursos. Nossa abordagem segue os caminhos metodológicos propostos por uma história e etnografia reflexiva, capaz de construir redes de inter-relações entre disciplinas, agências e afetos.

O antropólogo George Marcus (2004) aponta como após os anos 1980 a antropologia elaborou uma crítica política e ética das formas canônicas da pesquisa de campo. O encontro etnográfico deve ser baseado na reflexividade, na percepção das negociações entre fronteiras culturais, que implicam diferentes formas de tradução nos processos de escrita e interpretação cultural. Tal postura rejeitou a noção de imparcialidade do discurso científico, assumindo posicionamentos políticos e questionando a ideia de neutralidade. Para o autor, a etnografia transcende sua função meramente documental, ultrapassando também a noção de descrição e interpretação distanciada, que reproduz práticas difusas de produção do conhecimento ocidental em nome de comunidades específicas de sujeitos mal-representados, excluídos, aliciados ou vitimizados por essas mesmas práticas.

Essa postura nos faz lembrar da análise elaborada pela crítica literária indiana Gayatri Spivak (2010) em seu artigo “Pode o subalterno falar?”, publicado inicialmente nos anos 1980. Spivak critica a prática discursiva do intelectual ocidental que, ao teorizar sobre o sujeito subalterno, constrói um olhar monolítico e indiferenciado sobre as camadas desprivilegiadas da sociedade, homogeneizando-as. A autora critica a representatividade do lugar de onde se teoriza, apontando que os discursos de resistência elaborados em nome daqueles que são excluídos corroboram com a

manutenção do *status quo* ao reproduzirem as estruturas de poder que silenciam e negam espaço de fala aos grupos oprimidos, na medida em que contribuem na constituição de um discurso sobre o Outro visto como objeto de conhecimento.

Para Spivak, o processo de fala se caracteriza pela consciência dos lugares de enunciação, pela elaboração de transações, pela criação de espaços onde grupos minoritários possam se articular e se ouvir, e requer um esforço dialógico de interação, sem a intermediação de um terceiro competente autorizado a falar em seu nome.

Marcus defende a desestabilização da modalidade tradicional da pesquisa de campo, assumindo formas e estratégias bem distantes do olhar scientificista que tratava interlocutores como simples objetos de pesquisa a serem escrutinados por uma observação distanciada, pretensamente isenta e neutra.

Para o antropólogo, o pesquisador contemporâneo precisa considerar as relações de poder inerentes às práticas de produção de conhecimento, fazendo de seu próprio lugar um plano de investigação. Desta forma, as práticas da pesquisa de campo seriam consideradas num processo mais amplo de investigação, no qual possa avaliar as narrativas internas elaboradas pelo pesquisador na produção do conhecimento, contabilizando, inclusive, seus privilégios e o poder de suas agências como objeto de pesquisa.

Para Marcus, o fazer etnográfico precisa assumir sua prática como análise de um quadro político em tensão e construir um posicionamento reflexivo que se molde entre a experimentação e o ativismo. Nesse esforço, posicionamentos não distanciados são assumidos e relações de cumplicidade são desenvolvidas como núcleo da produção do conhecimento, envolvendo prismas e campos multilocalizados. Esse empenho avalia a multiplicidade dos espaços de investigação, assumidamente interdisciplinares, heterogêneos, negociando engajamento e distanciamento.

Seguindo esse entendimento, esse trabalho se situa como pesquisa multilocalizada, desenvolvendo-se em diversos contextos e incorporando distintos níveis de investigação – o próprio lugar do pesquisador como artista da dança, historiador, observador participante e militante, assim como os estranhamentos e tensões decorrentes da percepção desses espaços são acionados.

Essa abordagem desenvolve uma noção de reciprocidade que engendra a pesquisa de campo etnográfica em novos patamares. Nela, os interlocutores não são mais concebidos como meros objetos de pesquisa. Eles são atores tão “nativos” quanto o pesquisador. Esse olhar interage com a própria porosidade da ideia de diáspora à qual esse trabalho é tributário, como veremos adiante.

Pelo olhar historiográfico, esse trabalho articula uma rede de interrelações interpretativas sobre o fazer da dança negra na contemporaneidade, relacionando-as entre óticas elaboradas pelos estudiosos da diáspora negra, da teoria *queer* e da dança contemporânea. Intenta-se construir uma narrativa não linear capaz de interseccionar processos complexos, compondo relações entre sujeitos particulares e temporalidades diversas com intuito de tecer interações e reciprocidades no espaço múltiplo da diáspora negra. Constitui-se então como uma trama cujos vetores desenham oscilações entre a luta por afirmação política no campo das artes e a autocrítica dessas ações pautadas na ideia de descentramento e inacabamento da experiência identitária.

Esse enfoque constrói horizontes comuns entre a análise documental e a história do presente, destrinchando dilemas, demandas e embates do campo no qual o pesquisador se insere.

Esses contextos polifônicos acentuam suas dinâmicas pendulares quando confrontamos os esforços teóricos pós-coloniais apontados por autores como Hall (2003) e Gilroy (2007) com o intuito pertinente e urgente, acreditamos, de pensar uma ainda utópica mutualidade humana e democracia cosmopolita pós-racial, com a dura realidade dos conflitos sociais como os ocorridos em Ferguson, no estado de Missouri, em agosto de 2014, e Baltimore, no estado de Maryland, em abril de 2015, nos Estados Unidos, ou quando nos deparamos com a gritante violência contra os jovens negros brasileiros exemplificados nas chacinas em Cabula, em Salvador, em fevereiro de 2015, e Osasco, em 13 de agosto de 2015, apenas um retrato da conjuntura atual de extermínio de jovens negros no Brasil, reconhecida em audiência na Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) da Organização dos Estados Americanos (OEA) em março de 2015, a que o estado brasileiro reage cinicamente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Se existe uma consciência pública crescente sobre a elevada taxa de homicídio dos jovens negros, reconhecidamente atribuída ao racismo institucionalizado no país – dos 30 mil jovens assassinados por ano, 80% são negros – há também uma crescente defesa midiática encabeçada por políticos conservadores em torno

Esses contextos balizados entre a necessidade de mobilização política afirmativa e a crítica de posicionamentos homogeneizantes e redutores permeiam o campo artístico e profissional da dança negra e refletem longas décadas de mobilização em torno de sua legitimização, seja no Brasil, seja nos Estados Unidos.

A revista *Murro em ponta de faca*, financiada pelo Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, num projeto dirigido pela Cia. Borelli de Dança<sup>2</sup>, e, portanto, dedicada à divulgação da produção da dança contemporânea e estabelecer um debate sobre suas especificidades e necessidades na cidade de São Paulo, em julho de 2013, estampou em sua capa uma figura no mínimo controversa.

A revista dedicou a matéria de capa à crítica ao Prêmio Funarte de Arte Negra. Esse edital foi lançado em 20 de novembro de 2012 pela Funarte, em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR). O objetivo foi proporcionar aos produtores e artistas negros oportunidade de acesso a condições e meios de produção artística, conforme estabelecido pelo Plano Nacional de Cultura (Lei 12.343/2010) e pelo Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/2010)<sup>3</sup>. O prêmio abriu um precedente nas ações afirmativas no campo das artes no país, aceitando projetos cujos propositores, autodeclarados negros, comprovassem experiência no desenvolvimento de atividades artísticas ligadas a elementos das culturas de matriz africana e/ou realização de trabalhos com temas ligados à experiência social e política da população negra dentro e fora do Brasil.

O edital, por seu ineditismo, possuía inúmeros pontos por aperfeiçoar e revisar, como a exigência indistinta da autodeclaração racial para os propositores fossem eles pessoa física ou jurídica. O fato fez com que muitos artistas negros, ao buscarem representações jurídicas para reduzir taxas fiscais elevadas que pudesse comprometer

da redução da maioridade penal e a clara política de encarceramento de jovens negros em sistemas socioeducativos decadentes, além do descaso com a educação pública de qualidade.

<sup>2</sup> Ex-bailarino do Ballet Guaíra de Curitiba e do Balé da Cidade de São Paulo, Sandro Borelli tornou-se coreógrafo independente no início dos anos 1990. Criou a Cia. Borelli de Dança, antes chamada FAR-15, em 1997, tendo se apresentado em diversos festivais do Brasil e do mundo, recebeu seis prêmios APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Sandro Borelli, um dos idealizadores da revista, é presidente da Cooperativa Paulista de Dança, desde 2011.

<sup>3</sup> Disponível em:<http://www.funarte.gov.br>. Acesso: ago. 2016.

o andamento dos projetos, fossem desclassificados, uma vez que seus representantes jurídicos, ainda que meros mediadores burocráticos, eram brancos<sup>4</sup>.

No entanto, o que surpreendeu boa parte dos artistas negros da dança paulistana foi notar que o personagem mascote que usualmente estampa a capa da revista supostamente independente da dança contemporânea paulista, cujo apelido é Vaslav “o Nijinsky dos trópicos” aparecia na edição número 7, com uma nova alcunha: Zumbi dos Vaslaves e assumia a imagem grotesca do *blackface*. O simpático bailarino vestia seu usual tutu rosa, mas com a pele branca pintada de negro, lábios caricatos e uma peruca *black*, empunhando um cartaz onde se lia em letras garrafais: QUERO MEU EDITAL!



Figura 1: Capa da revista *Murro em Ponta de Faca*, n. 7 (Acervo nosso).

<sup>4</sup> Não por acaso um dos atores desse incidente foram Irineu Nogueira, bailarino negro residente em Londres e seu representante jurídico, o próprio Sandro Borelli, já na época presidente da Cooperativa Paulista de Dança.

Essa atitude parece revelar um desconhecimento da representação do negro na história da arte cênica ocidental, quando a partir dos shows de menestréis americanos no século XIX, os performers usavam cortiça queimada ou carvão para escurecer rostos e mãos. Essa forma popular de entretenimento, originariamente desempenhada por atores brancos para caricaturizar os escravos das *plantations*, formata uma imagem da presença e da cultura negra em tipos, cuja reprodução promove a continuidade da divulgação de imagens racistas, que o movimento negro vem há décadas tentando questionar e banir.

A historiadora da dança Brenda Gottschild (1996) comenta que os menestrelis institucionalizaram e sistematizaram a apropriação euroamericana das formas culturais negras, contribuindo para a exploração e a invisibilização e exploração da presença negra nas artes. Símbolo de tensões raciais, o *blackface* expõe a dicotomia eu/outro implícita na objetificação do negro pelo olhar branco, e, desse modo, banaliza, zomba e infantiliza a reivindicação do negro por protagonismo.

A reprodução de estereótipos permanece como marcador de privilégio branco, cuja máscara reduz a humanidade de homens negros a um mero símbolo, criando um produto grotesco e aviltante em suas apropriações de superfície:

A máscara de negritude permite aos brancos dizer coisas em outra voz, movendo-se com um corpo substituto, para ser liberado de restrições normais por meio de uma forma socialmente sancionada de abuso ritualizado (GOTTSCHILD, 1996, p.88, *tradução nossa*).

A revista, com um tom supostamente imparcial, somente dava destaque a trechos da matéria contrários ao edital. No editorial, questionava-se:

(...) como tentar incluir por meio de ações que excluem? Porque não se trata de cota, o Edital é exclusivo aos negros. E se houvesse um Edital específico para a etnia “branca”? E como definir quem é branco, negro ou mestiço? Para o governo, basta se autodeclarar (*Murro em Ponta de Faca: Revista de Arte Cultura e Dança*, p.3, jul. 2013).

A reportagem de capa, intitulada *Pé na cozinha*, trazia uma epígrafe de Gilberto Freyre elogiando a mestiçagem, sem qualquer ressalva ou consideração sobre o velho mito da democracia racial, que a sociedade brasileira ainda carrega e reproduz.

Mais adiante, transcrevia uma mensagem do diretor da Cooperativa de Dança direcionada ao presidente da Funarte:

Venho, por meio dessa mensagem, pedir que reavalie o edital Prêmio Funarte de Arte Negra pelos seguintes motivos: 1- Não existe branco nesse país; 2 – A cultura negra do Brasil pertence ao povo brasileiro; 3- Apesar de boas intenções da entidade, este prêmio gera uma ideia separatista entre os cidadãos; 4- Devemos lembrar que somos todos mestiços, a começar pela nossa presidente Dilma Rousseff, portanto, entendo que qualquer brasileiro está apto a concorrer ao prêmio; 5- Este edital se opõe à exuberante diversidade cultural do povo brasileiro. A Funarte deveria fomentar por meio da cultura a integração dos povos, mas este Edital, do jeito que se apresenta, mancha o histórico desta entidade (*Murro em Ponta de Faca: Revista de Arte Cultura e Dança*, p.15, jul. 2013).

Esses argumentos desconsideram a realidade de desigualdade social entre negros e brancos no país, verificada nos censos demográficos, cujos indicadores sociais<sup>5</sup> nas áreas da educação, saúde, participação na renda e emprego atestam condições notadamente desiguais. Também revelam o desconhecimento das políticas de ações afirmativas no país, das quais as cotas são apenas um dos procedimentos legais possíveis. Essas ações surgiram como forma de combater cenários de segregação e discriminação institucionalizadas, e foram consideradas constitucionais pelo Supremo Tribunal Federal (STF), amparando-se em grande parte no princípio da isonomia. Esse princípio, no entanto, possui como corolário tratar igualmente os iguais e desigualmente os desiguais, não impedindo que se estabeleça tratamento diferenciado entre grupos distintos.

É curioso observar também como o discurso sobre a miscigenação, usado como sinônimo de convivência racial harmoniosa no Brasil, como se de fato negros e brancos desfrutassem de iguais oportunidades de existência, continua a reproduzir uma mística cuja função é obliterar uma reflexão sobre nossa história política de extermínio da população negra. Esse discurso negligencia processos históricos pautados na repressão organizada às populações negras, tais como: as políticas migratórias eugenistas legalizadas por quase um século; o controle, folclorização, esvaziamento e comercialização da cultura afrodescendente; o enquadramento de militantes negros na lei de segurança nacional durante nossa última ditadura; o descaso público com as

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores.html>. Acesso em: 24 mar. 2016.

populações periféricas, negras em sua maioria, entre inúmeros processos que assumem diretamente ou flirtam com intuições de redução étnica estrategicamente calculados visando a naturalização da ideologia do embranquecimento, étnico ou cultural, em nossa sociedade.

Se nossa mistura étnica é um fato, precisamos também reconhecer que há um discurso dogmático erigido sobre nossa brasiliade morena, que ainda não se viu livre do esforço programado em escamotear a opressão e as tensões sociais resultantes de séculos de racismo institucionalizado.

Parece conveniente fazer o elogio da mestiçagem quando se aproxima a possibilidade da vigência real de políticas reparatórias, mesmo que temporariamente ou pontuais, negando mais uma vez aos brasileiros negros o acesso ao que lhes é de direito. Esse discurso esvazia reivindicações afirmativas construídas a partir de uma árdua percepção da necessidade de diferenciação como único lugar possível de visibilidade.

O debate sobre a presença da dança negra no cenário da dança cênica profissional paulistana fez-se mais uma vez presente, no contexto da discussão sobre a manutenção de políticas públicas de fomento à dança. Na última década, na cidade de São Paulo, vários fóruns foram organizados por profissionais de dança<sup>6</sup> para exigir políticas culturais efetivas, continuadas e não contingenciáveis, ou seja, independentes dos interesses políticos, partidários, econômicos e burocráticos do momento.

Essa mobilização se inspirou no Manifesto Arte Contra a Barbárie<sup>7</sup>, de 1999, elaborado por artistas ligados ao meio teatral da cidade de São Paulo, que exigiam a democratização das políticas de produção cultural no teatro paulistano e conquistaram, em 2002, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro. Essa iniciativa influenciou o surgimento do Movimento Mobilização Dança que lutou pela expansão do fomento municipal para a dança em 2005, com a premissa fundamental de “apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística de dança independente; garantir melhor acesso da população à dança contemporânea; fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais”, conforme decretado na Lei Municipal

<sup>6</sup> Compõem esses fóruns os movimentos Mobilização Dança, Cooperativa Paulista de Dança e A Dança se Move (2011).

<sup>7</sup> Ver Manifesto Arte Contra a Barbárie na íntegra no site da Companhia do Latão. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm>. Acesso em: 23 mai. 2015.

número 14.071, considerando a dança contemporânea, mais como um modo de produção do que um estilo ou técnica de dança.

A Lei de Fomento à Dança abriu um precedente nacional na forma de financiamento público na área e foi responsável pela mudança do cenário da produção da dança em São Paulo.

Criada para proteger um tipo de dança (conhecida como ‘dança contemporânea independente’) que enfrentava, na época, dificuldade para sobreviver, acabou catapultando-a para uma posição de poder (excluía todas as outras). Por ser a única beneficiada pelo tipo de financiamento que se implantou, a dança contemporânea, então, passou a ser a senha de acesso aos editais desta Lei de Fomento (“Lei de Fomento mudou os caminhos da dança em São Paulo”, Helena Katz, jornal *O Estado de São Paulo*, 18 set. 2014).<sup>8</sup>

A pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, no entanto, avalia que em seus mais de dez anos de existência a lei foi responsável por um processo no qual a criação artística tornou-se dependente da agenda dos editais, cujas normas levaram a uma padronização dos projetos, pressionando os artistas a um ritmo de produtividade que se assemelha a uma serialização fabril tecnicista e imediatista. Essa adequação influenciou na elaboração dos projetos formatados segundo normas acadêmicas, impondo modelos e prazos na elaboração de relatórios burocráticos de prestação de contas sobre os fomentos conquistados. Apesar de representar uma vitória, a lei gerou uma lógica que determinou e disciplinou as formas de atuação artística, cada vez mais dependentes dessa estrutura.

Desde sua criação, inúmeras foram as mobilizações realizadas para aprimorar e defender a lei. Em 2013, foram organizadas pressões para permitir a extensão do financiamento, contemplando projetos por um período de até dois anos, e a criação de acessos diferenciados a essas políticas públicas, pautando linhas especiais para artistas consagrados e outras para iniciantes e, ainda, uma terceira para assegurar a circulação de espetáculos já realizados, garantindo também a difusão da produção. Apesar das conquistas que acenam para um visível aperfeiçoamento da lei, ainda pesa a crítica

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro,lei-de-fomento-mudou-os-caminhos-da-danca-em-sao-paulo,1561673>. Acesso em: 15 mai. 2015.

alardeada por Katz sobre os tensionamentos entre a classe de dança e o Estado na elaboração de políticas públicas<sup>9</sup>, que acabaram por gerar movimentos de cooptação e clientelismo em relação a estas mesmas políticas, produzindo um conformismo na medida em que a produção artística parece situar-se como dependente dessa forma de fomento.

O resultado da seleção da 18<sup>a</sup>. edição do Programa Municipal de Fomento à Dança gerou uma mobilização de setores da dança negra em São Paulo. Nesse último processo, 20 grupos foram agraciados entre os 46 concorrentes. O edital possuía o limite de premiação no valor de R\$ 734 mil, os vencedores recebiam valores entre R\$ 678 e 126 mil. Nenhum dos cinco grupos inscritos, que identificam suas pesquisas coreográficas em diálogo com a dança negra, foi selecionado.

Vale ressaltar a diferença gritante entre o orçamento disponibilizado pela prefeitura para esse edital em relação ao financiamento público para a dança em outras linhas de fomento. O Programa de Valorização de Iniciativas Culturais<sup>10</sup>, o VAI, possui orçamento de R\$ 32 mil até 64 mil, no ano de 2015; no nível estadual, o ProAC-Programa de Ação Cultural concede até R\$ 100 mil. Essa disparidade permeia questões de classe evidentes entre os profissionais de dança no que se refere a uma ocupação dos territórios da cidade. A existência de linhas de fomento tão díspares nos faz pensar sobre a noção de *habitus* social, que Pierre Bourdieu (1983) define como sistema de disposições, pautado na interiorização de normas e princípios, produzidos no interior das relações sociais que conformam e orientam as ações ao assegurar a reprodução dessas mesmas relações objetivas que o engendraram. Desta forma, a dessemelhança dessas linhas de fomento apenas assegura a reprodução desigual de uma geopolítica da cidade, na qual a periferia continua sendo lugar de exclusão e, na melhor das hipóteses, alvo de políticas assistenciais, enquanto produções culturais e artísticas localizadas no

---

<sup>9</sup> Essa discussão permeia esforços sobre a elaboração de formas alternativas e autônomas de produção e usufruto dos bens culturais, assim como, a reivindicação de e o papel sobre as políticas públicas de produção cultural elaboradas e geridas pelo Estado, mantenedora dos direitos fundamentais dos cidadãos sobre o acesso a esses bens.

<sup>10</sup> O VAI apoia financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens ou adultos de baixa renda e de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. Objetiva estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade, promover a inclusão cultural e estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística em geral, conforme EDITAL N° 10/2014/SMC.

centro detêm a maioria dos recursos. Programas de valorização e formação artística<sup>11</sup> direcionadas à periferia da cidade, criados há quase uma década, têm transformado o panorama de sua produção artística como um todo, o que, em última instância, também força a reconsideração mais contundente do destino de linhas de fomento, até o momento, circunscritas ao centro expandido<sup>12</sup> da cidade.

A Cia. Treme Terra, um dos grupos recusados na 18ª. edição da Lei de Fomento, elaborou um “Manifesto público para a democratização e popularização do acesso ao edital de fomento a dança da cidade de São Paulo para grupos e artistas que trabalham com vocabulário e temáticas da culturas negras e periféricas<sup>13</sup>”. Uma primeira versão desse documento foi apresentada publicamente no Fórum de Artes Negras e Periféricas, organizado pela Cia. Treme Terra em sua sede na zona oeste da cidade. O encontro contou com a participação de alguns artistas do cenário da dança e do teatro negro paulistano, embora fosse visível que a maioria dos presentes era integrante de movimentos sociais, em geral, alheios ao cenário da produção de dança contemporânea e seus fóruns.

---

<sup>11</sup>O Programa Vocacional de Dança, criado em 2007, dirigido ao trabalho formativo com jovens a partir de 14 anos, possui a finalidade de promover a ação e a reflexão sobre a prática artística, a cidadania e a ocupação dos espaços públicos da cidade de São Paulo. A pedagogia do programa baseia-se na participação ativa e consciente dos envolvidos sobre as práticas, conceitos, procedimentos e escolhas artísticas produzidas coletivamente. Os princípios artístico-pedagógicos dividem-se em ação cultural: ações continuadas para abrir frentes de diálogo para permitir a ocupação cultural de outros espaços da cidade; pesquisa artístico-pedagógica: capacidade de instigar e formular perguntas, refletir e reinventar suas práticas artísticas a partir da relação entre os participantes do programa e a realidade encontrada nos espaços de atuação e a reflexão sobre forma e conteúdo: propor uma relação ativa com a obra, relacionando o que se quer dizer e como se diz algo no encaminhamento do processo de criação artística. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/>. Acesso: 12 jan. 2016.

<sup>12</sup>Área da cidade localizada ao redor do centro histórico, esta região concentra a maior parte dos serviços, empregos e equipamentos culturais e de lazer da cidade, assim como a maior parte dos bairros de alta renda.

<sup>13</sup>Disponível em: [http://artesnegrasperifericas.blogspot.com.br/2015/05/carta-aberta-para-democratizacao-e\\_55.html](http://artesnegrasperifericas.blogspot.com.br/2015/05/carta-aberta-para-democratizacao-e_55.html). Acesso em: 19 mai. 2015.



Figura 2: Flyer eletrônico do Fórum de Artes Negras e Periféricas, divulgado via redes sociais.

Durante as falas, uma sucessão de críticas aos privilégios dos grupos que têm se mobilizado a favor da dança contemporânea paulistana e de como esses artistas constituíram pequenos círculos fechados que parecem se revezar na obtenção dos fomentos.

A Lei de Fomento, como resultado da mobilização política de artistas independentes preocupados com o fortalecimento e difusão de sua produção, tem como pressuposto legal “apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea”. O aspecto de defesa da continuidade dos grupos artísticos e seus trabalhos, existentes na lei, resulta desde pressões em defesa de processos cuja produção não coaduna com a dança mais comercial, de entretenimento, quanto a possibilidade de quebrar a lógica produtivista que forçava aos artistas a engatar as pressas novos projetos a cada final de temporada, sem amadurecer suficientemente suas propostas. Por essas reivindicações que, inclusive, a própria lei de fomento foi reformulada, incluindo a possibilidade de o apoio ter uma duração de até dois anos para cada projeto.

A análise dos resultados dos editais, no entanto, demonstra a existência de um processo de estabilização e acomodação em relação a essa política. Parece haver um cenário no qual a demanda por pesquisas continuadas foi trocada pelo controle e monopólio<sup>14</sup> dos recursos o que, em certa medida, fere a lei, cuja finalidade também seria garantir e “fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais”.

Outra crítica elaborada pelo Fórum de Arte Negra e Periférica foi a alegação do profundo desconhecimento da grande maioria dos componentes das equipes curatoriais<sup>15</sup> do Fomento a Dança sobre os “referenciais estéticos e poéticos das danças negras e periféricas”, argumentando que suas avaliações limitavam-se aos referenciais estéticos eurocêntricos.

A pesquisadora de dança americana Margaret Thompson Dzewal (2003) afirma que o olhar distanciado dos críticos ocidentais sobre as danças africanas, os quais desconhecem os estoques comuns de conhecimento sobre determinada dança, seus códigos, práticas e contingências múltiplas impedem a apreensão das poéticas de improvisação existentes. Não tenho dúvidas em afirmar que o mesmo ocorre entre os artistas e pesquisadores ignorantes do universo das danças afro-brasileiras. Como será possível avaliar as fusões, quebras e subversões nas estruturas de movimento no interior de estéticas desconhecidas? O que parece inaceitável é a suspeita em considerar que o menor traço gestual ou registro corporal que possa ser identificado como derivado, ou mesmo pertencente, dos estilos de dança comumente identificados com as danças negras na atualidade, tanto a dança afro-brasileira quanto a dança de rua, sejam a justificativa para considerar o trabalho desses grupos e coreógrafos como não contemporâneos.

A partir deste questionamento, acredito ser relevante notar o trabalho da historiadora da dança Susan Manning (2004) que, ao analisar a recepção da dança negra nos palcos de dança estadunidenses entre os anos 1920 e 1980, afirma que dançarinos negros raramente gozaram do privilégio de evocar livremente ora um corpo universal

<sup>14</sup> Embora haja uma média de três obtenções de fomento para cada grupo já contemplado, existem alguns grupos que apresentam uma margem de seis a oito captações, recebendo a premiação em todos os projetos enviados.

<sup>15</sup> Conforme edital, a comissão julgadora foi composta por sete membros, todos com notório saber em dança, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, sendo quatro membros indicados pelo Secretário Municipal de Cultura, e três, escolhidos pelos participantes inscritos, por meio de votação, dentre os constantes de lista indicativa apresentada por entidades legalmente representativas da dança, com mais de três anos de atuação e sediadas no município de São Paulo.

em uma dança, ora o corpo cultural e historicamente específico, sendo percebidos pela crítica quase sempre pelo segundo. Se a imagem do corpo negro carrega tantos estereótipos, será que a crítica em sua avaliação poética consegue liberar-se desses estigmas?

No fórum organizado pela Cia. Treme Terra, a maioria dos presentes era composta de membros de entidades autônomas e organizações não governamentais de caráter cultural e de formação artística e profissional atuantes entre os jovens da periferia da cidade e, também, de núcleos de educação popular associados ao movimento negro. Muitas falas evocavam o lugar de resistência da identidade negra, munidos de um discurso sobre sua raiz e essência cultural. Outras criticavam a existência do pensamento hegemônico europeu na cultura de elite, reproduzido e difundido pelas universidades.

Se parece óbvio o caráter historicamente elitista das universidades, o tom de muitas afirmações que demonizavam a academia como local de exclusão da cultura negra e dos negros desconsidera que, principalmente em relação às instituições públicas, existe um espaço a ser ocupado e apropriado como local de direito e formação de quadros comprometidos e críticos para que normas etnocêntricas possam ser repensadas e abolidas. A criação da primeira graduação em Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em 2015, bem como a presença de Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros<sup>16</sup> nas universidades são indícios dessa mudança.

Arrisco afirmar que a ausência de muitos artistas da dança convidados para o debate revela diferenças de classe consagradas no território urbano da cidade, considerando a localização periférica da sede da companhia. O discurso militante mais acirrado (ouso dizer sectário) predominante no encontro pode resultar também na ausência de muitos possíveis aliados. Ao final, foi aberto um canal de troca de e-mails e conversações destinado ao intercâmbio de impressões, críticas e colaborações entre os participantes para a reescrita do documento ali apresentado. A carta, veiculada nas

<sup>16</sup>Essas iniciativas contribuem na formação de profissionais que tornem possível a implementação da Lei 10639/03, que instituiu o ensino de história e cultura afro-brasileira e de relações étnico-raciais nas escolas. A ausência de processos formativos nesse âmbito dentro do ensino superior, no entanto, contribuindo para manter estereótipos sobre os africanos e sobre a população negra brasileira e impossibilitar o devido cumprimento da legislação.

mídias sociais dias depois, mantinha seu caráter de denúncia e reivindicação em torno da questão do acesso e da “inclusão da diversidade de pesquisa de linguagens no Programa Municipal de Fomento à Dança”. No entanto, termos e afirmações mais controversas sobre o caráter de essência cultural afro-brasileira, do qual o trabalho de criação dos grupos de dança se fundamenta, foram revistos, considerando o discurso anti-identitário das reflexões acerca da produção artística contemporânea.

Na mesma data foi divulgada uma carta aberta à comunidade da dança paulistana assinada pelos curadores da 18<sup>a</sup>. edição da Lei de Fomento para fazer uma devolutiva pública sobre o resultado do edital. No último parágrafo sobre os critérios avaliativos utilizados, lê-se a seguinte afirmação:

Na apreciação dos projetos, independente da *matriz* que define o ponto de partida para a pesquisa e criação em dança (*danças urbanas, populares ou étnicas*), debateu-se longamente sobre o caminho que essas proposições estão traçando na interface com a dança contemporânea.<sup>17</sup>

Considerando que na carta, em momento algum, se faz qualquer referência à ideia de gênero de dança, a abrupta afirmação sobre as matrizes de criação parece insinuar que a noção de referência e ponto de partida compreende unicamente as danças citadas, como se a dança moderna e as próprias experiências de dança comumente denominadas contemporâneas também não derivassem de escolas e movimentos historicamente determinados na história da dança.

A antropóloga americana Joann Kealiinohomoku critica a tendência etnocêntrica da noção de “dança étnica”, sentido elaborado a partir do desconhecimento das danças não ocidentais e da pressuposição do caráter universal do balé clássico pelos especialistas de dança.

A autora considera que toda forma de dança é um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas, sendo a própria dança clássica uma forma de dança étnica. Produto do mundo ocidental e de sua tradição europeia renascentista, o balé instituiu-se a partir de concepções particulares baseadas no sistema de celebridade, no uso do proscênio e da terminologia francesa, apoiados em visões de mundo e no uso

---

<sup>17</sup>Disponível em: <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/>. Acesso em: 20 mai. 2015.

regular de temas culturalmente determinados, como o amor não correspondido, a presença de personagens típicos, numa ideia de corpo e esforço próprios, como a cobiçada qualidade etérea. Essa ponderação também pode ser estendida ao campo da dança contemporânea que se difunde espacializada em circuitos artísticos e estúdios de dança de classe média alta, nos quais as referências artísticas comuns são prestigiadas, uma linguagem específica sobre o uso do corpo é constituída (observa-se frequentemente um olhar interiorizado, uma movimentação definida pela ideia de fluidez, de ausência de esforço e uso do peso), formatando um projeto somático particular a ser compartilhado.

Kealiinohomoku afirma que as danças tidas como “étnicas” são vistas como entidades monolíticas consideradas a partir de estigmas do Outro, um eufemismo para exótico. Essa expressão não apenas desqualifica expressões de dança como é usada para naturalizar expressões ocidentais hegemônicas, consideradas universais.

Para muitos críticos, essas expressões outras são caracterizadas como *naif*, localizadas num estágio anterior, pois supostamente tinham atingido o papel social de grande Arte. Ao que tudo indica, apesar de contemporâneas, considerações sobre os limites da dança cênica demonstram que ainda não superamos o projeto moderno no qual a arte burguesa se constituiu. O *status* de dança social ou popular com que algumas expressões são indexadas – como se essas fossem inclusive desprovidas de intenções estéticas ou exclusivamente avaliadas por seu valor de uso – parece, por contraposição, afirmar que as ditas danças teatrais não obedecem a funções sociais igualmente específicas, tão ritualizadas quanto o mais secreto dos ceremoniais. Seu público muitas vezes composto com um grupo de especialistas, seus pares e entusiastas parecem igualmente neófitos de um sistema igualmente dotado de regras e pressupostos, tão particulares quanto a mais pitoresca das manifestações.

Sob essa ótica, devemos suspeitar das valorações divulgadas sobre a dança cênica em circuitos legitimados pelo *mainstream*, principalmente quando asseverações legitimam-se a si próprias como universais ou expressões evoluídas<sup>18</sup> da dança. Nesse

---

<sup>18</sup> É importante notar o uso de termos teóricos neodarwinistas como jargões na produção de conhecimento em dança na contemporaneidade. Embora a palavra evolução se refira a processos cognitivos que indicam a sedimentação de processos em transformação, pode também ser usada para valorar e hierarquizar socialmente processos criativos no campo da dança. Trata-se de estratégias de poder para validar produções nas dinâmicas capitalistas do mercado de arte que surpreenderiam até os darwinistas sociais.

sentido, cabe ressaltar que uma visão contemporânea de dança cênica poderia atuar numa possível, não obrigatória, flexibilização do espaço da cena como espaço eurocentrado, pautado em modelos modernistas de produção e consumo, circunscrita ao espaço fetichizado do palco e marcado pela distinção público e plateia.

Pressionados com a repercussão da mobilização do Fórum de Artes Negras e Periféricas a respeito da democratização do acesso da Lei de Fomento, o movimento A Dança se Move<sup>19</sup> lançou uma chamada pública para discussão da Lei de Fomento. A reunião se deu no Centro de Referência à Dança da cidade de São Paulo<sup>20</sup>, e contou com uma programação diversa: uma palestra sobre o conceito de contemporâneo, proferida por um professor de filosofia, cujas proposições tinham um tom ligeiramente provinciano e eurocêntrico, já que eram ilustradas apenas com referências aos mitos gregos; e uma mesa expositiva composta por pesquisadores participantes das comissões julgadoras dos editais anteriores. Uma das integrantes se limitou a defender que o edital era voltado para a dança cênica e que esta deveria ser preservada.

---

<sup>19</sup>Braço político da Cooperativa Paulista de Dança é atuante como fórum de discussão e mobilização em torno de políticas públicas para dança contemporânea. Dois membros de sua executiva (Angela Nolf e Vanessa Macedo) foram indicados para compor a curadoria da 18ª Edição da Lei de Fomento a Dança de São Paulo em 2015.

<sup>20</sup>O Centro de referência da Dança da cidade de São Paulo (CRD-SP) é resultado de uma parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura e a Cooperativa Paulista de Dança. Criado em 2014 ocupa a sede da antiga Escola Municipal de bailado nos baixos do viaduto do Chá, com a intenção de dar continuidade aos espaços públicos de formação em dança. Em sua sede ocorrem apresentações, cursos livres, ensaios e exposições, consolidando um espaço de produção e ação artística na cidade.



Figura 3: Flyer eletrônico Movimento A Dança se Move, divulgado via redes sociais em maio de 2015.

O que há por trás de um discurso que pretende defender a especificidade da dança como arte cênica, quando esta ressalva irrompe em meio a um discurso que tenta refletir sobre as mediações entre dança contemporânea e a dança negra? No mínimo um completo desconhecimento dos legados no campo das artes da cena e da dança profissional de artistas negros e negras; a relutância de um senso comum estigmatizador que circunscreve a dança negra às manifestações da cultura popular ou às danças rituais afro-brasileiras, as mesmas pré-concepções que as classificam como expressões espontâneas, naturais ou primitivas, incapazes de conceber a noção de treinamento, formação, educação em dança fora dos espaços formais e elitistas; a ação consciente ou não de invisibilização de trajetórias de artistas dedicadas à constituição de metodologias de treinamento em dança a partir de repertórios hibridizados que instituem elaborações técnicas legítimas; a cegueira sobre uma produção diversa e profícua de uma nova geração de artistas negros, e não negros identificados com uma estética e poética política, repleta de novas abordagens e direcionamentos no cenário da dança contemporânea.

No final do seminário, o que deveria ser um momento para a formação de grupos de trabalho, tornou-se uma reunião geral na qual, alguns dos integrantes participantes de A Dança se Move questionaram a relevância da discussão sobre a concepção da linguagem contemporânea de dança nos critérios avaliativos da lei de Fomento, insinuando que essa questão limitava-se aos ressentimentos de grupos e artistas não agraciados pelo edital. No final do encontro, apesar de algumas relutâncias, foi acordado que os artistas que se interessassem<sup>21</sup> propusessem um seminário sobre a dança negra e suas mediações com a contemporaneidade, a ser divulgado para o público geral.

A formação de tensionamentos entre os participantes desses fóruns dos artistas da dança poderia assinalar um caminho de fortalecimento desses espaços de representação na medida em que possibilita a exposição de posicionamentos divergentes, o deslocamento de atitudes arraigadas, o reconhecimento da diversidade dos sujeitos sociais envolvidos, o desenvolvimento de solidariedades e a visibilidade de ações antes escamoteadas. A gestão desses conflitos, *a priori*, incentiva a real isonomia dos envolvidos, garantindo a participação e o compartilhamento das demandas como condição para incluir novos sujeitos e dinamizar os espaços de representação. A dificuldade no debate, no entanto, parece indicar o aparecimento de novos espaços de representação, como o Fórum de Artes Negras e Periféricas, que força outros espaços a agregar diferentes entendimentos sobre a produção em dança contemporânea na cidade de São Paulo. Resta saber se esses ambientes poderão constituir agendas comuns na defesa das políticas públicas de interesse geral.

### **Dança contemporânea: uma poética insondável e seus interesses concretos**

O cenário da dança negra em São Paulo tem se inserido numa discussão sobre visibilidade nas políticas de fomento à dança, e, em especial, à dança contemporânea. Desta forma, é pertinente verificar o sentido que o termo contemporâneo tem sido compartilhado no campo da dança. O filósofo italiano Giorgio Agamben, bibliografia

---

<sup>21</sup> Mesmo que a perspectiva da realização do seminário seja animadora para rever alguns estereótipos entre os profissionais da dança paulistana, chamou à atenção o desinteresse da maioria dos componentes do fórum A Dança se Move em participar da discussão proposta.

comum entre os cursos de formação universitária que se propõe a essa discussão, arrisca:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58).

Outra referência teórica, mais específica, é a historiadora francesa da dança Laurence Louppé, que diz só existir uma dança contemporânea a partir da difusão, no início do século XX, da noção de uma linguagem gestual não transmitida, cujos valores reconhecíveis teriam como base:

A individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção e (não reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar-se a ela). Em causa estão também valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a existência de uma solução justa, e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos. (LOUPPE, 2012, p. 45).

Considerando que a dança contemporânea se estabelece num campo expandido de perspectivas, assimilando olhares dos artistas da dança, dos espectadores e da crítica, essas definições nos servem de referência para conceber um campo diverso, que permeia noções individuais e localizadas de risco e experimentação. Não se trata, portanto, de conceber um tom avaliativo que possa estabelecer parâmetros fixos e homogêneos, mas de considerar determinados entendimentos não ortodoxos sobre como o movimento é percebido e criado.

Apesar de seu caráter aberto e mutável, a produção da dança contemporânea, no entanto, insere-se em processos mercadológicos que impõem uma disciplinarização, reduzindo-a a um processo de fixação a partir de referências demarcadas pela ideia de obra, reconhecida como bem de consumo no mercado da arte. Nesse sentido, o trabalho coreográfico inicialmente concebido como processo de construção constante corre o

risco de ser apropriado como filiação autoral capitalizada. Ao definir-se como contemporâneo, o artista responde diretamente às questões de seu tempo ou, simplesmente, modela suas ideias de acordo com as tendências de mercado e produção artística?

Devemos avaliar que a história da dança contemporânea esteve relacionada a formas de inquietação e questionamento no campo coreográfico que tornaram possível romper com gramáticas normativas sobre o pensamento em dança. No entanto, o que foi criado como deslocamento, a qualquer momento, pode constituir tendências e visualidades formalmente reproduzíveis. Trata-se de reconhecer que existem movimentos de conformação e cooptação de formas inicialmente transformadoras, relativizando a própria noção de tradição em dança. Mesmo que a dança contemporânea não se anuncie por uma perspectiva instituinte, ela não está isenta do convívio com vetores de reificação, estabilização e padronização de sua produção.

A crítica e historiadora da dança Susan Foster (2010) ao discutir sobre as relações entre treinamento em dança e a escolha de projetos coreográficos na dança contemporânea, contesta a suposição que não há no território da dança contemporânea modelos de excelência técnica.

A autora analisa os processos de uniformização entre os dançarinos a partir da formatação de regimes de treinamento difundidos entre companhias, relacionados a novas formas de patrocínio e pressão sobre os coreógrafos para produzir economicamente em tempo reduzido. Essa demanda relaciona-se com o aparecimento de uma produção a nível global capaz de produzir um corpo híbrido e metamórfico, hábil em construir uma fisicalidade que se amolde aos projetos coreográficos mais específicos.

Foster enumera inicialmente três modelos de treinamento: o balé, o industrial e o *release*. A autora comenta que, ao adotar o treinamento diário do balé, concebido como modelo técnico de excelência, a modelagem corporal torna-se mais geométrica, o tempo dos passos mais precisos e as orientações espaciais direcionadas ao olhar que a observa da audiência. Esses parâmetros transformariam outros corpos e suas características regionais específicas em versões baletizadas de dança. Por sua vez, o corpo industrial seria moldado pelos vídeos produzidos pela indústria de massa, que assimilariam estilos locais numa homogênea afirmação de juventude e heterossexualidade, misturando

tradições que permeiam o *hip-hop*, o *jazz broadway* e ocasionalmente o balé, a ginástica, o sapateado e as artes marciais. Esse treinamento volta-se a uma ideia de uma aparência igualmente frontal definida pelo posicionamento da câmera, vendendo uma vitalidade ilusória, exposta como produto a ser comprado. Já o corpo do *release*, não trabalharia para adquirir proficiência, mas para desfazer a ineficiência, alcançaria uma neutralidade de execução que é cuidadosamente calculada para mostrar-se sem esforço, aparentemente porosa e aberta. Autocontida pela continuidade, sua experiência geraria uma fisicalidade específica como verdade, tornando-se uma cifra para inúmeros projetos. A ideia de eficácia na movimentação atuaria como agente econômico de círculos elitizados em sincronia com o capitalismo global.

Como contrapartida, Foster indica um corpo *regrooving*, atuante contra a normatização das competências técnicas. Nele proliferam gestos coreográficos que mantém a vitalidade de inúmeras tradições de dança, incluindo, mas não se limitando ao *hip hop*, ao *butoh*, o *tango*, o *tai chi*, o *bharatanatyam*, o *odissi*, as danças africanas do oeste, centro e sul, as danças javanesa e balinesa, danças nativas americanas e mexicanas entre outras danças locais que se inserem no palco global. Para a autora, quando o balé ou as formas industriais habitam essas danças transformam-nas em mercadorias higienizadas e homogêneas.

Baseadas em iniciativas horizontalizadas, o corpo *regrooving*, renova essas tradições através de táticas hábeis que produzem relações vitais entre o local, a etnicidade e a individualidade. Capazes de organizarem-se suficientemente para evitar o esvaziamento e mercantilização de suas formas, seus praticantes inventam novas versões que criticam e comentam sua assimilação comercial. Usando mídias como o *youtube* conectam contribuições históricas e inovações regionais dessas tradições em novos acessos que possibilitam a mobilização social a partir de ações locais, construindo frágeis redes de resistência e crítica que incitam jovens dançarinos por pertencimento de uma herança de dança.

Essas ações conectam memória e ação, construindo comunidades transitórias, convocando trocas que constituem locais de fala sobre suas experiências. Esses treinamentos, reconhecidos como um entre tantos, preparam o dançarino para uma afirmação da conexão íntima entre dança e lugar e constroem alternativas às correntes hegemônicas que circulam nos palcos. Nessas iniciativas, a conexão entre dança e lugar

realiza-se para além de mera afinidade natural, mas como construção cuidadosa e projetada que mobiliza reflexividade histórica e os direcionamentos políticos que relacionam dança, significado e o trabalho afetivo sobre o corpo.

Analisados em conjunto, essas ponderações, tecem um contexto reflexivo sobre a contemporaneidade na dança, mas quem está autorizado a demarcar essas fronteiras, se é que elas são de fato definíveis? Se essa definição acolhe um lugar de dúvida, de construção, da transitoriedade e de inacabamento, quais os lugares comuns que vão se construindo, os clichês? A invisibilidade de determinadas práticas corroboram para aqueles que não as conhecem nomeá-las como Outras, estigmatizando-as? Quais os devires e imanências da dança contemporânea? Essas indagações estão limitadas ao campo social daqueles que se identificam como artistas da dança contemporânea, ou também permeia e contaminam outros referenciais de dança até então invizibilizadas ou percebidas pelo *maisntream* como Outros, qualquer um não pertencente a este grupo localizado no cenário da produção de dança?

O panorama da dança contemporânea agrega inúmeras nuances expressivas que se articulam em escolhas dramatúrgicas singulares. Nelas não há a proibição *a priori* de vocabulários de movimentos codificados ou formas coreográficas reconhecíveis. Há sobretudo articulações entre elementos, justaposições, indefinições, colagens, citações, estranhamentos, o apagamento de fronteiras entre outras linguagens e a existência de vetores diversos atuantes na (des)articulação do movimento. Não se trata de fazer uma caça às bruxas da movimentação usada, saber se a movimentação faz referência a padrões estéticos afro ou eurocentrados. Mesmo porque, num olhar mais criterioso, muitos grupos que já se beneficiaram das políticas de fomento também se utilizam de traços e padrões referenciais técnicos de dança.

Essa avaliação sobre o contemporâneo na dança vai além de um binarismo classificatório do movimento dançado e engloba temas variados como: o tipo de treinamento e a formação dos bailarinos; a forma de produção e divisão do trabalho pela qual os grupos engendram uma estrutura verticalizada ou hierarquizada em seus processos de criação; as tensões entre a ideia de obra acabada e os processos que a modificam constantemente; a possibilidade da participação efetiva dos intérpretes enquanto cocriadores do resultado apresentado, ainda que provisório; a possibilidade de instaurar diálogos que interfiram em seus espaços e locais de inserção, pensando uma

dinâmica social que altere e desestabilize formas de produção e consumo de arte, estabelecendo uma relação mais reflexiva com processos que apenas legitimam a existência de um mercado.

Destarte, creio que devemos refletir sobre a existência dos inúmeros patamares para refletir sobre o que é contemporâneo ou não na produção de dança. Esse questionamento pode ser reduzido apenas ao poético? Ou a percepção desse fazer, sua avaliação e as suas correlações político sociais entram em jogo?

Laurence Louppé critica a subordinação do pensamento sobre o corpo em movimento em relação à análise do contexto sociocultural e histórico em que esse corpo se movimenta, que apareceria então como determinante do ato criativo. Para ela, o conhecimento sobre trabalho coreográfico, poético deve se focar no corpo que produz a partir de sua própria matéria, de suas fontes de energia profunda, compondo e respeitando todo um arcabouço de pensamento de dança original e autônomo. Este olhar, ao mesmo tempo em que nega a objetificação da obra coreográfica, inscrita como mera conduta social que convidaria “o trabalho crítico sobre a dança a deslizar, tanto mais facilmente, para um discurso neopositivista que reduz o corpo dançante a um sintoma” (LOUPPE, 2012, p. 35) parece pretensiosamente a-histórico e apolítico ao considerar que “a poética não escolhe a sua própria situação e ainda menos o lugar de onde a sua palavra é emitida historicamente” (LOUPPE, 2012, p. 41). O percurso analítico da autora não é estético. Ela descarta o olhar sobre o corpo dançante enquanto instrumento de leitura que opera no cultural e histórico, constituindo uma ferramenta de pensamento sobre contextos políticos e sociais sobre os quais intervém. Louppé prefere acessar percepções múltiplas (cinestésicas) e íntimas (tácteis), e se conectar à experiência da dança por percepções mais sensoriais e emocionais do que racionalizantes:

a poética quer que se passe adiante, que dê aos valores a possibilidade de fazer arte, isto é, de **originar valores desconhecidos** sobre os quais a debilidade das nossas arbitragens provisórias não terá qualquer poder de apreciação (...) A crítica a que a poética se expõe, ao propor **apenas a sua própria visão** sobre o contexto da época, é precisamente o que a impulsiona além dessa época para territórios de evento advento (Louppe, 2012, p. 41. Grifos nossos).

A pretensa autonomia desse olhar sobre o fazer artístico parece excluir a história, da a impressão de afirmar uma dicotomia entre fatores artísticos e não artísticos, poéticos e estéticos. Essa apreciação flerta com um formalismo que parece pretender dissociar a análise das estruturas internas de um fazer artístico, das funções que esse fazer cumpre em favor dos grupos que a produzem, difundem e consomem.

Não é à toa que Louppé comenta a falta de referenciais comuns que o espectador de dança contemporânea encontra neste campo, apontando o aparecimento de um efeito de banalização dessas singularidades dispostas ao acaso de programações a serem meramente consumidas, cujo caráter inédito se arrisca ele próprio a apagar-se, por força de ser reiterado como tal. Essa produção sintoniza-se confortavelmente a uma sociedade baseada no alargamento da privacidade e na erosão dos espaços democráticos, na qual a produção artística assemelha-se a um campo narcísico, cujo caráter de produção parece pautar-se na individualização da matéria do corpo e subjetivação de temáticas e procedimentos.

Considero interessante pensarmos a distinção entre a noção de subjetividade nos contextos relativos à dança moderna e à dança contemporânea. Se, na primeira, a subjetividade implica um foco na ação personalista do intérprete, que ao negar e romper com estruturas e convenções academicistas, cria uma nova tecnologia de dança, fixando marcos paradigmáticos, por conseguinte, na contemporaneidade, a compreensão da ideia de subjetividade relaciona-se à experiência do artista mais tangenciada à percepção de seu corpo e presença do que à produção de movimento em si. Sua subjetividade dialoga com processos de escuta e recepção em jogo, tornados mais fluidos e variantes na medida em que interagem com as diversas possibilidades de atribuição de sentidos com a audiência. Jogando com corporalidades compostas de fragmentos e imagens fracionadas, cabe a essas subjetividades (seja a do criador ou a do espectador) perscrutar as possibilidades de afeto daí resultantes. Se essa nova maneira de conceber o fenômeno artístico pode convidar o espectador a afinar seus sentidos, defronta-se com dois riscos: o de enfrentar a resistência de públicos inconformados por não reconhecer mecanismos coreográficos mais consagrados e a incompreensão e indiferença daqueles que não conseguem constituir relações para além do simples consumo de um olhar particularizado, porém alheio ao compartilhamento de referências.

Se a visibilidade ao conhecimento produzido a partir da experiência da dança em seu campo epistemológico próprio é um desafio imprescindível, considero igualmente imperativo não desvincular estes conceitos com o campo político e suas urgências historicamente dadas, até para que modelos de saber ocidentais possam ser contaminados por outras referências e escrituras sobre a poética de dança.

Se a dança contemporânea não se relaciona necessariamente ou se afasta de parâmetros balizadores da dança moderna ou pós-moderna ocidentais, devemos incluir nesse âmbito reflexivo as inúmeras experiências em dança elaboradas a partir das reinvenções pós-coloniais de tradições de dança e os processos diversos de diálogo intercultural deles resultantes. Essas experiências realizam-se num campo de hibridização e passam pela invenção de novos movimentos e improvisação de novas ideias como extensão desse processo, confrontando gêneros e práticas culturais. Essa dança contemporânea insta uma perspectiva cuja prática confronta práticas periféricas, outras tradicionais e o próprio *mainstream*.

Ainda sobre o trabalho da pesquisadora francesa Laurence Louppé, não deixa de ser sintomático que em seu livro *A poética da dança contemporânea*, obra de referência sobre a percepção e o fazer da dança contemporânea, a autora não mencione nenhum um único artista negro. Embora a Louppé tenha privilegiado artistas com os quais pôde dialogar diretamente e, em momento algum, tenha a pretensão de historiar a dança contemporânea ou traçar um panorama completo sobre sua produção, a ausência de artistas negros, ou que produzam a partir de seu envolvimento com a estética da dança negra, nos revela um indício paradigmático. Essa ausência aponta um desconhecimento sobre como esses artistas têm dialogado intensamente com os pressupostos poéticos da dança contemporânea ao questionarem o lugar do corpo e de suas representações, inserindo-os como desestabilizadores de gêneros e fazeres de dança ensimesmados. Silêncios como esse são coniventes com pensamentos socialmente veiculados nas artes que ainda circunscrevem dançarinos negros em manifestações “tradicionais” e “folclóricas” de dança.

A constituição de um cenário de dança contemporânea envolve escolhas corporais capazes de enriquecer nosso imaginário. Nesse sentido, acredito que essa paisagem coaduna-se com o que o filósofo martiniano Edouard Glissant (2013) propõe como poética da relação. Nesse fazer, as experiências são compostas de elementos heterogêneos

em tensionamentos criativos, não diluidores nem homogeneizantes. Nessa poética se estabelece a realidade de um caos-mundo que não permite um universal generalizante, que nega a lógica da hegemonia, das omissões e dos apagamentos; um caos-mundo que admite a vertigem do olhar múltiplo, estabelecendo uma rede de trocas centro-periferia, a visualização de ruídos, os encontros imprevisíveis e a acumulação de experiências de recriação e reinvenção de si.

Num contexto social contemporâneo de ausência de mecanismos construtores de experiências comuns e identidades compartilhadas, a presença de experiências artísticas cuja autoreferencialidade dramatúrgica dos trabalhos coreográficos parecem apenas criar tratados sobre agonias individualizadas e que não parecem constituir experiências desestabilizadoras do *status quo*, como prescrevem os balizadores de uma experiência lastreada pela imponderabilidade contemporânea. Nessa seara incidem questionamentos das estratégias de formação de um público que possam garantir uma real democratização e fruição dessas produções para além de seus próprios pares.

A carta pública de devolutiva da 18<sup>a</sup>. Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança questionava os projetos em relação aos desafios de pensar o envolvimento do espectador espontâneo aos espetáculos, ou seja, aquele que não se limita ao público específico da dança, considerando que a própria lei foi pautada por um esforço na formação de público que garantisse mais acesso da população à dança.

A ausência de mecanismos construtores de interesses compartilhados parece não ser uma questão que concerne à dança negra. O historiador da dança Thomas Defrantz (2004) afirma que a experiência compartilhada da dança negra possui um caráter de mobilização coletiva, possibilitando a fusão entre os corpos dançantes e suas audiências. Essas experiências remontam lógicas sociais, nas quais o corpo negro atua como revelador de *links* submersos com a cultura afro-descendente.

Defrantz afirma que o espaço público, em termos de dança cênica, sempre foi um espaço historicamente marcado pela ideia de produção e consumo, um espaço modernista, fetichizado e eurocêntrico. Para o autor, a exposição dos corpos negros nesses espaços confere uma responsabilidade sobre os artistas em assumir a guarda de identidades e explicitar conexões ocultas entre afrodescendentes, ajudando a embasar uma estética oposta, constituída em torno das diferenças aos ideais brancos de beleza, demarcando um conceito de corpo em movimento que é resíduo da cultura africana.

Defrantz reconhece o gesto afrodiáspórico na dança cênica localizado pelo desencanto penetrante com os modos de expressão existentes, pela necessidade e desejo de refazer a dança cênica. Esse desejo reestruturante nega as expectativas de conforto da audiência, forçando um estranhamento que convide à presença para que, público e artistas, possam enxergar uns aos outros além dos refletores.

Defrantz afirma que as representações desse corpo do Atlântico negro não possuem limites prescritos, ressaltando como seus hibridismos foram constantemente reencenados e reatualizados<sup>22</sup>. Ele rechaça as suposições fantasiosas de homogeneidades e imutabilidades das expressividades negras, afirmando que a experiência contemporânea tem aberto definitivamente o círculo das manifestações vernaculares. O corpo afrodiáspórico não está mais fechado em círculos sociais específicos. Ele alcança a experiência cênica profissional eurocentrada e nos permite uma oportunidade de documentar novos olhares sobre a cena e seu impacto vital sobre a cultura em reformulação. Cabe indagar se os entrelaçamentos poéticos perceptivos entre artista e espectadores conseguem superar os estereótipos que recaem previamente sobre o corpo negro.

A presença do intérprete negro ou da dança que se nomeia negra traz um aspecto político que, independente do estilo de dança proposto ou reformulado pelo coreógrafo, constrói uma poética assumidamente política, localiza-se por uma presença negra e a bota em questão. Essa perspectiva, independentemente da contemporaneidade de seus valores estéticos e abordagens poéticas, é apenas mais um índice dentro do trabalho, usado para estabelecer identidades ou demoli-las, liquidificá-las.

Essas questões nos informam sobre as relações entre a prática da dança como espaço de produção de conhecimento sobre o mundo e as possibilidades que esse corpo dançante constrói politicamente como produtor de agências. Também nos faz pensar sobre os mecanismos de interlocução e percepção compartilhados entre o bailarino e o espectador no âmbito das políticas de representação estética e práticas poéticas desses fazeres.

---

<sup>22</sup> Defrantz (2004) faz essa afirmação após a análise da coreografia *Choros*, criada em 1943 por Katherine Dunham. Por fim, o autor conclui que o trabalho existe como uma criação inventiva de uma mulher afro-americana, respondendo com uma versão caribenha de uma dança social brasileira, baseada numa forma social francesa.

A produção teórica em dança, atualmente, recusa-se a pensar os fenômenos artísticos como mera relação linear entre emissor e receptor (artista/público, sujeito/objeto), afirmando que as percepções resultam de um trabalho compartilhado no qual ator, espectador e ambiente dialogam. Nessa perspectiva, a obra revela os caminhos percorridos pelo artista até o ato artístico oferecido à percepção, expondo as motivações do artista, os processos vivenciados por ele e agora compartilhados com o público interlocutor. Numa abordagem poética contemporânea esse fazer constrói relações de empatia e não de comunicação, negando uma relação unidimensional entre emissor e receptor ao arriscar diálogos flutuantes e circunstanciais. Esse enunciado implica que os modos de organizar os processos não induza leituras determinadas a partir de referenciais pré-estabelecidos, no entanto, cabe indagar até que ponto diretores, críticos, patrocinadores, coreógrafos, público e profissionais de dança conseguem superar expectativas simplificadoras que os envolvem socialmente.

Quando um corpo negro performa conseguimos de fato lê-lo longe dos estereótipos? Quando o artista negro burila e incorpora suas identidades através do movimento, elas se reduzem automaticamente a gestualidades reconhecidas? A identidade negra que possa ser materializada em movimento se limita a nossa imagem sobre cultura tradicional afro-brasileira? Conhecemos de fato todo esse repertório a ponto de avaliar suas possibilidades de síntese e desestabilização, ou tomamos a parte pelo todo? Considerando a existência de uma dança afro brasileira, devemos conceber a improvisação sobre seu repertório de passos e gestos como mera previsibilidade? Quem ajuíza se o pensamento coreográfico presente na obra é previsível? Sobre que prisma essa ponderação é pautada? Quais embates políticos ocorrem no corpo que dança quando este vira território de disputa por representatividade e legitimidade nos espaços públicos de visibilidade e reconhecimento artístico? Como essas disputas afetam a poética do corpo dançante?

Retomando o âmbito da produção artística paulistana podemos visualizar no edital do Fomento a Dança Contemporânea da cidade de São Paulo a seguinte definição: “Entende-se por dança contemporânea um modo de produção artística que envolve investigação, pesquisa e criação, não diretamente relacionadas a critérios biográficos de artistas ou categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas.”<sup>23</sup> Essa acepção vai de encontro com a noção de que o contexto contemporâneo mutável, fragmentado e

---

<sup>23</sup><http://fomentoadanca.blogspot.com.br/p/e.html> Consultado em 28/05/2015.

interdisciplinar do século XXI seria incompatível com uma apreensão mecanicista e cartesiana, na qual as formas de dança estariam organizadas e divididas em estilos e escolas<sup>24</sup> compartimentadas. No entanto, essa flexibilidade circunstancial não impede que grupos socialmente reconhecíveis permaneçam confortavelmente situados numa taxinomia estética “contemporânea”. É importante constatar que esta setorização seletiva, que cria distinções poéticas valorativas no contexto político de produção de dança, parece considerar que artistas localizados em outros gêneros de dança não possam empreender esforços de hibridização e deslocamentos de suas práticas, renovando seus referenciais coreográficos sob uma perspectiva poética contemporânea.

Ao indagarmos sobre o que seria uma poética contemporânea em dança, poderíamos arriscar qualificá-la como fazer localizado num campo em constante trânsito. Essa imagem movediça permite expandir categorias usualmente vinculadas à análise de uma determinada linguagem artística, estabelecendo relações entre diferentes linguagens e estilos correlatos. É no âmbito da cena contemporânea que a todo instante poéticas irrigam-se, adquirindo novos significados, onde podemos visualizar fusões e encontros.

Para a crítica de arte Cecília Salles (2011), o ato criador se faz por processos contínuos, cujas conexões múltiplas impossibilitam a nítida determinação de seus pontos iniciais, ao mesmo tempo em que indicam a possibilidade do reconhecimento de marcas pessoais na construção dos elementos. Analisando esta abordagem e transferindo-a para o âmbito da constituição dos treinamentos e dos processos dramatúrgicos e compostoriais da dança contemporânea, entendo que a análise das especificidades de cada expressão artística deve considerar a maneira como cada criador absorve práticas anteriores, rearticulando-as conforme as demandas em jogo, seus comprometimentos sociais e artísticos.

Desdobrando estas questões, poderíamos discutir as diferenças entre método e técnica em dança, e como estes conceitos influem nas concepções artísticas de seus criadores. Katz (2009) diz que esta contraposição deriva de entendimentos que desconsideram a forma como o corpo funciona, já que parte do senso comum de que o

<sup>24</sup> A classificação em gêneros reproduz uma lógica escolar e mercantil dos festivais de dança, que compartmentam práticas em categorias isoladas, reificando uma abordagem instrumental e tecnicista, como se as diversas práticas de dança estivessem cristalizadas em suas técnicas de referência.

método implica princípios gerais e instruções mais abertas, e a técnica se estrutura por passos codificados a serem repetidos mecanicamente sem associação com a vida mental. Esta definição concebe o corpo separado da mente, a prática separada da teoria e o fazer do pensar. A autora entende que a distinção feita entre método e técnica apoia-se na ideia de que o movimento, enquanto ação que se desenha ao longo do tempo, pode ser ou não estável ao ponto de ser reconhecido em sua singularidade. Entretanto, adverte que mesmo não copiando um passo pré-existente e atuando por princípios genéricos, qualquer modo de mover-se tende a ganhar estabilidade pela repetição. Desta forma, o debate desloca-se para a questão de se começar pelo que é reconhecível ou encontrá-lo mais adiante e se isso realmente faz alguma diferença no processo de criação. Afinal de contas, a técnica por si é apenas um meio que deve estar em permanente transformação, baseando-se não na reprodução de formas estáticas, mas no reconhecimento das individualidades, capacidades e expectativas de cada corpo. Essa reflexão reposiciona a análise da existência de um índice contemporâneo na poética de dança para o próprio interior dos estilos reconhecidos, ao indagar sobre como cada criador é capaz de mover-se no interior de suas práticas, desestabilizando-as.

Nossa vivência no campo de produção da dança e a apreensão das disputas e relações de poder em jogo nos faz considerar a existência de um processo de normatização e criação de paradigmas da produção da dança contemporânea, embora a ideia de modelo soe problemática. O que há, sobretudo, é uma disputa pela legitimização das práticas nos espaços de reconhecimento da crítica e, inclusive, nas políticas de acesso às linhas de fomento público no campo da dança.

Baseado em critérios aparentemente subjetivos, o *status* de contemporâneo, a que muitas produções de dança almejam no cenário artístico paulistano, revela um campo de produção artística, no sentido que Pierre Bourdieu (1983) atribui ao lócus onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno dos interesses específicos que caracterizam a área em questão, no campo da arte, a concorrência em torno da questão da legitimidade dos produtos artísticos. Assim, além de uma poética, a dança contemporânea se transformou também num rótulo de distinção e manutenção de poder, criação de laços e afinidades que orientam e determinam avaliações estéticas. Esses parâmetros de classificação, de que as linhas de fomento parecem ser apenas um ritual de legitimação, um sistema de filtragem e hierarquização das produções artísticas,

atuam como mecanismo de reprodução de privilégios e relações de dominação no interior do campo.

Em umas das mobilizações propostas pelo Fórum de Artes Negras e Periféricas, onde integrantes se reuniram com Nabil Bonduki, secretário Municipal de Cultura de São Paulo, para discutir a democratização da Lei de Fomento a Dança para a Cidade, uma bailarina, Ana Koteban, relatou sua experiência com a lei. A artista integra o balé afro Koteban, grupo que pesquisa a cultura mandingue<sup>25</sup> do Oeste africano, baseado numa linguagem coreográfica dos balés nacionais africanos adaptada ao contexto paulistano. Na única vez em que o grupo participou do edital de fomento à dança contemporânea, foi recusado. A justificativa conforme a banca avaliadora é de que a linguagem da companhia não se enquadrava aos moldes do edital. Um tempo depois, a dançarina relatou que sua companhia foi visitada por uma artista, componente da comissão, disposta a ensinar uma abordagem coreográfica e dramatúrgica mais “contemporânea”. Embora o discurso do grupo<sup>26</sup> se assente num projeto que busca o contato com uma tradição africana “autêntica”, noção que diverge dos parâmetros avaliativos adotados pela crítica de dança acadêmica, no que se refere à especificidade poética do contemporâneo, a pretensão “iluminista” com que foi abordado parece não acrescentar muita coisa.

Todos esses posicionamentos e questionamentos nos provocam e fazem refletir numa perspectiva que admite um olhar reflexivo integrado. O que seria uma prática de deslocamento poético no interior de uma práxis onde a norma é a invisibilidade e não o

<sup>25</sup> A cultura mandingue está presente na região do Oeste africano, em especial em países como Guiné Conacry, Costa do Marfim, Burkina Faso, Senegal e Mali. Ritmicamente é marcada pelo uso de instrumentos percussivos como djembês e dununs.

<sup>26</sup> O Ballet Afro Koteban é um grupo formado por dois músicos e duas dançarinas, que desenvolvem um trabalho de pesquisa da música, da dança e, portanto, da cultura do povo mandingue. Foi fundado em novembro de 2004, após a vinda do Mestre Djembefola (aquele que faz o Djembé falar) Mamady "Kargus" Keita ao Brasil, por um grupo de ogás alabês do Axé Ilê Obá, (terreiro tombado como patrimônio histórico de São Paulo pelo Condephaat), que também estudavam percussão popular na Universidade Livre de Música e lá tomaram contato pela primeira vez com a música percussiva africana. Desde então, a vida e a carreira destes músicos passa a seguir uma nova trajetória, marcada por sua relação com a cultura mandingue/malinké. O nome do grupo, Koteban significa, no idioma malinké: o bom trabalho, projeto ou objetivo verdadeiro jamais se acabará, e foi dado por Billy Konaté, grande percussionista guineano e filho do Mestre Famoudou Konaté, com quem o grupo mantém contato e intercâmbio de idéias e informações. Desde a sua fundação, muitos percussionistas, dançarinos, atores etc. já passaram pelo Koteban para conhecer um pouco da cultura do Oeste africano. Disponível em: <http://balletafrokoteban.blogspot.com.br/p/historico-do-grupo.html> em 04/06/2015. Acesso: 12 mar. 2016.

reconhecimento de fazeres, sequer como linguagem? O que vem a ser um “não lugar” no âmbito de estéticas que dificilmente alcançaram a validação de seus legados?

As práticas de pesquisa no interior de uma linguagem de dança que levem ao desenvolvimento de sínteses, variações, planos avançados de improvisação não constituem índices poéticos de contemporaneidade? Pressões para que estéticas historicamente obscurecidas se adéquem a conceitos e expectativas impostas, geralmente constituídas de termos imprecisos e manipulados pelo olhar daqueles que a aplicam, constituem de fato uma prática de ruptura?

A inclusão de grupos que dialogam com as tradições culturais afrodescendentes, populares e, até mesmo, negras urbanas como, por exemplo, o *hip-hop*, parece apresentar uma ameaça e descaracterização para os referenciais da dança contemporânea paulistana. Para além da disputa sobre as políticas de financiamento público, parece haver uma relutância em admitir que as poéticas de dança contemporâneas e, em determinado grau, suas formas de produção são diversas e não necessitam de autorização de um discurso competente para serem reconhecidas. Essa ação, inclusive, seria pouco adequada num campo com a premissa de um “não lugar”, espaço de experimentações e deslocamentos, no qual inexistem prerrogativas universais de avaliação. Será realmente possível mencionar um índice de contemporaneidade como parâmetro avaliativo neste contexto de produção de dança? Quem está autorizado a emitir este ajuizamento?

A divulgação de valores poéticos da dança contemporânea, com seu pressuposto de não delimitação em relação aos gêneros de dança, parece criar uma aversão política a toda e qualquer referência racializada na dança. Parece haver, sobretudo, uma tensão entre o campo da dança contemporânea e o da dança negra, que ora forçam para sua separação, ora estabelecem diálogos enriquecedores.

A mobilização do Fórum Arte Negra e Periférica começa a questionar a representatividade e os limites das definições de dança contemporânea, definições pouco claras, delegadas a especialistas com comprometimentos sociais dissimulados em notório saber. Se a apreensão daquilo que se entende por poética na dança contemporânea relaciona-se com a percepção compartilhada sobre o processo artístico no qual o trabalho cênico acumulado apresente indícios de deslocamentos e inovações, sua mensuração depende, igualmente, da localização social de seu escrutinador, para verificar até que ponto

ele está disponível para operar distanciamentos dos seus comprometimentos sociais, inclusive e, sobretudo, os de classe.

Mais do que a filiação a uma escola particular da dança contemporânea, ou a um pensamento contemporâneo derivado de correntes filosóficas específicas, ou convergentes com poéticas já sancionadas pelo *mainstream*, o fazer de dança que advogam artistas negros e periféricos de São Paulo resultam das demandas e incertezas gestadas em suas práticas artísticas coetâneas. Suas reivindicações derivam sobretudo da inconformidade em aceitar que olhares hegemônicos determinem seus limites, que os qualifiquem como Outros ou deslegitimem a forma como constroem arte a partir das tensões com que experimentam a cidade.

Como resultado das pressões políticas dos grupos, artistas e fóruns ligados à dança negra em São Paulo, houve tanto a sensibilização da Secretaria Municipal de Cultura quanto a mobilização dos artistas para indicar nomes permeáveis a um entendimento mais plural da dança contemporânea para integrar as comissões julgadoras do edital. Essa mobilização foi responsável por uma tímida mudança no perfil dos selecionados nas três últimas edições do edital do Fomento à Dança, nas quais ao menos três companhias identificadas com as estéticas políticas negras foram contempladas a cada edição.

Em 2016, mais uma vez como resultado da articulação política de diversos artistas, foi aprovada a Lei de Fomento à Cultura das Periferias. Essa nova versão da lei de fomento municipal prevê o financiamento a projetos culturais nas regiões mais afastadas da cidade, sendo sancionada em junho desse com a verba de R\$ 9 milhões. Fruto da articulação dos representantes de coletivos culturais periféricos a lei irá financiar projetos culturais por até dois anos, executados por grupos com pelo menos três anos de atividade, com divulgação anual e aprovação apenas de grupos ainda não fomentados.

Não é de se admirar que após a aprovação da referida lei, alguns artistas da dança contemporânea, cuja produção se localiza no centro expandido da cidade insinuaram que os grupos provenientes das periferias de São Paulo teriam agora um edital específico, deixando subentendido um desejo de que esses grupos cessassem de concorrer no edital do fomento à dança.

Na 10<sup>a</sup> Mostra do Fomento, realizada em outubro de 2016, dos 33 espetáculos fomentados apenas seis traziam estéticas que dialogassem com a dança negra. Dos 31 grupos e artistas beneficiados apenas quatro propuseram apresentações nas periferias da cidade durante a mostra, sendo três destes conectados às estéticas negras e periféricas.

O grupo Fragmento Urbano, selecionado pelo 19º edital, em 2015, é um desses grupos baseados na periferia e conectado com as mobilizações estético-políticas da dança negra na cidade. Criado em 2009, é composto por jovens artistas moradores do extremo leste de São Paulo, e desenvolve pesquisas de criação propondo contaminações entre as danças urbanas como o *hip-hop*, as danças brasileiras e intervenções urbanas. Seu trabalho poético e proposições artísticas investigam as possibilidades de criação do que o grupo nomeia como uma corporeidade periférica, afro-diaspórica, ameríndia, plural e potente<sup>27</sup>. O grupo iniciou acumulando incentivos diversos a partir das linhas públicas de fomento de iniciativas artísticas e culturais de menor porte na periferia da cidade, como o VAI, o ProAC, até ser contemplado pela 19<sup>a</sup> edição do Edital de Fomento à Dança da cidade de São Paulo para criação e circulação de “Encruzilhada”. O espetáculo deu ao grupo o prêmio APCA de revelação.

---

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.fragmentourbano.com.br/>. Acesso em: jan. 2017.



Figura 4 O grupo Fragmento Urbano apresentando Encruzilhada, em setembro de 2016 (Foto: Roger Cipó).

Entre os princípios de trabalho do grupo estão a circulação e as parcerias entre os mais variados territórios e artistas da cidade. Sua pesquisa orienta-se pela busca do encontro com a diversidade social, étnica e cultural. Uma das propostas foi convidar grupos da periferia para compartilhar processos criativos e uma roda de conversa na qual os participantes pudessem compartilhar suas histórias de vida e expectativas de trabalho. Essa ação foi substrato e exercício para compor uma memória coletiva até então oculta na história da dança paulistana. Dentre as diversas ações do grupo (festas, projeção de filmes, *jam's* de dança, palestras etc.) uma chama à atenção ao propor processos formativos em dança nas periferias através de diálogos artísticos entre criadores de áreas diferentes e complementares. Suas iniciativas visam a descentralização de eventos culturais e a ocupação de espaços públicos nos bairros de periferia, integrando poetas e MC's<sup>28</sup>, clowns e linguistas, compositores e repentistas, além de coreógrafos e dançarinos com *backgrounds* diversos que tenham como referência as danças urbanas, as danças afro-brasileiras, as danças populares, o jazz, a capoeira e as danças contemporâneas.

<sup>28</sup> Termo deriva da cultura Hip Hop e é um acrônimo do Mestre de cerimônia. Compositores suas letras são cantadas em estilo rap (*rhyme and poetry*) podendo também serem improvisadas quando cantadas em Freestyle.

Assim, o grupo fricciona a cultura *hip-hop* e as manifestações populares brasileiras, e dessa fricção propõe ações em que os espaços públicos da cidade e o debate sobre a ressignificação da ancestralidade negra e a produção da memória na cidade orientam um chamado poético político para a criação artística na qual a diversidade e a descentralização são os vetores de força contra uma produção artística acomodada nos territórios privilegiados da cidade.

Ao analisar a produção artística e a mobilização política de artistas negros e periféricos da cidade de São Paulo, reconhecemos um processo em que a definição de uma poética de dança contemporânea será compartilhada por novos sujeitos que não aceitam mais a afirmação tácita de que seu fazer artístico esteja submetido a determinações folclorizadas e essencialistas. Pelo contrário, esses artistas da dança negra paulistana parecem se recusar a interiorizar regras e protocolos que não sejam vivenciados dentro de suas próprias práticas e de seus próprios deslocamentos.

Em fevereiro de 2017, os profissionais de dança de São Paulo foram surpreendidos pela notícia de que o 22º edital de fomento à dança contemporânea será cancelado pela Secretaria Municipal de Cultura. A justificativa foi a falta de verbas legais, que então deve implicar na reformulação do edital com menos recursos e menor tempo de realização.

Se, por um lado, os diversos fóruns surgidos no contexto das discussões públicas sobre o acesso e democratização das linhas de fomento à dança contemporânea da cidade de São Paulo em 2015 marcam a existência de tensões internas no campo da dança, resultantes de demandas políticas interseccionadas pelos recortes raciais e sociais que expõem privilégios nos territórios de produção artística da cidade, por outro, a incapacidade que artistas e grupos têm demonstrado para propor uma agenda comum, fortalecida porque agregadora e plural, pode constituir-se politicamente numa presa fácil nesse contexto de desmonte das políticas públicas para cultura na área da dança. Os discursos pela democratização do acesso às linhas públicas de fomento têm sido agenciados por uma agenda neoliberal que propõe a redução significativa das verbas destinada aos editais de fomento. Neste processo, entre privilegiados e excluídos, a classe da dança se vê ameaçada integralmente com a precarização de suas linhas de fomento público, num contexto no qual a produção de arte não compõe as urgências e demandas das plataformas capitalistas neo-liberais.

## **Dança negra: histórias de um campo diaspórico e suas perspectivas.**

Como pesquisador e artista da dança, concebo a dança negra como um fazer que constitui um circuito de produção artística e educacional, com uma emergente produção teórica, baseado em redes de colaboração entre seus artistas que partilham uma dança e um fazer político. Minha vivência também me permitiu identificar discursos redutores da dança negra elaborados por críticos externos a esse fazer.

Ao refletirmos sobre a constituição da dança negra no Brasil, deparamo-nos com a perspectiva da pluralidade e dos problemas dela resultante, na medida em que a dança negra se configura mais como um conceito aglutinador do que um estilo de dança definido.

Apesar da indicação tão genérica, que abrange e agrupa os códigos provenientes das inúmeras e singulares tradições da diáspora africana em nosso país, bem como as releituras e experiências cênicas variadas de seus descendentes, a dança negra vem se constituindo enquanto um conjunto de práticas de dança articuladas em torno de um aposto étnico, afirmativo. Essa concepção imbrica conhecimentos sobre o corpo que se nutrem de memórias, afetos e resistência, posicionamentos identitários, discursos e estratégias políticas constituídas historicamente, práticas culturais de recriação diaspórica e anseios por liberdade.

Na dança negra, obviamente, há projetos artísticos que dialogam e se inspiram nas expressões associadas à cultura afro-brasileira mais tradicional. Sua abordagem, entretanto, varia conforme cada criador privilegia elementos e práticas derivadas de sua formação profissional, seus objetivos artísticos, seus interesses mercadológicos, seu engajamento social, suas conexões com as comunidades e tradições afrodescendentes ou seus posicionamentos políticos, articulando-os conforme suas intenções no presente. Sua práxis de trabalho poético em dança, bem como seus direcionamentos estéticos de recriação artística<sup>29</sup> em relação às expressões culturais de matriz africana resultam num

---

<sup>29</sup> O autor usa as expressões práxis de trabalho poético e direcionamentos estéticos de recriação artística considerando que seu sentido próximo ao oximoro ajuda a relativizar a distinção radical entre práticas relacionadas à exploração e à livre investigação de princípios, e aquelas predeterminadas por

amplo panorama, variando do entretenimento turístico folclorizante à dança contemporânea mais experimental.

O pesquisador de dança afro-americano Thomas DeFrantz (2002; 2004), ao refletir sobre os processos históricos do uso do termo dança negra (*black dance*), relata que a expressão foi cunhada por críticos brancos para definir aquilo que eles se sentiam despreparados ou desconfortáveis para nomear. Inicialmente usada para descrever uma estética híbrida que imergia dos estúdios de artistas afro-americanos, a expressão, no entanto, rapidamente tornou-se redutiva e depreciativa. O autor narra como, durante as mobilizações políticas dos anos 1960, o termo dança negra (*black dance*) foi reappropriado pelos artistas afro-americanos para se referirem aos seus próprios trabalhos estabelecendo conexões entre prática artística e engajamento político, num esforço coletivo de definir uma estética negra. Essa reacomodação do termo negro nos faz lembrar as estratégias feministas a partir dos anos 1980 e 1990 que propuseram operações de ressignificação e reapropriação de palavras de injúria (como a expressão *queer*), propondo táticas políticas de autodenominação para subverter a norma, gerar empoderamento e desessencializar regimes identitários. Acreditamos ser profícua a correlação desses dois movimentos como geradores de ações que recusam concepções redutoras sobre os devires de gênero ou da pessoa negra.

Defrantz narra que a artista da dança afro-americana Carole Johnson, no período em que foi editora da revista *The Feet*, publicação voltada à produção de artistas negros, dedicou inúmeros volumes à tentativa de definir a dança negra:

O termo dança negra pode ser pensado de um modo amplo que pode ser usado para incluir qualquer forma e estilo de dança que pessoas negras escolhem para trabalhar. Isso inclui o conceito que todo artista da dança negra usará seus talentos para explorar todo conhecimento, assim como inventar novas formas, estilos e meios de expressão através do movimento... Já que a expressão dança negra deve ser **inclusiva**, inclui aqueles dançarinos que trabalham em formas tradicionais (o mais próximo do estilo autenticamente africano), as formas de dança social, que são nativas de um país, que incluem *tap* e *jazz dance*, as variadas formas mais abstratas e contemporâneas que são vistas nos palcos da dança e o balé que não pode ser considerado somente europeu (JOHNSON, Carole apud DEFRAZT, Thomas, 2004, p.116, *tradução e grifo nossos*).

---

procedimentos estruturados e previsíveis, uma vez que acredita poder encontrar, em ambas, espaços de acomodação e descoberta.

O autor comenta que essa definição ampliada conectou-se com as estratégias nacionalistas no movimento político americano nos anos 1960 e, embora, muitos artistas negros não estivessem diretamente vinculados à mobilização política negra organizada, suas produções coreográficas foram associadas à denominação que passou a designar qualquer dança feita por pessoas negras. Seu uso corrente se fortaleceu quando:

Nos anos 1960, alguns espetáculos feitos por artistas afro-americanos para audiências também afro-americanas, intencionalmente, dramatizaram e compartilharam memórias, experiências e valores estéticos da comunidade negra. Estas danças e seus estilos de atuação característicos tornaram-se conhecidas como “dança negra” (DEFRANTZ, 2002, p. 6, *tradução nossa*).

É fundamental ver que essa definição obrigatoriamente engloba múltiplas abordagens artísticas no campo da dança, conectando-as a expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Se a dança negra foi gestada como categoria inclusiva, capaz de congregar idiomas de dança distintos em ações afirmativas sintonizadas com a mobilização negra, foram múltiplos os fatores históricos que contribuíram para esse direcionamento. O contexto político negro dos anos 1960, em especial, a atuação do movimento *Black Power* e a ressonância de seus valores na criação de um amplo movimento de arte negra nos Estados Unidos, estimularam relações entre artistas e suas comunidades na tarefa de conceber arte e política, ética e estética como elementos conectados.

Artistas da dança provenientes de estilos díspares como o bailarino clássico Arthur Mitchell e Eleo Pomare, reconhecido por sua abordagem mais teatralizada e experimental da dança moderna, expressaram-se contundentemente no sentido de defender as relações do fazer artístico com sua comunidade:

Balé é um modo nobre de dançar; é a nobreza uma virtude apenas do dançarino branco, e quanto ao negro? Balé é uma dança teatral clássica, mas você já viu uma dança africana, o que pode ser mais clássico do que uma dança Watusi? No *Dance Theatre of Harlem* nós iremos provar que não existe diferença, exceto de cor, entre o bailarino negro e o branco. (...) A arte pertence às pessoas e nós devemos levá-la até as pessoas, não esperar que as pessoas venham até a arte. Nós estamos treinando dançarinos negros para um balé negro. Onde mais isso poderia ser se não no Harlem? (Arthur Mitchell, *Dance Magazine*, mar. 1970, p.53-62, *tradução nossa*).

Eu não crio trabalhos para divertir multidões brancas, nem quero mostrá-lhes quão charmosos, fortes, e folclóricos as pessoas negras são, como os brancos nos imaginam, negros dançando na forma de Jerome Robbins ou Martha Graham. Em vez disso, eu estou mostrando-lhes a experiência negra do interior: como que é viver no Harlem, para ser pendurado e ser apertado e ser preso e ser preto e querer sair disso. E eu estou dizendo isso em uma

linguagem de dança que se origina no próprio Harlem. Meu público, alguns deles muitos sofisticados, mesmo que negros, sentem isso e se identificam com o trabalho de uma maneira que nenhum homem branco jamais se identificou com a maioria dos trabalhos brancos (Eleo Pomare, *Dance Magazine*, nov.1968, p. 45-50, *tradução nossa*).



Figura 5: Os artistas Eleo Pomare e Arthur Mitchell estampam a primeira capa da revista americana *Dance Magazine*, em novembro de 1968 e março de 1970, respectivamente.

O dançarino e coreógrafo Rod Rodgers defendeu a liberdade do artista negro poder se expressar independentemente das expectativas do público. Sua companhia foi uma das primeiras, sob a direção de um artista afro-americano, a conquistar reconhecimento sem estar atrelado a estilos concebidos como étnicos ou afro-americanos. Num artigo antológico publicado em 1968 no periódico *Negro Digest*<sup>30</sup>, o artista comenta:

Enquanto esta arte tradicional está desempenhando um papel fundamental no despertar de uma identidade cultural negra, agora é igualmente importante para os artistas negros **desencorajar a cristalização de novos estereótipos limitantes, por não se circunscreverem a simplificadas imagens tradicionais.** (...) A dança que eu faço é afro-americana, simplesmente porque eu sou afro-americano... Americanos tanto brancos como negros têm sido condicionados a aceitarem o mito de que afro-americanos se dão bem apenas em certas áreas previsíveis. Esse mito deve ser dissipado. A recusa de artistas negros em limitar o seu trabalho nas categorias convenientes irá

<sup>30</sup> Periódico fundado em 1942, em Chicago, destinado a cobrir a vida da comunidade afro-americana. Sua última edição foi publicada em 1976.

contribuir para a destruição desta noção limitada. Cada dança que criei cresceu a partir da minha experiência pessoal como um americano negro. Cada movimento que eu explorar é parte de minha herança pessoal. (Rod Rodgers, *Negro Digest*, 1968, BROWN, Jean et al., 1998, p. 190, *tradução e grifos nossos*).

A história das políticas de nomeação em dança possuem múltiplas camadas de significado, variando de quem as emprega e por quê. Brenda Dixon (1990) comenta a existência de processos de estigmatização que nomeiam e relegam grupos de artistas negros, independente de seu estilo de dança, a um *status* apartado das outras companhias, com a intenção, assumida ou velada, de estereotipá-los. Ao mesmo tempo, o uso de nomenclaturas afirmativas pode derivar de contextos de opressão social, econômica e racial, que torna a questão da definição uma estratégia decisiva na reivindicação de direitos, construindo estratégias de visibilidade para a produção cultural negra.

Mesmo que a dança negra favoreça estigmatizações ao criar uma categoria que separa artistas identificados com uma postura racialmente afirmativa, a apreciação sobre seu uso deve indagar sobre quem é o sujeito dessa denominação e em qual contexto é acionada. Se ela é capaz de empoderar seus expoentes sem, contudo, criar entraves ao seu trabalho criativo.

Esse aposto afirmativo deve ser encarado com cautela para evitar a construção de mitologias da pureza e autenticidade das obras coreográficas de seus representantes. Bailarinas pioneiras como a estadunidense Katherine Dunham e a brasileira Mercedes Baptista construíram seus repertórios a partir de práticas hibridizadas, compondo sínteses entre o balé, a dança moderna e as suas pesquisas sobre as danças da diáspora negra, seja em *Port-au-Prince, no Haiti ou no Rio de Janeiro, no Brasil*.

O termo dança negra no Brasil tem ganhado espaço nas duas últimas décadas e aos poucos parece indicar dimensões estéticas ampliadas como nos Estados Unidos. Embora seja facilmente relacionado às práticas de dança que dialogam com os repertórios tradicionais da cultura afrodescendente, bem como suas hibridizações mais reconhecíveis, o conceito tem se ampliado e, aos poucos, se fazendo mais caleidoscópico ao integrar procedimentos composicionais e dramatúrgicos diversos.

Se os artistas brasileiros parecem estar dispostos a engajar suas práticas artísticas numa postura política afirmativa, parece relevante examinar suas conexões e

similaridades com a história da *black dance* estadunidense, bem como ponderar sobre os ganhos políticos que artistas negros foram capazes de angariar nesse país a partir de sua mobilização política.

### **Diáspora como panorama desidentificatório**

Minha experiência de quinze anos como professor de danças afro<sup>31</sup> me permitiu indagar sobre como muitos colegas e eu mesmo nos acomodamos em nossas práticas. Muitas aulas permanecem estruturadas da mesma maneira, com o uso de aquecimentos mecanizados e ginásticos, seguidos da cópia de passos e a reprodução de frases de movimento em linha reta. Deparamos com a inexistência de processos improvisacionais mais fluidos e conectados com a resposta individual de cada aprendiz. O uso excessivo do espaço chapado e bidimensional nas coreografias, com poucas ou inexistentes explorações na composição de fluxos no espaço disponível, soma-se à falta de construção de múltiplas relações com os estímulos rítmicos, quase sempre guiando o pulso das movimentações. Outro fator preocupante é a carência de estudos sobre os princípios e sensos das movimentações afrodiáspóricas, suas mecânicas próprias e os possíveis diálogos com diferentes linguagens de dança.

Há, inclusive, dentro da dança negra o risco de se pensar a identidade e a cultura como um conjunto reciclado de imagens míticas essencialmente inalteradas, nos quais os processos de dança, das formas de ensino à criação de obras coreográficas, estejam reduzidos à simples repetição. É preciso construir a possibilidade e a liberdade para rever os métodos artísticos e questioná-los quando necessário.

Essa crítica, é importante que se diga, é apenas um apontamento sobre algumas tendências de acomodação que não inviabilizam a experiência de troca de conhecimento sobre o corpo e seus significados construídos nessas vivências, nem invalida o empoderamento afirmativo da cultura e seus modos de ser e de fazer negros, com seu

---

<sup>31</sup> Denominação genérica conferida à uma vertente particular de dança negra brasileira desenvolvida pela atuação histórica de coreógrafos e seus discípulos. A bailarina Mercedes Batista (1921-2014) destaca-se como uma das precursoras, nomes como Marlene Silva (1936), Domingos Campos (1934), Emilia Biancardi (1932), Mestre King (1943), entre outros, são responsáveis pelo desenvolvimento desse estilo. Embora sua influência mais visualmente reconhecível sejam as danças litúrgicas afro-brasileiras, em suas mais distintas tradições, mesclam-se a elas inúmeras variações do samba, passos das danças populares brasileiras e suas configurações regionais, os movimentos da capoeira, as influências da dança moderna americana e até da técnica da dança clássica, visto que parte de seus criadores também têm essa formação. É importante ressaltar que a indicação de legados e referências não implica numa continuidade enrijecida desses processos.

relevante papel na formação de redes artísticas e de formação. Muito menos, empalidece os fazeres de mestres e a potência criadora de seus discípulos multiplicadores e renovadores audaciosos desse fazer-saber de dança. O campo aqui, como em inúmeras linguagens de dança, também é plural e deve ser sempre considerado de acordo com suas contribuições e diversidade.

Nesse contexto, estão também os artistas que defendem uma inserção da dança negra na contemporaneidade. Através de sua definição ampliada, com a inclusão de experiências de dança múltiplas e heterogêneas, a dança negra pode pensar-se enquanto conceito livre dos lugares comuns. Nesse sentido, faz-se fundamental questionar as identidades centradas e isoladas, vislumbrando a possibilidade de abri-las ao que o filósofo Peter Pál Pelbart (2003) chama de um inacabamento constitutivo. Esse viés introduz a dissimetria, coíbe as pressões estigmatizadoras, o senso comum e a exotização. Nessa abordagem, qualquer tentativa de definição deve deixar espaço para a indefinição, aos ambientes por se construírem e reformularem-se, linhas de fuga que possibilitem locais para criação, novas conexões e devires.

A identidade, palavra tão cara ao movimento e artes negras, tem se colocado também como conceito armadilha, ao mesmo tempo em que guia estratégias de valorização dos saberes culturais e autoestima da população negra, alimenta discursos sobre a essência e pureza de seus traços culturais, facilitando a reprodução de estigmas, cerceando suas possibilidades de reconhecimento dentro de uma imagem particularizada e redutora de um Outro exótico.

É preciso desfazer-se da lógica dialética e repensar os binarismos eu/outro, branco/negro, contemporâneo/tradicional, macho/fêmea, centro/periferia, popular/erudito para atribuir novos sentidos à ideia de identidade.

A subjetividade moderna está intimamente vinculada a essa dialética que essencializa o Outro para, negando-a, constituir-se a si. A transformação do Outro num absoluto essencializado é parte dessa estratégia de divisão binária que serve à constituição de si do sujeito ocidental (Peter Pál Pelbart, 2003, p.121).

A construção de um olhar descentrado e crítico em relação aos regimes de construção identitária tem recebido um grande aporte e estímulo da produção teórica feminista, sobretudo, a partir dos anos 1980.

Nessa seara, a filosofia de Donna Haraway (2013) produz a partir dos pressupostos tecnológicos contemporâneos que permitem pensar qualquer objeto ou

pessoa em termos de desmontagem e remontagem; criando relações de interface, construindo padrões e códigos manipuláveis. Esse processo nos obrigaria a construir uma nova visão de mundo e linguagem política.

A autora defende um reposicionamento dos grupos estigmatizados através do domínio, controle e reescrita das formas de dominação simbólica e da construção de redes com a tarefa de recodificar e subverter normas dominantes. Essas ações são construídas entre fronteiras, abrindo espaços pelo ruído, pela quebra dos códigos unitários e canônicos.

Haraway aponta os limites das políticas de identidade, criticando a busca de uma identidade unitária e a manutenção de dualismos antagônicos intermináveis, por meio dos quais temos explicados nossos corpos e instrumentos, perpetuando lógicas e práticas de estigmatização e dominação sobre as minorias.

A autora pensa a existência de um corpo a partir da imagística da fragmentação e reconstituição, defendendo a criação de imagens políticas formadas pela fusão de identidades forasteiras, transgressoras e inacabadas.

Haraway critica veementemente as concepções que mantêm as dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado, defendendo que todas as instâncias da vida estariam expostas a processos de dispersão e recombinação infinitas e polimórficas, com consequências díspares entre as pessoas.

Ao defender a luta pela linguagem e pelo ruído, apoiando subversões, fusões e a multiplicidade, Haraway ajuda a pensar a produção da dança negra com um olhar que renuncia às imagens essencialistas e fetichizadas sobre seus corpos, e reconhecer seus processos de fusão e permeabilidade.

A produção teórica da filósofa feminista Judith Butler (2003) tem questionado a “especificidade” do feminino ao revelar a artificialidade das noções hegemônicas e heteronormativas sobre o gênero. Para Butler, as categorias e atributos de gênero não expressam uma interioridade essencial, mas criam a ilusão de uma interioridade preexistente ou essência, produzindo através de atos performativos, práticas regulatórias que determinam a materialização dos corpos. Essas qualidades de gênero seriam fabricações sustentadas por signos corpóreos repetidos, com intuito velado de, pela mera repetição, conferir um *status* ontológico ao gênero e dissimular sua historicidade.

Assim os padrões de gênero seriam incessantemente reiterados para garantir sua força hegemônica. No entanto, a percepção da insistência de suas ações demonstrariam,

também, suas inconsistências, na medida em que os próprios corpos, ao afirmar sua experiência e força de vida, revelariam as discordâncias e ruídos com as normas.

Butler, ao criticar as noções identitárias essencializadas, contribui para pensar processos que recusam a estabilidade das identidades, desconstruindo estereótipos naturalizados. Sua teoria traz um enfoque auxiliar na tarefa de reconfigurar as expectativas sobre o corpo e a dança negra na contemporaneidade. Redefinindo-os a partir de suas próprias experiências, indicando a possibilidade de vislumbrar os processos identitários como um tornar-se, um processo contínuo e em movimento que constantemente reencena a si próprio, revelando os artifícios constituídos pelos olhares estigmatizadores, assim como a possibilidade de liberdade ao recusar os senso comuns e oferecer espaço a novas possibilidades e composições heterogêneas.

Apesar da revisão dos sistemas estáveis e fechados de determinação dos sujeitos, não se trata apenas de recusar políticas de representação, o que seria inviável, mesmo porque, sua linguagem e definições constituem as práticas políticas em disputa. No entanto, ponderar sobre seus usos, nos permite refletir sobre sua legitimidade e buscar posicionamentos mais complexos. A resistência e enfrentamento às realidades racistas e de exclusão são também sinuosas e englobam políticas afirmativas para romper o elo de branquitude, compondo essencialismos pontuais como tática de enfrentamento, imediatamente desconstruídos para pulverizar os lugares dados e apontar possibilidades fora dos estereótipos.

Sob esse enfoque os limites e contornos identitários devem ser revistos para abranger experiências de dissenso, de autonomia, de desterritorialização que possam pôr em xeque visões simplificadoras, permitindo a proliferação de vivências cada vez mais transversas, capazes de engendrar novos arranjos e frustrar pré-concepções apressadas.

O crítico de arte cubano americano José Esteban Muñoz analisa como em processos de produção e recepção artistas *queer* utilizam táticas de *desidentificação* como recurso para reciclar preconceitos e aspectos que geram dano a sua subjetividade, cuja origem remonta a processos de identificação associados ao discurso normativo.

O processo de *desidentificação*, proposto por Muñoz como ferramenta analítica, implica uma negociação com e uma reescrita das normas predeterminadas que prescrevem nosso comportamento de acordo com códigos específicos. Torna-se uma estratégia que nega a estabilidade, a universalidade e a irrefutabilidade das representações, pilares sobre os quais descansa os discursos de poder.

Se a identidade relaciona-se não somente com a formação, mas com a apresentação do eu, Muñoz analisa performances em que os artistas participam da esfera pública em seus próprios termos, gerando, portanto, contra-esferas públicas. Não se trata mais da presença de seres abjetos<sup>32</sup> mas pessoas que construíram uma identidade contrária à norma. Através de processos desidentificatórios, esses sujeitos respondem de maneira particular às demandas de aparatos e práticas de poder.

Para o autor, uma abordagem da identidade, como processo que inclui momentos desidentificatórios, resulta adequada para estudar identidades justapostas, identificações cruzadas, associando o trabalho de *desidentificação* com o híbrido, já que esse termo dá conta de identidades que respondem a múltiplos sítios de emergência, sujeitos que ocupam ao menos dois espaços por vez:

O termo *desidentificação* descreve as estratégias de sobrevivência que põe em prática o sujeito que pertence a uma minoria com a finalidade de negociar com a esfera pública fóbica majoritária que a todo tempo a faz calar ou castiga a existência de sujeitos que não se ajustam ao espectro da cidadania normativa (MUÑOZ, 2011, p.557, *tradução nossa*).

A atenção a essa produção teórica fornece instrumentos úteis para questionar disposições identitárias fixas e os papéis socialmente codificados disponíveis para esses sujeitos minoritários, possibilitando a reconstrução de uma narrativa de identidade que promova curto-circuito e negue discursos essencialistas.

Por sua vez, o sociólogo londrino Paul Gilroy (2007) questiona a ideia de identidade racial e propõe a transcendência da noção de raça. Seu estudo estabelece correlações entre o uso e a reprodução de categorias raciais, os nacionalismos e o fascismo, como elementos conectados na expansão do capitalismo, do poder colonial e do Estado moderno. Realiza contundentes críticas aos processos de estetização e espetacularização da cultura negra, aguçados por um multiculturalismo empresarial na constituição de um comércio planetário da negritude, assim como aos apelos à ideia de tradição como cultura estagnada, fechada em si mesma, reduzida à mera repetição.

Se as pretensões em nome de um humanismo alternativo, vislumbradas por Gilroy, ao defender a construção de uma mutualidade humana, possível apenas após o

---

<sup>32</sup> Conforme Butler (2003) o abjeto designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado, tornado “Outro”. O termo refere-se à expulsão daquilo que é estranho e, ao mesmo tempo, é estabelecido pela negação da sua presença. O abjeto demarca as fronteiras do corpo, os contornos do sujeito, uma operação de repulsa que consolida identidades baseadas na instituição da exclusão, ou seja, a construção do corpo da norma se dá pela indicação daquilo que ele não deve ser.

abandono da ideia de raça, pareçam utópicas e adocicadas demais para seus críticos<sup>33</sup>, suas considerações sobre o sentido da diáspora e da desnaturalização dos esquemas identitários devem ser apreendidos com atenção. O exame da história desterritorializada da diáspora africana moderna no Ocidente pode nos ensinar sobre o funcionamento da identidade e da identificação. Para o autor, a noção de diáspora oferece uma alternativa ao rigor do parentesco primordial e do pertencimento enraizado, contribuindo para a análise dos processos e formas interculturais e transculturais.

A diáspora é um meio apropriado para se reavaliar a ideia de uma identidade essencial e absoluta precisamente porque ela é incompatível com esse tipo de pensamento nacionalista e raciológico. Esta palavra está intimamente associada à ideia de semente para disseminar. Esta herança etiológica é um legado incerto e uma bênção imprecisa. Ela nos pede para que tentemos avaliar a importância do processo de dispersão em oposição à suposta uniformidade daquilo que tem se dispersado. A diáspora impõe tensões importantes entre o aqui e o agora, o antes e o depois, entre a semente dentro do saco, do pacote, do bolso e a semente que se espalhou no chão, no fruto ou no corpo. Ao chamar a atenção tanto para a similaridade no interior da diferenciação, quanto para a diferenciação no interior da similaridade, a diáspora causa transtornos à sugestão que a identidade cultural e política possa ser entendida através da analogia das ervilhas indistinguíveis alojadas nas vagens protetoras do parentesco próximo e do ser de uma subespécie. (...) A diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social da identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia (GILROY, 2007, p.154).

Para Gilroy a diáspora problematiza a mecânica cultural e histórica do pertencimento. A experiência da dispersão atlântica forçada engendra a cultura como fenômeno mutável e em constante diálogo com a complexidade contemporânea. A diáspora estabelece uma poética heterogênea e desviante. Ela não abarca “absolutismos étnicos”, pelo contrário, engendra processos baseados na interação, no constante reprocessamento de vivências, configurando uma tradição não tradicional.

A dinâmica cultural indeterminada descrita pelo autor é definida como promíscua. O arranjo das identidades na diáspora reconecta a cultura ao movimento, compondo atuações contingentes, não generalizáveis e dinâmicas. Ao deslocar a identidade da pureza, esse olhar diaspórico propõe uma apreensão sofisticada sobre os processos de sincretismo, hibridização, adaptação e intermistura culturais, questionando

---

<sup>33</sup> Vale apontar que outro sociólogo inglês, radicado nos Estados Unidos, Mark Christian (2009) contrapõe à perspectiva pós-racial de Paul Gilroy a urgência no enfrentamento dos indicadores sociais segregacionistas e a afirmação de que a experiência comum de exploração e discriminação conecta as comunidades da diáspora africana para além de suas especificidades. De fato, arrisco afirmar que se existe alguma essência relativa à cultura negra é a sua capacidade sempre renovada de criar alternativas de resistência à experiência generalizada do racismo, da opressão e da invisibilização.

a visão do contato com a diferença cultural como forma de perda. Desta forma, sua análise contribui ao entendimento dos processos artísticos afro-derivados de maneira aberta e sensível às trocas e transformações.

Nessas reflexões, a cultura negra aparece como experiência criativa diversa, distanciada da ideia de legados esquecidos a serem resgatados, mas fruto de adaptações inseridas nos espaços mistos e contraditórios da estética diaspórica, cuja dinâmica de rearticulações e reconfigurações impossibilita a existência de uma herança africana no singular. Essas manifestações não forjam nem decorrem de modelos de pureza, pois dependem de um conhecimento da tradição enquanto mutação. Sobre essa perspectiva de variabilidade o crítico da cultura Stuart Hall comenta:

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. (HALL, 2009, p. 325).

Se, como afirmam os antropólogos Sidney Mintz e Richard Price (2003), a cultura negra na diáspora constituiu seu legado cultural na medida e na velocidade em que seus descendentes puderam recriar sua existência dentro da experiência do desterro e da opressão, a formulação dessa cultura implicou processos de continuidade e descontinuidade que impossibilitam pensá-la todo genérico e homogêneo.

Essa dinâmica se faz presente ainda hoje no cotidiano das periferias onde a ausência de políticas públicas obriga populações majoritariamente negras a se reinventarem o tempo todo, mesclando dinâmicas de adaptação e cooperação, de reivindicação e adequação, de resistência e cooptação, de empréstimos e remodelação, instauradoras de contextos diversos e singulares. Sob essa ótica, marcadores de diferença tendem a ser a-históricos, indicando um local de contestação constante e interminável.

As políticas de identidade, embora possam ser constituídas no cerne de processos democráticos e de luta política emancipatória, também constituem entraves na medida em que apontam caminhos redutores e empobrecedores dos múltiplos

pertencimentos que nos atravessam, obrigando-nos a nos limitar dentro de nomeações e terminologias que não nos contemplam por completo. Por outro lado, inversa e simultaneamente, incide sobre nossos corpos olhares hegemônicos que nos excluem e estigmatizam como Outro, a partir de especificidades e diferenças particulares, encobrindo processos históricos de constituição de normas e privilégios. Sobre a constituição destes processos redutores e opressivos, a artista e teórica portuguesa Grada Kilomba afirma:

...Eu apenas me torno diferente,  
se outros tiverem o poder  
de se definirem como o ponto de referência  
do qual eu difiro.  
Quem é diferente?  
Serei eu diferente de você? Ou você de mim?  
Isso é uma ilusão,  
uma tragédia colonial  
que quer fazer-me acreditar  
que sou descriminada,  
porque sou diferente.  
Bem, deixe-me dizer,  
que eu não sou discriminada, porque sou diferente.  
Eu torno-me diferente, através da discriminação...  
(Grada Kilomba, The Desire project, 2015-2016, Videoinstalação)

Esse lugar limitado, no qual a reprodução de estigmas silencia devires, obriga os sujeitos a se reappropriarem de marcadores de diferença, desamarrá-los e, a partir deles, lançar possibilidades de transformação e ressignificação. Essa potência indica possibilidades de reconciliação, na medida em que expõe tanto processos e discursos de opressão, quanto demandas de liberdade artística. Desejos e desafios que nos empurram para fora dos espaços de conforto, vitimização ou privilégio e nos obrigam a questionar nossas próprias práticas de significação.

A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, ativista do movimento indígena e estudiosa de temas relacionadas à identidade Aimara e às teorias pós-colonialistas a partir da contemporaneidade da América Latina, propõe uma historiografia do pensamento pós-colonialista latino-americano e suas relações com os sistemas de poder e legitimação científico acadêmica, tecendo uma crítica às perspectivas curriculares culturalistas desconectadas das ações políticas e sociais dos países do sul, seus compromissos e engajamentos com as forças populares.

Embora diga que as políticas de identidade devem negar perspectivas rígidas, Cusicanqui convoca seus leitores a rejeitar discursos fictícios sobre a noção de

hibridismo que abrandam diferenças e desigualdades. Esse olhar desenvolvido pelas políticas multiculturais tece um discurso apaziguador e, frequentemente, encobre situações de exploração e as tensões em jogo. Para a autora, a noção de cidadania só pode ser possível quando as diferenças sociais e étnicas são afirmadas e expostas em suas particularidades, sem a reprodução de uma política homogeneizante que conjuga opositos, subsumindo um ao outro, mas sim, justapondo diferenças concretas que não objetivam uma comunhão desproblematizada.

Assim, não se trata de advogar por uma busca pela homogeneidade entre os elementos de composição do que seria uma linguagem de dança contemporânea ou mesmo negra, mas sim defender o constante intercâmbio de saberes, estéticas e éticas, pactos de reciprocidade e convivência na diferença. Uma relação crítica com a contemporaneidade requer problematizar e questionar não apenas noções identitárias, mas também a normatização de privilégios sociais e epistemologias universais em busca de posicionamentos mais complexos.

Nosso intuito não é fingir que as categorias raciais e as reivindicações afirmativas não são a arena principal dos territórios em disputa, mas afirmar que os processos que englobam essas lutas para romper o elo de branquitude são também sinuosos, compondo essencialismos pontuais como tática de enfrentamento, imediatamente desconstruídos para pulverizar os lugares dados e apontar possibilidades fora dos estereótipos.

Nesse sentido, é importante ressaltar que os estudos sobre a diáspora<sup>34</sup> apontam para os riscos de considerar a cultura negra tradicional desconectada dos processos e tensões existentes na modernidade. A possibilidade de reposicionamento e ressignificação das práticas e saberes negros insere-se no mundo contemporâneo, nas redes de apoio e solidariedade gestadas internamente de maneira autônoma, em suas conexões e associações empoderadas. Assim, as dinâmicas de rearticulações e reconfigurações culturais gestadas na diáspora não apenas impossibilitam a existência de uma herança africana no singular, mas também convergem para outras duas avaliações: conceber a tradição enquanto transformação e duvidar dos processos cujas intermisturas culturais apresentam-se como experiências apaziguadas criadoras de amalgamas harmonicamente organizados.

---

<sup>34</sup> Referimo-nos sobretudo às obras de Stuart Hall (2002) e Paul Gilroy (2012).

A pesquisadora estadunidense Michelle Wright afirma que a identidade negra entre os negros na diáspora é produzida em contradição, já que a negritude tornou-se uma categoria a partir da experiência da escravidão, ou seja, justamente a partir do apagamento da humanidade de seus atores pelo racismo moderno. Outro problema baseia-se na sua abrangência e diversidade de histórias e fatores culturais específicos que os constituem, impossibilitando uma apreensão homogênea enquanto grupo. Para a autora, definir a subjetividade negra na diáspora irremediavelmente demanda deparar-se com a contradição e ajustar tensionamentos entre o visível e o invisível, o material e o abstrato, negociando identidades individuais e aspectos coletivos.

Procurar determinar a subjetividade negra na diáspora africana significa constantemente negociar entre dois extremos. Em uma extremidade está a "negritude que engole", uma ultraidentidade coletiva, essencialista, que oferece o conforto de afirmações absolutistas em troca da total aniquilação do eu. No outro, está a identidade ultraindividual, mais comumente encontrados em críticas pós-estruturalistas do racismo e do colonialismo, as quais concedem uma individualização completa do eu (e um tanto fragmentada) em troca da aniquilação da "negritude" como um termo coletivo. Qualquer definição realmente precisa de uma identidade afro-diaspórica, neste caso, deve de alguma forma incorporar simultaneamente a diversidade das identidades negras da diáspora, mas também ligar todas essas identidades para mostrar que de fato constituem uma diáspora, em vez de um agregado desconexo de povos diferentes ligados apenas pelo nome (WRIGHT, 2004, p.2).

Essas contradições nos obrigam a construir uma abordagem dialógica interseccional que repense os sujeitos negros a partir de um olhar sensível às suas experiências particularizadas. Obrigam-nos a educar o olhar para descobrir processos sociais de construção de Outros estigmatizados, inclusive no interior do grupo, e fortalecer a luta antirracista pelo compartilhamento das demandas de liberdade. No entanto, não nos parece possível refletir sobre a invisibilidade das danças negras no contexto mais amplo de história social e espaços contemporâneos sem que percebamos o fenômeno do racismo como fomentador de hierarquias de poder e prestígio.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos argumenta que o pensamento moderno ocidental tem concebido o mundo por demarcações invisíveis que operam para legitimar determinados campos de conhecimento e disseminar modelos de regulação da vida cultural, econômica e social como universais, enquanto, ao mesmo tempo, exclui e invisibiliza parte do mundo do qual ele mesmo depende para organizar e

reproduzir sua lógica. Essas demarcações inicialmente visíveis pelos domínios coloniais e metropolitanos atualmente coexistem em nossa contemporaneidade na medida em que o próprio sistema capitalista promove a reprodução da exclusão em todos os espaços.

Como movimento contrário a esta lógica desigual, Boaventura defende uma epistemologia do sul, baseada no reconhecimento de fazeres plurais e saberes heterogêneos, cuja interação não comprometa a autonomia e importância das partes envolvidas. Neste sentido, questiona olhares hegemônicos e defende a ideia de uma co-presença radical, na qual práticas e agentes de ambos os lados da linha compartilhem oportunidades igualitariamente. Para o autor, ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários, o que implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, abandonando concepções lineares de tempo. Isso implica renunciar normas epistemológicas gerais e totalizantes produtoras de distinção entre diferentes grupos.

Essa revisão implica considerar as urgências políticas para além dos cânones e status hegemônicos, reivindicando uma justiça cognitiva e uma resistência epistemológica que promova o que o autor conclama ser um “cosmopolitismo subalterno”. Esse movimento consiste na ampliação simbólica de tendências latentes que mesmo fragmentárias atuam no sentido da transformação das lógicas excludentes, sejam elas sociais econômicas políticas ou culturais, pautadas por princípios de igualdade e reconhecimento da diferença.

O que se propõe aqui, portanto, é pensar a dança negra como um processo em constante tornar-se. Em vez de uma linguagem cristalizada ou estável, um processo em contínuo movimento, um caminho constantemente reencenado e reinventado, uma linguagem instável na qual os artistas possam, quando necessário, negociar a seu favor os signos de etnicidade, acionar discursos afirmativos e reinterpretar livremente seus movimentos a cada experiência.

Devemos substituir olhares binários que engendram tensionamentos irreconciliáveis por olhares porosos e reflexivos sobre a história desses agenciamentos em disputa, arriscando outras perspectivas a partir do conhecimento construído pelos fazeres em jogo, nas encruzilhadas da subjetividade.

Apostamos que as apreciações históricas e teóricas sobre a formulação do conceito de dança negra, bem como a análise do contexto de produção da dança

contemporânea na cidade de São Paulo, contribuiu para elaborar uma perspectiva diaspórica, contemporânea, desidentificatória, reflexiva e engajada da dança negra, reconhecendo as mediações entre os discursos e as práticas em tensão na contemporaneidade, materializando então o desafio de construir conhecimentos sobre o corpo que dança. A elaboração de narrativas e diálogos compostos pelas histórias analisadas, bem como das práticas observadas em diálogo com os coreógrafos interlocutores da pesquisa nos ajudara a repensar os fazeres e saberes acionados neste campo.

## CAPÍTULO II. Precursors of a dialogue between African-Brazilian dance and American black dance

Eu acho que os bailarinos hoje, muitos nem têm esse interesse em ir hoje em dia para a América etc. Talvez pela consciência de que ele vai precisar ter algo a mais, ser especial. Sempre digo a bailarinos quando têm uma chance e alguns que aspiram: Vocês precisam treinar capoeira, ser muito bom em balé, fazer aula todo dia, fazer afro, fazer não sei o quê, fazer capoeira e fazer bem! Eu preciso juntar balé com capoeira, com dança afro. Lá você vai ter um lugar, isso é seguro, por experiência própria. Hoje em dia você precisa sair preparado nesse sentido. Porque tem gente que vai e abre curso de samba, tem americano que samba melhor que muito brasileiro, tem americano que joga capoeira melhor que muitos brasileiros, tem americano que dança orixá. Então, já não é mais propriedade ou marca registrada. Tem filhos de brasileiros que são americanos, que, claro, tem o sangue e tudo mais. Eles estão em casa e vão vendo aquilo, como eu vi aqui. E como lá o cara vê o pai desde criança, tá ali e ali está. Essa formação de quem sai daqui agora tem que ser muito boa e com algo a mais, se não você vai ser mais um na multidão, que antigamente, por exemplo, tinha que conseguir um visto tal qual nem vou saber, porque eu não passei por isso, por sorte, tem que declarar ou provar que você vai fazer alguma coisa que o americano não pode fazer, não sabe fazer, não saberia fazer. Você tem que ser inédito, mas eu jogo capoeira, sim..., eu faço dança afro, sim. Os caras já fazem. Na China tem os caras que cantam, dançam e tocam, então... (Elísio Pitta, bailarino, em entrevista realizada por nós em sua casa em Salvador, 8 jun. 2013).

Recorro aqui à construção de uma narrativa histórica que reflita sobre os indícios que apontam influxos mútuos, pontos de encontro e troca entre a dança negra estadunidense e as danças afro-brasileiras. A partir da descrição dos caminhos e trânsitos desses criadores entre os dois países, o trabalho visa discutir como essa circulação espacial afetou suas criações, na medida em que permitiu a absorção e reformulação de métodos de transmissão das danças no interior dos espaços marcados pela cultura da diáspora negra.

A narrativa sobre os contatos entre os dois países tem como ponto de partida a presença pioneira de artistas americanos no Brasil, notadamente Katherine Dunham e Clyde Morgan, uma vez que acreditamos ser a análise de suas influências importante para pensar a produção das danças afro-brasileiras de palco. Em contrapartida, a atuação precursora de artistas brasileiros nos Estados Unidos, em especial Mercedes Baptista e Eusébio Lobo, fornecem indícios para nossa apreciação em torno das trocas entre os territórios da diáspora negra nas Américas. As trajetórias desses artistas fornecem o

pano de fundo para refletir sobre as influências mútuas entre os dois países na constituição de uma dança negra diaspórica.

Essas vinculações ocorrem desde as primeiras décadas do século XX até o presente momento. Muitos dançarinos brasileiros buscaram formação e experiência profissional nos Estados Unidos, assim como coreógrafos americanos fizeram pesquisa de campo, arregimentaram artistas para suas companhias ou acabaram por encontrar aqui os meios para desenvolver seu trabalho artístico. Essa circulação em diferentes espaços e períodos produziu e ainda produz uma influência mútua no cenário artístico dos dois países.

### **Dunham: uma precursora nos territórios da diáspora**

A antropologia lida com o gosto das comidas e a qualidade do êxtase durante as cerimônias religiosas, as atitudes internas da comunidade com respeito aos protocolos e parentescos, os efeitos visíveis de drogas e ritmos percussivos, as atitudes das comunidades em relação aos sacerdotes e artesãos; já as danças, cinco minutos de participação devem revelar muito mais da verdade e fundamentos do que vinte volumes escritos (Phyllis McDonoge, “Katherine the Great: an interview with Katherine Dunham”, Sydney, Australia, 1957, apud ASCHENBRENNER, Joyce, 2002, p.254, *tradução nossa*).

A bailarina e antropóloga Katherine Dunham, uma das grandes mestras da dança moderna afro-americana, criou conexões com a cultura brasileira desde a metade dos anos 1930, quando pesquisou as influências africanas no contexto brasileiro.

Dunham nasceu numa família humilde no interior do estado de Illinois em 1912. Sua formação de dança começou em sua cidade natal com um grupo amador que estudava os métodos de Jacques Dalcroze e Rudolf Von Laban. Em Chicago, no ano de 1928, inicia seus estudos em balé sob a orientação de Ludmila Speranzeva<sup>35</sup>, também estudando com Vera Mirova<sup>36</sup>, Mark Turbyfill<sup>37</sup> e Ruth Page<sup>38</sup>. Sob a orientação de

<sup>35</sup> Ludmila Speranzeva é uma professora de balé de ascendência russa. Foi também integrante da *Chauve Souris Dance*, grupo franco-russo de *vaudeville*, famoso pela combinação de danças e enredos dramáticos.

<sup>36</sup> Vera-Mirova foi uma bailarina russa radicada nos Estados Unidos famosa nos anos 1920 por apresentar danças orientais de Java, Bali, Birmânia, Japão, China e Índia.

<sup>37</sup> Mark Turbyfill (1896-1991) foi um poeta, dançarino e pintor americano. Nascido em Oklahoma, mudou-se para Chicago com sua família ainda adolescente. Como bailarino, ele dançou no corpo de balé da Chicago Grand Opera Company. Estudou em Nova York com Michel Fokine entre 1924 e 1926, e

Ludmila Speranzeva apresenta em 1931 a primeira Companhia de Balé Negro. A companhia, no entanto, não recebe grande suporte devido à visão comum na época de não considerar o balé clássico apropriado para corpos negros. Foi, no entanto, através de sua formação na Universidade de Chicago, iniciada em 1929, que Dunham começa a se interessar por outros fazeres de dança.

Joyce Aschenbrenner, biógrafa de Katherine Dunham, afirma que o contexto da Universidade de Chicago com seu ambiente de estudos interdisciplinares e incentivo à autonomia dos jovens pesquisadores, ofereceu à artista o ambiente necessário para seu desenvolvimento. Neste período, Katherine Dunham interessa-se por antropologia e possui como professores Robert Redfield, Melville Herkovits, A. R. Radcliffe-Brown, Bronislaw Malinowski, entre outros. Na universidade, o departamento de antropologia entre os anos 1930 e 1940 tornou-se referência mundial com sua abordagem culturalista, formando um ambiente cosmopolita, humanista e antidiscriminatório para a época. A presença de renomados africanistas e pesquisadores interessados em reconhecer e analisar os elementos culturais africanos nas expressões culturais negras estadunidenses, como os pesquisadores Redfield e Herkovits, incentivaram-na a investigar aspectos da ancestralidade negra em sua dança, bem como desenvolver e explorar novas áreas na antropologia.

Com o desenvolvimento de suas descobertas na dança e na antropologia, Dunham foi criando um caminho intuitivo que conectava esses dois campos numa forma artística organizada. Em 1933, ela começa a definir e conseguir suporte para seu trabalho de campo, período em que se aproxima de Melville Herkovits, um antropólogo judeu-americano que estabeleceu os estudos africanos e afro-americanos na Academia estadunidense preocupado em analisar as sobrevivências culturais africanas no Novo Mundo.

tornou-se primeiro bailarino no Chicago Allied Arts (sob a orientação de Adolph Bolm, estrela de Diaghilev), a primeira companhia de balé nos Estados Unidos. Participou com Ruth Page em produções de vanguarda como a do compositor John Alden Carpenter, *O aniversário da Infanta*, baseado em uma história de Oscar Wilde. Em 1929, Turbyfill conhece Katherine Dunham abrindo um modesto estúdio para que Dunham e outros alunos negros pudessem receber lições de dança. Ele montou um conselho consultivo para uma proposta de uma companhia de balé negro, orientando na coreografia. Dunham estreou em uma produção coreografada por Ruth Page, com um elenco negro, em 1933, na Century of Progress Exposition.

<sup>38</sup> Ruth Page (1899-1991) foi uma bailarina e coreógrafa americana. Ela iniciou dançando na Broadway em 1917, integrando a companhia de Anna Pavlova em viagem pela América do Sul em 1918. Dançou ininterruptamente por mais de quarenta anos participando dos Ballets Russes de Diaghilev, Metropolitan, Opera de Chicago, o Ballet Russe de Monte Carlo, Les Ballets Americains etc. Suas obras têm sido remontadas por inúmeras companhias nos Estados Unidos e Europa.

Herskovits pesquisou as culturas negras nas Américas durante nos anos 1930 e 1940, e era defensor da ideia da continuidade/sobrevivência dos africanismos. Contrapôs-se ao cientificismo acadêmico racista que negava a existência e a importância das culturas negras, assim como negava as teses assimilacionistas que afirmavam a destruição da cultura africana pelo regime escravocrata. Ele auxiliou Dunham a desenvolver-se como antropóloga, fornecendo as ferramentas metodológicas, teóricas e técnicas para o desenvolvimento de sua pesquisa de campo, além de conselhos e cartas de recomendação às autoridades e pesquisadores nos países em que visitaria. Entre 1935 e 1936, Katherine Dunham recebe como antropóloga o apoio financeiro da Rosenwald Foundation para preparar seu mestrado sobre a relação entre a Antropologia e a dança, com a orientação e supervisão de Herkovits, então professor na Northwestern University. Como resultado do apoio financeiro, ela consegue empreender sua viagem de campo para vários países do Caribe, na época Índias Ocidentais (Jamaica, Martinica, Trinidad Tobago e Haiti), América Central e do Sul.

Durante seu trabalho de campo no Haiti, Dunham decide se iniciar no vodu e passa a não filmar mais as danças sagradas que estudava, fato que representou uma quebra com a abordagem metodológica sugerida por seu orientador (Aschenbrenner, 2002). A ideia de filmagem era considerada a melhor estratégia para um estudo objetivo da dança, no qual o movimento seria apresentado em sua forma básica pura. Para Herkovits, as sequências deveriam ser quebradas em instantes/*frames* e esboçadas como desenhos para então serem comparadas em seu movimento com sequências rítmico-sonoras que acompanhavam a performance. Os movimentos eram analisados como unidades constituídas a serem comparadas em padrões de movimento, utilizando a câmera como instrumento de medida.

Ao retornar em 1937, Dunham escreveu um livro de memórias sobre seu trabalho etnográfico, *Island Possessed*. Na época de seu lançamento, o trabalho foi criticado por ser demasiadamente autobiográfico para uma obra etnográfica. Ela debruçou-se sobre sua experiência, focando com riqueza de detalhes sobre os espaços rituais que pôde acessar. A autora narra as performances e as invocações multisensoriais das cerimônias das quais participou, sem esconder que tinha sido iniciada durante a pesquisa. Devido a sua experiência como etnógrafa, pôde desenvolver um método antropológico cuja abordagem não buscava provas para as teorias previamente

concebidas, mas estava aberto a uma participação compartilhada, sem objetivar seus interlocutores.

Na evocação de uma escrita experimental, a autora assumiu o risco de construir conhecimento a partir de posicionamentos instáveis, explorando o equilíbrio entre objetividade e subjetividade. Em sua descrição das danças performadas nas cerimônias das periferias de Port-au-Prince, preocupada em representar não apenas a coreografia, mas seus sentidos apreendidos e compartilhados no contexto da comunidade de culto, Dunham trouxe para o texto questionamentos, dúvidas, crises e afetos, compondo estranhamentos e reconhecimentos ainda incomuns à escrita etnográfica de seu tempo. Esta postura reflexiva antecipou escritas etnográficas contemporâneas em duvidar dos predicados de uma suposta objetividade científica. Em um de seus escritos, ela comenta sua experiência:

Poderia Herskovits me contar... poderiam Téoline ou Dégrasse [dois de seus conselheiros Haitianos do Voodoo] me contar qual parte de mim vive sobre o chão da terra, sentindo consciência emanando das pessoas e das coisas a minha volta e qual parte mantém-se apartada tomando notas? (...) Eu estou aqui não para acreditar ou não, mas disposta a ser exposta, a participar e onde a participação começa e a ciência termina, eu certamente não sei dizer (DUNHAM, Katherine. *Island Possessed*, 1994, p.106, tradução nossa).

Durante a pesquisa documental realizada na Divisão de Manuscritos, Arquivos e livros raros da *Schomburg Center for Research in Black Culture*<sup>39</sup>, pude encontrar extensas notas de campo realizadas por Melville Herkovits<sup>40</sup> em Salvador entre os anos de 1939 e 1942<sup>41</sup>. Nessa documentação foram encontradas descrições pormenorizadas de processos rituais pesquisados pelo antropólogo atentando-se para as especificidades entre diferentes casas de candomblé das nações caboclo, gege e ketu na cidade de Salvador. Nas anotações feitas em inglês, inúmeras expressões em português e termos

<sup>39</sup> Schomburg Center compõe os equipamentos da Biblioteca Pública de Nova York. Localizada no Harlem, é um dos maiores acervos e centros culturais focados na produção cultural negra estadunidense.

<sup>40</sup> O antropólogo brasileiro Artur Ramos, autor de *As Culturas Negras no Novo Mundo* (São Paulo: Editora Nacional, 1979, 1<sup>a</sup> ed. 1935) era leitor de Herkovits, e ambos se citavam mutuamente em suas obras.

<sup>41</sup> Durante este período, Herkovitz realiza diversas viagens de campo em Salvador, recebendo em 1941 o título de Professor Honorário de Antropologia da Faculdade de Filosofia da Bahia. Disponível em: <<http://archives.nypl.org/scm/21226>>. Acesso em 16 mar. 2016.

em iorubá relatam costumes dos filhos de santo em relação a temas como casamento, relações entre os gêneros, puberdade, morte e hierarquia entre os adeptos da religião, vestimentas e etiquetas, descrições de despachos, custos de banhos e trabalhos, preceitos, obrigações e tabus, calendários de celebrações entre outras informações coletadas. É importante ressaltar haver uma pasta dedicada a Joãozinho da Goméia, um dos informantes mais requisitados por Herkovits.

Joãozinho da Goméia (1910-1962), sacerdote nascido na Bahia, mesclava tradições do candomblé keto e angola, incorporava ao candomblé a entidade indígena do Caboclo Pedra Preta. Era adepto do candomblé de caboclo numa cidade dominada pela cultura jeje-nagô. Homossexual assumido, protagonizou inúmeras polêmicas transformando, inclusive, as regras dos cultos afro-brasileiros, que naquela época não permitiam aos homens a incorporação em rituais públicos. Foi um dos principais colaboradores de antropólogos como Edson Carneiro e Melville Herkovits durante os anos 1930, período em que mantinha seu terreiro no bairro de São Caetano, em Salvador, tendo participado do 2º Congresso Afro-Brasileiro<sup>42</sup> nesta cidade, em 1937.

Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1948, fixando-se em Duque de Caxias. Foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do candomblé nos anos 1950 e 1960. Famoso por sua dança também dirigiu e coreografou um grupo folclórico levando elementos das danças rituais para os palcos dos cassinos, conhecido pela mídia, possuía entre os frequentadores de sua casa políticos e artistas de renome. Nos anos 1960, o sacerdote também lançaria um disco com cantos do candomblé. Em 1966, Joãozinho da Goméia volta à Bahia para fazer sua “obrigação” com Mãe Menininha do Gantois. Ele flexibilizou regras ortodoxas da vida religiosa e soube fazer-se respeitado num período em que conflitos sobre a legitimidade dos modelos rituais poderiam garantir a autonomia das comunidades de culto perante as autoridades jurídicas, policiais, acadêmico-científicas e religiosas.

Embora a maioria dos escritos sobre Katherine Dunham afirmem que seu trabalho de campo financiado pela Rosenwald Foundation, em 1936, a levaria a acompanhar os rituais no Caribe e, em especial, no Haiti, localizei durante a pesquisa na

---

<sup>42</sup> Joãozinho foi um dos principais colaboradores na pesquisa do etnólogo Edson Carneiro sobre o candomblé de rito bantu e de caboclo nos anos 1930, tendo participado do 2º Congresso Afro-Brasileiro em Salvador, em 1937, onde seus iniciados demonstraram “toadas e passos para os estudos de musicologia do maestro Camargo Guarnieri” (CARNEIRO e FERRAZ, 1940, p. 10 *apud* LODY e SILVA,<sup>42</sup> 2002, p.158). Curiosamente, nos anos 1960, o sacerdote também lançaria um disco com cantos do candomblé.

*Katherine Dunham Collection* na Biblioteca do Congresso em Washington, entre as inúmeras películas e vídeos da coleção, um registro datado entre 1935 e 1936 com o nome de “Dunham research in Trinidad, Brazil, New Zealand and Spain”. Nesta película de 34 minutos as imagens sem áudio e em preto e branco mostravam rituais públicos gravados pela artista dos quais tentarei esboçar uma breve descrição.

Nas filmagens feitas em Trinidad jovens e senhoras negras dançam em frente a tambores tocados por homens. Elas usam saias brancas, giram, cantam e acompanham o ritmo com chocalhos. Homens de terno e gravata sentam-se em volta da dança, todos de branco. Após o corte, para minha surpresa, o próximo registro revela um terreiro de candomblé, tendo como principal figura Joãozinho da Gomeia. No terreiro de chão de terra batida, ergue-se um barracão rústico sustentado por vigas de madeira. Na parede feita por vigas menores, duas bandeiras do Brasil estão dependuradas. O espaço do barracão é delimitado por uma cerca baixa de madeira, com bancos de madeira nas bordas. Diante da parede, três atabaques, um rum, um rumpi e um lê tocados por ogãns jovens, outro homem segura um agogô.

Na primeira dança Joãozinho da Gomeia, sozinho, percorre um círculo de sentido anti-horário com o olhar para o centro da roda. Veste sapato, calça, camisa de mangas curtas e cabelo alisado. É assistido por várias mulheres negras paramentadas com saias rodadas volumosas, panos e lenços brancos na cabeça. No segundo corte, Joãozinho da Gomeia dança com outro homem vestido de branco. A dança parece um conflito, dançam um de frente para o outro, percorrendo o espaço do terreiro. No último *take*, um xirê, mulheres ostentam saias rodadas de diferentes cores, camisa de renda branca. Algumas com lenço na cabeça e contas no pescoço, giram em sentido anti-horário e em torno de si mesmas. Joãozinho da Gomeia aparece sentado com um lenço na mão assistindo a dança. Uma criança debruça-se na grade de madeira e assiste também. As mulheres ajoelham-se no círculo, Joãozinho da Gomeia levanta-se com elas e começa a dançar junto, olhando atento e fazendo correções na performance delas. Joãozinho da Gomeia demonstra um passo.

É interessante pensar como Joãozinho da Gomeia insere-se na história dos fazeres da dança negra ao ser informante de artistas como Katherine Dunham e, anos depois, de Mercedes Batista, sendo ele mesmo coreógrafo de um grupo folclórico inserido no *show business* carioca nos anos 1950. Vale dizer que sua presença pioneira influenciou campos artísticos, religiosos, político e sociais burlando suas fronteiras e transformando seus modos de operação.

Sobre as imbricações entre os espaços sagrados e artísticos, é preciso citar uma passagem do livro da antropóloga norte-americana Ruth Landes, *Cidade das mulheres*, no qual ela reflete sobre o contexto religioso de Salvador. Seu foco principal está no papel das mulheres enquanto portadoras e condutoras das tradições religiosas negras da cidade, no final dos anos 1930. Landes, ao conseguir marcar uma entrevista com Mãe Menininha do Gantois, na época com 40 e poucos anos, mas já uma liderança respeitada, teve a conversação interrompida por uma filha de santo. A antropóloga registra a intervenção:

– Estão falando dessa gringa. – replicou a visitante, com uma cara de poucos amigos. – Parece que ela quer aprender a dançar. – Sorriu de leve. – Sem dúvida que há alguma coisa atrás disso. Com certeza vai espalhar o que aprender nos palcos da terra dela e ganhar bom dinheiro (LANDES, 1967, p. 95).

Este curioso registro demonstra que os contatos entre os campos religiosos e artísticos, desde aquela época, possuíam sabidos precedentes e nos fazem indagar sobre quais teriam sido os possíveis personagens neles envolvidos. Até hoje a questão do cuidado e do respeito aos símbolos religiosos manipulados pelos coreógrafos é uma questão recorrente e suscita calorosas discussões no campo da dança afro-brasileira, constituindo uma tensão própria do campo. Se o boato a respeito da apropriação dos saberes e danças litúrgicas por artistas e pesquisadores estrangeiros tenha Katherine Dunham como protagonista, é uma possibilidade real, haja vista sua presença em Salvador no terreiro de Joãozinho da Gomeia, no mesmo período.

É importante salientar que os elementos estético-corporais da diáspora negra nas criações coreográficas de Dunham foram desenvolvidos após suas primeiras viagens de campo, estando limitados anteriormente a apreensões do bale clássico e da dança moderna trazida pelos seus primeiros instrutores.

Em 1938, após finalizar o mestrado, Dunham muda-se para Nova York trabalhando com sua companhia de bailarinos negros em circuitos off-Broadway, com os shows “Pins and Needles” e “Tropics and the Jazz Hot”. Nesse mesmo ano, a Katherine Dunham Dance Company conhece seu primeiro sucesso com a participação no espetáculo “Cabin in the Sky”, apresentado no Martin Beck Theatre entre 1940 e

1941. O espetáculo com um elenco todo negro foi co-coreografado por Balanchine<sup>43</sup> e marcou a estreia dos dois artistas na linguagem dos grandes musicais da Broadway.



Figura 6 Katherine Dunham, como Georgia Brown, e Archie Savage na cena da dança egípcia do espetáculo *Cabin in the Sky*, 1940. (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Vale ressaltar que inúmeros pesquisadores (ASCHENBRENNER, 2002; GOTTSCHILD, 1996; PICART, 2013) analisam este evento como exemplar para pensar o debate sobre propriedade intelectual e reconhecimento de autoria na dança estadunidense já que os créditos coreográficos foram oficialmente dados a Balanchine. Os autores relatam que Balanchine teria apenas indicado a disposição dos dançarinos no palco, enquanto a movimentação, considerada improvisada, refletindo o senso comum que entendia as danças negras como “naturais”, não foi devidamente creditada.

<sup>43</sup> George Balanchine (1904 -1983), nascido na Rússia, foi um dos mais famosos coreógrafos do século XX. Considerado um dos inventores do neoclássico, foi o grande desenvolvedor de balé nos Estados Unidos. Fundador do New York City Ballet em 1948, foi conhecido por sua musicalidade, e produções de Hollywood e Broadway. Cabin foi sua primeira coreografia para a Broadway coreografada também por Dunham. Gottschild (1996) aponta as influências deixadas no balé americano depois deste contato.

Embora Balanchine tenha dado liberdade artística para Dunham criar as sequências de dança e a identificado, posteriormente, como co-coreógrafa a grande maioria da crítica apenas a parabenizou por seu papel como intérprete. Vale dizer que a historiadora da dança Brenda Gottschild analisa a importância desse espetáculo no desenvolvimento de um senso africanista pelo coreógrafo, composto pela introdução de princípios estéticos derivados de passos das danças sociais negras, modernas e do assim chamado vocabulário das danças do jazz, que embora invilizado e pouco reconhecido, foi um dos componentes responsáveis pelo desenvolvimento do balé neoclássico e da chamada americanização do balé.

Katherine Dunham, por sua vez, criou uma técnica de dança que assimilou e recriou movimentos derivados das danças afro-diaspóricas, modernas e do balé clássico desenvolvendo uma síntese original capaz de influenciar a história da dança moderna americana e mundial. Aschenbrenner (2002) considera a originalidade de sua técnica resultado de seu treinamento em antropologia, na qual a dança seria central ao estudo etnográfico.

Embora suas produções não fossem as primeiras a introduzir movimentos de matriz africana nos palcos de teatro dos Estados Unidos, Dunham foi pioneira em propor uma técnica sistematizada de dança fundamentada nos movimentos da diáspora negra. Sua companhia de dança, a primeira companhia afro-americana autossuficiente, expôs a cultura e dança caribenha, afro-latina e africana para plateias estadunidenses como nunca havia ocorrido antes, lançando uma série de programas que alteraram significativamente o curso da dança moderna, inserindo não apenas novos movimentos, mas também dando a ver o protagonismo de bailarinos negros nesse processo.

Durante as inúmeras turnês, o trabalho de pesquisa de campo e coleta de materiais rítmicos e coreográficos junto às manifestações populares no Caribe e Américas serviu para a composição de inúmeras criações. Essas danças formaram uma importante parte do repertório da companhia trazendo para a audiência estadunidense olhares sobre as manifestações locais diversas. Essa abertura não se limitava apenas aos ritmos e movimentos, mas aos próprios bailarinos. Marjorie Scott secretária assistente de Dunham ressalta em depoimento dado a Joyce Aschenbrenner (2002) que Dunham convidava dançarinos de todos os lugares em que a companhia excursionava, alocando-os no espetáculo. Nos anos 1950, chegou a reunir mais de dezessete nacionalidades em sua companhia.

Se por um lado, o interesse de Katherine Dunham como antropóloga permitiu que a companhia criasse adaptações sobre as danças e culturas locais visitadas, por outro, muitos clichês sobre essas culturas eram reproduzidos, seja por sua apreensão apressada, seja pela demanda dos produtores e público em consumir imagens exóticas do outro, tanto na Broadway quanto em Hollywood. Apesar dos lugares comuns e estigmas culturais reproduzidos, é inegável que o impacto de tais apresentações se constituiu numa autêntica iniciação cultural das audiências estadunidenses e europeias.

Entre os ritmos citados em seus espetáculos estão a rumba e o bolero cubanos, a rumba mexicana, o merengue, a mazurca martiniquense, a cúmbia, o tango, o samba, o xaxado, o baião, o frevo, uma série danças folclóricas do Sul dos Estados Unidos, a chamadas *plantations and minstrel dances* (juba, cakewalk etc.) e ritmos afro-estadunidenses, como o rag time, o shimmy, o boogie woogie, o honky-tonk etc.

Em 1939, Dunham elabora a coreografia *Bahiana* (MANNING, 2004, p. 145). A coreografia aparece descrita num programa do musical *Carib Song*, editado em Nova York nos anos 1940, com a seguinte descrição:

Um pescador no cais da Bahia lança uma linha e pega uma espécie atraente de peixe. Como ela enrola e desenrola a linha sobre sua cintura, ela canta uma canção em português de que um esboço de tradução poderia ser: "Eu estou mostrando o samba que o povo do "batuque" gosta de dançar. Eu tenho um namorado e tudo está indo muito bem comigo". No final ela se permite ser pega pelos braços do pescador de sua escolha. O "batuque" que ela canta é a alegria do povo da costa brasileira (Carib Song: a new musical play by Katherine Dunham, The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida, *tradução nossa*).



Figura 7: Coreografia Bahiana (The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Em sua primeira participação cinematográfica, no curta-metragem *Carnival of Rhythm*<sup>44</sup>, produzido pela Warner Brothers entre 1940 e 1941, inteiramente dedicados a ela e sua companhia de dança, Dunham inclui números coreográficos baseados em temas brasileiros<sup>45</sup>: *Cidade Maravilhosa*, *Os Índios*, *Batucada* e *Adeus Terra*.

O filme é ambientado no Brasil, e nele Dunham surge ao som de Cidade Maravilhosa, usa um turbante colorido amarrado por um laço, veste um vestido longo de cor clara, rendado nas barras e mangas com babados, ombros à mostra, brincos de argola, sandália aberta de salto alto. Todos os figurinos usados possuem a assinatura do artista plástico, cenógrafo e figurinista John Pratt, com o qual se casaria em 1941, permanecendo com ele até ficar viúva em 1986.

Em diversos momentos no filme de vinte minutos o locutor apresenta em *off* cada um dos momentos coreográficos, como em uma trama de teatro de revista. Sua fala anunciatória destila lugares-comuns visitados pela coreografia, ressaltando em sua

<sup>44</sup> Filme escrito por Stanley Martin, dirigido por Jean Negulesco, com a participação dos dançarinos Archie Savage e Talley Beatty. Foi possível assistir a cópia na íntegra no Schomburg Center em Nova York.

<sup>45</sup> Cf. site da Biblioteca do Congresso Americano. Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/dunham/dunham-timeline.html>. Acesso em mai. 2013.

narrativa as “armadilhas para os corações dos homens”, os “ânimos mais intensos por conta dos tambores”, “a tristeza que reflete a solidão dos corações solitários”.

Em ritmo de marcha carnavalesca, o cenário traz vendedores ambulantes, bares e feiras. Pinturas representam morros, palmeiras, ruas iluminadas por lamparinas, barcos e veleiros. A coreografia possui momentos teatralizados nos quais mulheres solitárias abanam-se com seus leques, sentadas em um bar. Elas trocam olhares de ciúmes, enquanto esperam seus homens voltarem do trabalho; outros homens circulam sem camisa. As mulheres na figuração vestem longas saias brancas rodadas com babados, chapéus de abas largas, enquanto outras carregam tabuleiros de frutas na cabeça.

A dança entremeia uma corporalidade repleta de jikares<sup>46</sup>, ondulações reverberadas pelo torso e diversos movimentos de quadril. Em uma das coreografias, Dunham tem o quadril laçado por um dos bailarinos que a puxa vagarosamente enquanto ela se aproxima dançando. Trata-se da coreografia “Bahiana”, estreada em 1939. A dança foi uma das mais apresentadas por sua companhia entre os anos 1940 e 1950. A seu respeito, o crítico estadunidense William Hawkins escreveria em 1950: “Miss Dunham dança se enrolando e desenrolando com uma corda em volta de sua cintura, com um movimento simples, andares ondulantes ritmicamente irresistíveis, com uma elegância preguiçosa e pagã. É extremamente intoxicante”. Durante o filme, Dunham também canta diferentes músicas em português com forte sotaque:

Meus senhores te apresento esse samba brasileiro,  
tá batucando com muito cuidado,  
Há quem goste da batucada desse país estrangeiro,  
dessa gente que faz batucada,  
eu tenho um garoto brasileiro e todo mundo fica já desafiado  
Baila muchacha! Baila papaizito!...  
...a tristeza anda apertando meu coração  
peço a Deus que mande embora a tristeza que vive em mim...  
...filhos de Luanda, selvagem como a noite de onde ele vem  
Quem está vindo de Luanda,  
São os filhos de Luanda...

Durante a existência da Katherine Dunham Dance Company, inúmeras coreografias foram inspiradas pelos ritmos, músicas e cultura popular brasileira. Em pesquisa nos acervos

---

<sup>46</sup> Termo da dança afro-brasileira utilizado para descrever movimentos vibratórios da articulação dos ombros.

documentais americanos<sup>47</sup> pude agrupar ao todo dezesseis programas completos com a descrição das obras e coreografias apresentadas, abrangendo março de 1940 a outubro de 1962.

As referências geográficas localizadas nos programas, no entanto, perpassam desde histórias folclóricas da melanésia, com aproximações hindus e javanesas, como ocorre na coreografia *Rara-tonga*, encenada numa série de ritmos primitivos desde 1940, até as criações que citam territórios transformados em cenário compostos por montanhas andinas, mitos incas, referências à Cuba, México, Brasil, Haiti e Martinica, compondo um verdadeiro *pot-pourri* de exotismos.



Figura 8 Katherine Dunham em *Rara Tonga* (The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

As coreografias com temas brasileiros já aparecem desde 1939, a partir da coreografia *Bahiana*, descrita meramente como “popular” e performada por Dunham e seus bailarinos Roger Ohardieno, Talley Beatty, Claude Brown e Tommy Gomez.

<sup>47</sup> Essa documentação foi agrupada a partir da pesquisa documental nos arquivos da New York Public Library: o Lincoln Center for the Performing Arts (Clark Center Records 1960-1995) e o Schomburg Center for Research in Black Culture, no Harlem; e a The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, na Universidade da Flórida.

A coreografia Choros foi inserida no repertório da companhia em 1943 no espetáculo Tropical Revue. A música da coreografia foi feita pelo compositor brasileiro Vadico Gogliano<sup>48</sup> e aparecia indistintamente como parte integrante do segundo ato chamado *Rumba Suite*, no qual figuravam mais quatro partes, todas dedicadas a ritmos caribenhos. A coreografia é descrita por DeFrantz (2004) como exemplo de produção artística atravessada por traduções e ressignificações por ser uma versão caribenha criada por uma mulher afro-americana de uma dança social brasileira, por sua vez, baseada numa forma social francesa, a quadrilha. Nesse mesmo espetáculo, a coreografia Bahiana completava o quarto ato. Vadico Gogliano ingressou como músico efetivo da companhia de Katherine Dunham em 1949, tornado-se no ano seguinte diretor de orquestra da companhia com a qual excursionou pela América do Sul, inclusive o Brasil, retornando ao país definitivamente apenas em 1954.

Em 1943 uma das coreografias de destaque no repertório era *Rites de Passage*, dividida em três partes rituais coreográficas tematizadas em fertilidade, puberdade e morte. No programa lê-se o seguinte esclarecimento:

Os ritos aqui tratados não dizem respeito a nenhuma comunidade específica nem a nenhuma série autêntica de rituais. Eles foram criados para tentar capturar em abstração o corpo emocional de qualquer comunidade primitiva e projetar essa experiência intensa, até mesmo terrível, sobre a importante mudança de status e a reação da sociedade durante esse período (Katherine Dunham and her company in a tropical revue, 19 set. 1943, Martin Beck Theatre, *tradução do autor*).

---

<sup>48</sup> Vadico Gogliano (1910-1962), paulista, filho de imigrantes italianos do bairro do Brás. Dedicou-se à música desde muito cedo. Em 1930, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Compositor de clássicos do samba entre os anos 1930 e 1960, como "Feitiço da Vila", "Conversa de botequim", "Pra que mentir", "Prece", "Sempre a esperar", tendo suas melodias gravadas por Francisco Alves, De Chocolat, Noel Rosa, Sílvio Caldas, Aracy de Almeida e Elizeth Cardoso. Em 1939, embarcou para os Estados Unidos com a Orquestra Romeu Silva, para tocar no Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York, quando também se exibiram Carmen Miranda e o Bando da Lua. Permaneceu nos Estados Unidos, seguindo para a Califórnia, onde trabalhou com Carmen Miranda e o Bando da Lua, participando de filmes, como "Uma noite no Rio" (That night in Rio, de Irving Cummings), "Weekend in Havana" (Aconteceu em Havana) e "Spring time in the Rockies" (Minha secretária brasileira). Em 1943, fez shows em teatros e nightclubs, tendo recebido neste mesmo ano convite de Walt Disney para musicar o desenho de longa-metragem "Saludos, amigos", onde o personagem Zé Carioca aparece como símbolo do Brasil. Em 1945, deixou de atuar ao lado de Carmen Miranda e do Bando da Lua, para integrar orquestras norte-americanas. Por essa época, teve aulas de harmonia, contraponto, orquestração e regência com o compositor Mario Castelnuovo Tedesco. Em 1948, recebeu convite de Carmen Miranda para acompanhá-la em uma excursão a Londres. De volta aos Estados Unidos, passou a viver em Nova York. Entre 1949 a 1954, trabalhou com a companhia de Katherine Dunham até retornar ao Brasil definitivamente. Enfrentou inúmeros problemas com os direitos autorais de suas músicas. Passou a atuar como pianista em gravações e a trabalhar como orquestrador para a Continental e para a Rádio Mayrink Veiga. Faleceu no Rio de Janeiro em 1962. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/vadico/biografia>>. Acesso em 5 out. 2015.

Outro programa do mesmo espetáculo, apresentado em 31 de outubro de 1943, a coreografia Choros é substituída no segundo ato, denominado por “Rumba Suite”, por outra, nomeada “Brazilian Carnival Macumba”. Em outro programa do mesmo espetáculo, encenado em 26 de dezembro de 1944, Choro e Bahiana aparecem no primeiro ato, seguido da estreia de L’ag’ya, coreografia concebida por Dunham.

Conforme a descrição no programa, a coreografia L’ag’ya, uma das mais célebres, retrata uma história ambientada numa vila do século XVIII na Martinica. Aí o amor de um jovem casal é ameaçado pelos desejos de um vilão, cuja paixão não é correspondida. O vilão rejeitado procura vingança com a ajuda dos reis dos Zombies. O rei, um poderoso feiticeiro das selvas profundas, capaz de devolver a vida aos mortos, dá-lhe o poder de ser irresistivelmente atraente. Na posse de seu poder, o vilão está para conseguir seu objetivo, quando o jovem enamorado, ao ver-se ameaçado pelos poderes mágicos de seu oponente, desafia-o para uma luta, a Ag’Ya, uma luta-dança da Martinica, considerada por muitos como uma variação diaspórica da capoeira. O duelo é descrito como o clímax e consumação das forças envoltas em “magia” e “supertição”.

Em outra apresentação da revista, em 1º. de agosto de 1947, no primeiro ato aparece pela primeira vez a coreografia Shango, uma das mais famosas criações de Dunham. Descrita como um ceremonial no qual o iniciado é banhado no sangue de um animal sacrificado e possuído pelo espírito da serpente, convertendo seu transe em um baile. O historiador da dança Thomas DeFrantz (2010) comenta, ao analisar a coreografia Shango, que Dunham conectou o andamento europeu de danças folclorizadas às visões teatralizadas das práticas religiosas do Atlântico negro. Composições de grupo conectavam-se com a representação dos rituais das comunidades caribenhas. Numa curta sequência introdutória, era encenada uma cerimônia ritual na qual os participantes eram surpreendidos pela incorporação da entidade, Damballa, uma cobra divinizada, na qual a transformação abrupta da fisicalidade do *performer* incorporado fornecia uma verdadeira quebra dos códigos de dança nos palcos americanos. No mesmo programa do espetáculo as danças de inspiração brasileira são Choro e Batucada.



Figura 9 Katherine Dunham e Archie Savage no primeiro “All-Dance Film Festival”, na Fifth Avenue Playhouse (The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Tropical Revue, concebida em 1943, formulou o modelo para os shows da companhia na década subsequente. Os espetáculos iniciavam com vigorosas danças da América Latina e Caribe, pelo qual o grupo era reconhecido, com uma segunda parte composta por balés dramáticos contando uma história, como em “Rites of Passage”, ou “L’Ag’Ya” apresentados num estilo de revista, ou seja, entremeavam canções, danças e pequenas *sketches* teatralizadas, seguindo-se de uma parte final composta por temas afro-estadunidenses como as *plantations dances*, *spirituals*, danças sociais e populares estadunidenses.

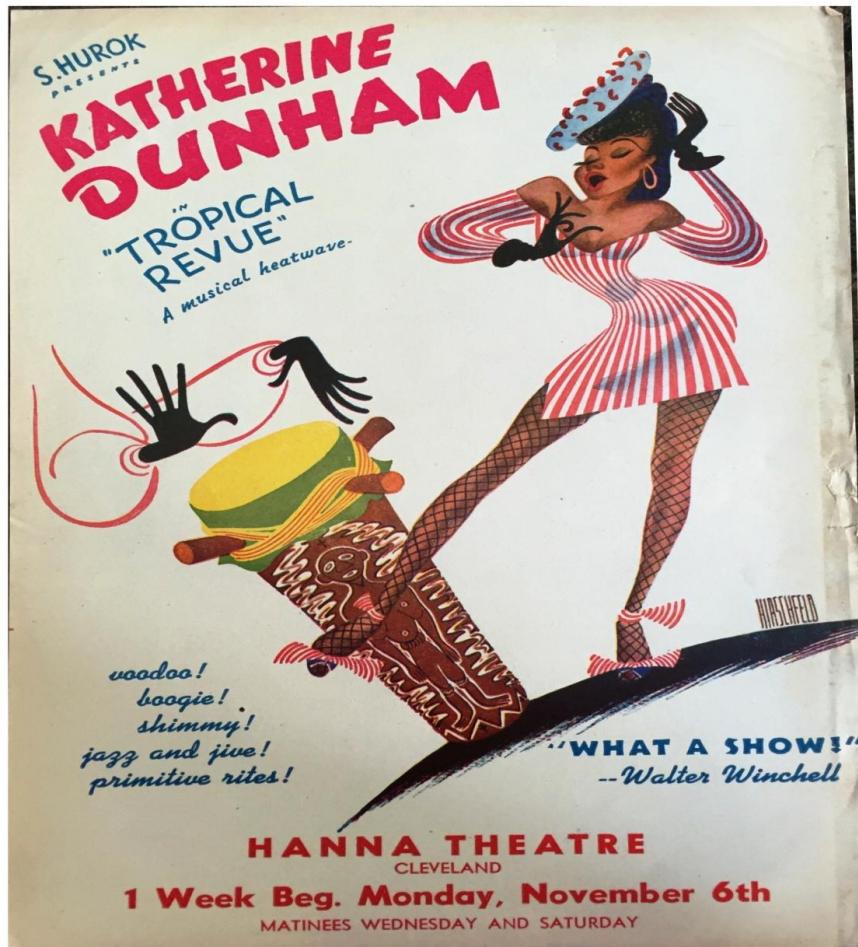


Figura 10: Flyer do espetáculo Tropical Revue (The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

É interessante observar como os programas do espetáculo *Tropical Revue* entre os 1940 a 1947 e, principalmente, o espetáculo *Katherine Dunham and her Company*, que se iniciava com uma Suíte Brasileira, durante a década de 1950, intercambiavam temas e coreografias brasileiras em seus programas. Ao todo, foi possível contabilizar quinze coreografias, entre elas: Bahiana, Brazilian Carnival Macumba, Homenagem a Dorival Caymmi, A preta do acarajé, Samba, Choros 1 a 4, Dora, Los Indios, Frevo, Batucada, Maracatu, Adeus Terras e Xaxado.

A ordem das coreografias era constantemente alterada, acrescentando-se ou subtraindo-se números, bem como sua disposição, fato que corrobora com o entendimento diaspórico da performance negra, o qual teoricamente se identifica este trabalho, reconhecendo um saber-fazer cujos indícios apresentam-se como estética não

cristalizada em territórios geográficos específicos. Ao englobar uma experiência histórica de desterritorialização transatlântica, essa dança não propõe repertórios estáticos ou isolados, mas constantemente forja experiências e conjuntos mutáveis capazes de se conectar coletivamente apesar das experiências diversas e singulares.

Os programas encontrados do espetáculo *Katherine Dunham and her Company* no ano de 1950 chamaram atenção, sobretudo, pelas variações encontradas. Neste ano, a direção da orquestra foi dirigida por Vadico Gogliano. O espetáculo iniciava-se com o prólogo coreográfico *Afrique*, seguido da primeira parte nomeada *Brazilian Suite*. É interessante observar como os quadros coreográficos desta suíte variam em diferentes programas. Em programa de 19 de abril de 1950, trazia as seguintes coreografias, com as respectivas descrições por nós traduzidas: Maracatu (ritmo indígena brasileiro), Choros (uma quadrilha brasileira do século 19), Adeus Terras (Rio de Janeiro: a seção da avenida do mangue num sábado à noite. O cantor lidera o retorno dos homens das plantações de café), Batucada (um grupo de desocupados das docas “waterfront loafers”, flerta com a baiana).

Num outro programa, de 22 de novembro de 1955, integram a suíte brasileira as seguintes coreografias: Homenagem a Dorival Caymmi (poeta brasileiro canta as belezas de sua nativa Bahia. Suas canções do mar são repletas de assombroso mistério, seus poemas do povo são tocantes e charmosos. Nenhum compositor ou folclorista brasileiro alcançou tal expressão singela), a Preta do Acarajé (tarde da noite, nas ruas desertas da Bahia, uma vendedora ambulante oferece suas mercadorias para os últimos transuentes), Choros 1 a 4 (variações da quadrilha brasileira do início do século 19), Carnaval (o espírito do brasileiro está em seus carnavais. De Pernambuco ao Rio Grande do Sul, a excitação e a alegria tomam conta e o carnaval é rei) dividida em três partes: Xaxado (do Norte), Samba (no Rio, o samba) e Frevo (do Recife, o frevo) e Los Indios (no Oeste do Brasil, no alto dos Andes, duas mulheres param para flertar com o tocador de flauta).

Nesse programa de 1955, ressalta-se a presença de dois artistas brasileiros, Antônio Rodrigues, destaque nas coreografias do Carnaval e Veracruzana, e Ricardo Avalos, nas coreografias Veracruzana e Tango. Além de figurarem como bailarinos, ambos apareciam entre os percussionistas na ficha técnica. Ricardo Avalos aparece pela primeira vez nos programas em abril de 1950 e compõe o elenco da companhia até sua

desarticulação em 1966, quando Dunham decide afastar-se do *show business* para dar prosseguimento a seu projeto educacional junto à Universidade de Illinois. No programa do espetáculo *Bamboche*, de outubro de 1962, Avalos é apresentado da seguinte forma:

Ricardo é nativo brasileiro e sentiu um desejo inegável de se juntar ao elenco de Dunham quando viu pela primeira vez o show em seu país natal. Ao fazer audição para a senhorita Dunham, mostrou-se tal promessa que foi aceito imediatamente, e tem trabalhado com ela desde então. Quando o show deixou o Brasil para continuar sua turnê do mundo, Ricardo foi junto e é caracterizado agora como o ladrão na sequência do ladrão do diamante neste espetáculo. Ricardo sente que não há nada mais importante do que dançar diante do público e se aperfeiçoou como o performer completo, como você reconhecerá ao vê-lo em seu papel nesta noite (Katherine Gunham in *Bamboche* 54th Street Theatre, 22 out. 1962, *tradução nossa*).

Curiosamente, no entanto, Aschenbrenner (2002) o descreve como um argentino originalmente contratado como percussionista e que atuou também como dançarino na companhia, e foi professor no Performing Arts Training Center PATC em East Saint Louis, estabelecido nos anos 1960 e 1970 como parte do experimento em educação desenvolvido na Southern Illinois University. Após um longo período afastado de Dunham, a autora informou a colaboração do bailarino em seminários da técnica Dunham até os anos 1990.

Haroldo Costa<sup>49</sup> em depoimento autobiográfico (LISBOA, 2003) narra o desenvolvimento do grupo Brasiliiana e de como a Companhia de Katherine Dunham lhes servia de modelo “não do ponto de vista estético, porque nossa estética era outra, mas do ponto de vista de resultados, porque um dia íamos chegar lá”. Sobre Antônio Rodrigues<sup>50</sup>, Haroldo Costa comenta:

Era um rapaz muito bonito, com compleição física de atleta, que morava nas Laranjeiras. Era também excelente bailarino de salão, capaz de chegar aos

<sup>49</sup> Nascido no Rio de Janeiro em 1930, Haroldo Costa é ator, dançarino, coreógrafo, escritor, produtor e pesquisador do samba. Fez parte do Teatro Experimental do Negro até o momento em que funda a companhia Brasiliiana. O grupo constituiu-se num dos maiores grupos folclóricos de dança afro-brasileira. Criado em 1951, funcionou até 1968, realizando inúmeras turnês internacionais (LIMA, 2005). Haroldo Costa também foi convidado por Vinícius de Moraes para protagonizar a peça *Orfeu da Conceição*.

<sup>50</sup> Antônio Rodrigues é um bailarino revelado pelo grupo folclórico Brasiliiana. Esse grupo, formado a partir de uma dissidência do Teatro Experimental do Negro, inspirava-se nas distintas matrizes afro-brasileiras para a recriação dessas manifestações numa linguagem de dança profissional, de palco. O Brasiliiana foi um dos principais grupos folclóricos no Brasil, durante os anos 1950 e 1960. Pioneiro em produzir apresentações no exterior difundiu uma imagem idealizada da cultura negra brasileira, feita para impressionar o público estrangeiro.

bailes e arrasar, fazendo com que todo mundo quisesse dançar com ele. Quando fizemos nosso Grupo dos Novos, ele aderiu com entusiasmo e ficou conosco com muito tempo (LISBOA, 2003, p.17).



Figura 11: Bailarinos Eleanor St. Ann, Marvel Martin, Lucille Ellis e Antônio Rodrigues na coreografia Samba, realizada nos anos 1950 por Katherine Dunham (Acervo Biblioteca do Congresso).

Haroldo Costa conta que, durante a turnê do Brasiliiana em Paris, o grupo teria disputado com Dunham o mesmo teatro, ganhando a preferência e que a coreógrafa americana teria roubado Rodrigues, uma das grandes estrelas da companhia.

Nossa projeção era de ficar três meses, mas estouramos o prazo. O balé de Katherine Dunham ia estrear após a nossa temporada, mas nosso sucesso foi tão grande que tivemos que permanecer em cartaz. A americana ficou aborrecida e contratou uma das nossas estrelas, que era Antônio Rodrigues, proporcionando-lhe aquelas oportunidades maravilhosas de projetar-se na companhia (LISBOA, 2003, p.48).

O autor conta que Rodrigues deixa a companhia de Dunham para se fixar-se na Austrália, onde permaneceu desenvolvendo um trabalho como escultor até o fim de sua

vida. Haroldo Costa afirma que a presença e repertório do grupo brasileiro influenciou produções que ocorreram nos países em que o grupo se apresentou no início dos anos 1950. Em 1951, o filme italiano *Anna*, dirigido por Alberto Lattuada e estrelado por Silvana Mangano, trazia um número de baião cantado pela protagonista em italiano. Um ano mais tarde, em 1952, Dunham estreou em solo francês a coreografia *Acarajé*, em homenagem a Dorival Caymmi. Dois anos mais tarde, em 1954, no filme *Mambo*, rodado na Itália, com o roteiro e direção de Robert Rossen, e novamente com a presença da famosa atriz italiana, Silvana Mangano, trazia a participação de Katherine Dunham interpretando seu próprio papel, como coreógrafa de uma companhia de dança. Em uma das cenas Dunham, tece odes à Bahia, cantando e dançando um número de baião.

Sobre a capacidade de Dunham incorporar em seu repertório a multiplicidade de olhares sobre a cultura negra na diáspora, um programa do espetáculo *Tropical Revue*, ainda em 8 de maio de 1944, traz a seguinte descrição:

Seu prazer na performance será substancialmente aumentado se você se lembrar que para dar-lhe esta fantasia de ritmos negros, esta alegre cavalgada de giros nativos, este júbilo frenético de paixões tropicais proibidas, Miss Dunham viajou até a fonte das cerimônias exóticas que servem de base para sua produção: **Haiti, Jamaica, Martinica, Havana, Brasil, e todos os países mágicos do Caribe**. Suas apresentações são fundadas nas **técnicas historicamente naturais de dança do negro. Não são cópias distorcidas dos brancos**. Isso necessariamente **exigiu pesquisas incansáveis e um estudo acadêmico, além de uma porcentagem liberal desse singular "sentido teatral" que só a senhorita Dunham possui**. Sua oportunidade para fazer isso veio quando ela embarcou, com o apoio da Fundação Rosenwald, em uma viagem de campo antropológica entre os povos escondidos das Índias Ocidentais. Retornando, Miss Dunham trouxe de volta sua tese haitiana, um livro sobre os Maroons (quilombolas) e numerosos artigos científicos.

Permitir a um "obi" (homem mágico negro) ungi-la com uma bebida potente, malcheirosa; visitar um cemitério nativo no meio da noite; enfrentar o bizarro, a veste exótica dos aldeões cor de café (mocha-skinned); montar uma mula sobre os perigosos desfiladeiros do país jamaicano; ensaboar seu cabelo com gemas de ovo e penas de galinha; juntar-se ao povo caribenho em seus abandonados, convulsivos rituais de espinhas latejantes (spine-tingling) e orgias, esta são as etapas progressivas pessoalmente enfrentadas por Miss Dunham para que ela possa **recriar** nos palcos das cidades americanas as mais fascinantes e encantadoras danças de todos os tempos. (Katherine Dunham in *Tropical Revue*, Blackstone Theatre, 8 mai. 1944, *tradução e grifos nossos*).

A expressão “técnicas historicamente naturais de dança do negro” carrega em si uma dubiedade crucial para entender os entraves ao reconhecimento dos fazeres

performáticos negros. O termo natural denota uma ordem a-histórica, isenta de imbricações contingentes. Aponta para um processo social de ocultação das hierarquizações, sendo um traço constitutivo dos processos de valoração que incorporam argumentações deterministas e essencialistas em sua retórica de dominação. O termo associa as expressões sociais e culturais ao campo da biologia, reproduzindo determinismos raciológicos provenientes dos imperialismos coloniais e suas ciências antropológicas datadas.

No entanto, Dunham reconhece, por outro lado, a existência da técnica em suas práticas corporais. Esse fazer de dança, cujo sentido de autonomia e especificidade confere ao termo técnica uma legitimidade enquanto conhecimento socialmente veiculado, ironicamente distancia o uso dos corpos da premissa de espontaneidade a qual contraditoriamente parece afirmar. É importante ressaltar o peso que a palavra técnica possui até os dias de hoje como categoria carregada de valorações e expectativas no que se refere às estratégias de legitimação artística no campo da dança.



Figura 12 Katherine Dunham e Vayone Aikens no final dos anos 1940 (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Vale nesse momento refletir sobre os olhares produzidos pelos críticos de dança estadunidenses sobre a companhia de Dunham. Selecionei comentários realizados por John Martin, Edwin Denby, William Hawkins e Walter Terry durante a década de 1940.

Do lado do positivo, deve ser mencionado imediatamente um maior equilíbrio e acabamento tanto em seu desempenho pessoal quanto na **habilidade técnica** e teatral de sua companhia. Mas, do lado negativo, é difícil ignorar uma **tendência para mostrar o show business no sentido menos eufemístico dessa frase**.

Seu último esforço, retratando com sua companhia a dança e as lendas negroides do Brasil, das Bahamas e do Haiti, é autêntica e instrutiva. Aqui e ali, o estudante vai encontrar um toque de flamenco, mesmo as cinco figuras básicas do balé em si.

Como balé, não é de forma alguma brilhante. A senhorita Dunham, convenhamos, não é uma coreógrafa especialmente distinta, mas a cena do meio, entre os zombies, tem alguns momentos altamente eficazes. De resto, a noite varia de antropologia à la Minsky ao tipo mais franco de honky-tonk. Há rumbas e rituais, barril-house, boleros e blues, e o **sotaque característico de todos eles é pélvico**. Depois de uma hora ou duas, quase todo mundo na plateia **certamente deve ter a ideia e os procedimentos começam a chegar ao familiar** (John Martin, ‘The Dance: “Tropical Revue”, 1943, *tradução e grifos nossos*).

Em geral, alguns dos **rapazes devem ser lembrados que não são bailarinas russas** e que será bom se eles se comportarem de acordo (John Martin, ‘The Dance: Dunham Schoolmarm Turned Siren or Vice Versa in ‘Bal Negre’ at the Belasco’, nov, 1946, *tradução e grifos nossos*).

Com a chegada de Katherine Dunham na cena, as perspectivas para o desenvolvimento de uma arte substancial da dança do negro começam a parecer decididamente brilhantes. Seu desempenho com seu grupo no domingo passado no teatro Windsor pode muito bem se tornar uma ocasião histórica, pois certamente nunca antes em todos os esforços dos últimos anos para estabelecer a dança negra, como um meio sério, tem havido uma abordagem tão convincente e competente. Aparentemente, Miss Dunham baseou sua teoria no fato óbvio, tantas vezes ignorado que, se o **negro desenvolver uma arte própria, ele só pode começar com as sementes dessa arte que estão dentro dele**. Estas sementes são abundantes e únicas. Na verdade, será difícil pensar em qualquer pessoa com um patrimônio de dança mais rico, implorando para ser usado. No entanto, no passado (e até mesmo a companhia atual de Miss Dunham em alguns casos) houve aqueles que começaram **negando essa herança e suavizando-a com o brilho de uma cultura racial alienígena**, que não engana ninguém. A **grandezza potencial da dança negra reside na descoberta de suas próprias raízes** e na cuidadosa nutrição delas em crescimento e florescimento (...) Em sua colaborativa companhia, Miss Dunham tem em Archie Savage um dançarino eminentemente digno de seus esforços. Ele não só pode dançar como uma **casa em chamas**, mas ele é um bom ator e uma verdadeira personalidade de palco. O grupo como um todo é bonito e competente, embora haja entre alguns dos bailarinos, incluindo Talley Beatty, uma **tendência angustiante para introduzir a técnica do balé acadêmico**. O que há na mente humana que está tão **ansioso para reduzir o raro e genuíno para os padrões e estrangeirismos!** (...) PS: Melhor não levar a vovó... (Jonh Martin, “The Dance: a negro art” sobre o espetáculo *Tropics and Le Jazz Hot*, *tradução e grifos nossos*).

Advogam um **estilo coreográfico confuso**, que deixa frequentemente uma impressão desordenada (...) Mas desenho de dança é elaborado com carregas em adágio e padrões de balé que não são muito bem executados; possui uma autenticidade emocionante que se altera abruptamente para um feroz mas de certa forma convencional conjunto de dança. **Desconfortável mistura de estilos...** (William Hawkins, “Dunham’s ‘Bal Negre’: Exciting, Anatomical”,

sobre o espetáculo *Bal Negre* apresentado em novembro de 1946, *tradução e grifos nossos*).

Mesmo que não soe como uma dança profunda em conteúdo, Katherine Dunham lança em seu trabalho as bases para uma grande dança do negro. Atualmente, graças ao seu artesanato, conseguiu transplantar as danças sociais do seu povo para o palco e torná-las teatralmente eficazes. Ao mesmo tempo, manteve a frescura e a **qualidade da improvisação** que encontramos na música negra e que queremos na dança negra.

Há um real **senso de imediatismo** sobre a dança de sua companhia, como se os performers dançassem porque **sentem um impulso irresistível para o movimento rítmico** e não apenas porque eles estão programados para dar um show. Esta ideia é bem confirmada por Archie Savage, o dançarino líder de sua companhia que **não teve nenhum treinamento formal de dança**, mas cujas passagens improvisadas com acompanhamento de tambores, constituem algumas das melhores danças que você provavelmente verá (Walter Terry, “The Negro dances”, sobre o espetáculo *Tropics and Le Jazz Hot*, *tradução e grifos nossos*).

No entanto, em geral, os números de grupo são eficazes quando são uma representação lúdica de alguma dança real. Mas quando o assunto é a ideia abstrata de uma dança e o gesto se torna estilizado e rigoroso, a peça é suscetível em perder-se em efeitos decorativos agradáveis. O instinto de Miss Dunham para os valores decorativos da dança abstrata é bom. Seu manejo dos valores dramáticos da forma abstrata é incerto. Esta incerteza se mostra mais claramente em seus números mais sérios, os rituais estilizados de fertilidade, puberdade masculina e morte, que ficam muito aquém de sua intenção dramática. Seu fracasso também é complicado por uma **confusão de procedimentos técnicos**.

O movimento é baseado em elementos de dança africana, mas o plano coreográfico é o da escola moderna americana. Este último (como qualquer dança da arte ocidental) obtém efeitos importantes de muitos tipos de deslocamento dentro da área de palco, e de gestos agudamente variados. Na dança africana, ao contrário, os valores de deslocamento são de menor importância, as variações individuais são permitidas e o gesto obtém seu valor por simples reiteração. **Conciliar dois desses métodos expressivos diferentes é um grande problema.** É um problema que enfrenta todos aqueles artistas racialmente conscientes que insistem em reconstruir um estilo cujo impulso criativo é estranho à sua vida diária (Edwin Denby, “Miss Dunham in review”, sobre os números *Bahiana, Shore Excursion and Barrel House*, *tradução e grifos nossos*).

As críticas chamam atenção pela dificuldade dos olhares em avaliar positivamente o hibridismo proposto por Dunham, visto como confuso, desconfortável e

angustiante, bem como os comentários que simplificam os procedimentos de dança, que lhe são pouco familiares e não legitimados pelo *mainstream*, como formas espontâneas, às vezes meramente intuitivas, animalizadas. Há uma duplicitade na avaliação que, embora apregoe uma nova legitimidade a estéticas diáspóricas, simultaneamente exige um rigor técnico, e circunscreve as práticas de dança para bailarinos negros, concebendo a dança clássica como forma alienígena, impossível de ser executada por corpos não brancos.



Figura 13: Ilustração de Al Hirschfeld caricaturiza Miss Dunham e Avon Long no espetáculo “Carib Song” de 1945 (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Curiosamente, John Martin, em 14 de maio de 1950, escreve uma crítica sobre Dunham após dois anos de ausência dos teatros da Broadway. Os comentários começam por ironicamente relatar a frustração daqueles que esperavam um olhar mais antropológico da performance, parabenizando a artista que, embora possua um “ponto de partida definitivamente antropológico”, no qual desenvolveu uma forma teatral singular, teria alcançado mais “estilo e habilidade” apresentando um “show único e delicioso”. Martin continua afirmando que a artista teria finalmente se dado conta de que suas “obrigações com o espectador diferem materialmente daquelas que ela teria com o aluno na sala de aula”. Paradoxalmente, o crítico, em seus elogios de gosto duvidoso, parece substituir sua crítica aos “estrangeirismos” da companhia para um novo componente não menos estrangeiro. Aparentemente, Paris teria sido a responsável para dar, como num toque de mágica, a proficiência que faltava à companhia.

Ela [Dunham] é a senhora completa da arte de sutileza. Ela canta sem levantar a voz, dança com um mínimo de esforço técnico, convida a todos os **estados de espírito equatoriais** pelo mais leve movimento do quadril ou ondulação do ombro. Ela usa roupas - ou não, conforme o caso - com uma consciência fácil de sua beleza pessoal, que a própria rainha de Sabá poderia ter invejado. Como para desencadear essa calma (*coolness*<sup>51</sup>), sim, calma (*coolness*), ela tem uma grande e bela companhia em movimento quase constantemente energético, e quanto mais vigorosos são, mais encantadora ela é em um reino à parte. Mas nem mesmo eles são autorizados a dar a impressão de si baterem; Tudo é suave, completamente sob controle e, embora genial e espirituoso, sem um vestígio de tensão. Essas qualidades estavam presentes em essência a partir dos primeiros recitais anteriores, há mais de uma década, mas **dois anos na Europa têm fornecido a perspectiva adequada para desenvolvê-los para o seu atual estado elevado. Paris emprestou uma consciência de uma técnica do chique que antes era apenas uma vaga ambição** (The Dance: Dunham. Anthropology versus vivid Theatre Personality, 14 mai. 1950, tradução e grifos nossos).

---

<sup>51</sup> Preferi manter o termo em inglês pois, de certa forma, Martin parece antever o uso do termo *coolness*, cunhado pelo africanista americano Robert F. Thompson, nos anos 1970, como componente da estética africana, descrita como uma atitude que combinaria compostura com vitalidade, resultando de uma combinação de oposições e justaposições assimétricas que manifestariam luminosidade e brilho na performance.

Martin parece ignorar o trabalho árduo da companhia e seu desenvolvimento entre as inúmeras apresentações internacionais, diga-se de passagem, não restritas à Europa, muito menos a Paris, entre os anos de 1946 a 1950. Nesse sentido, é importante afirmar que Dunham propõe uma síntese entre diversas técnicas de dança reunidas a partir de sua formação múltipla e humanitária, seu olhar antropológico, sua sensibilidade artística, seu trabalho enquanto pedagoga de dança e habilidade adquirida como *entertainer*, inscrevendo-se na história da dança como protagonista, criando diálogos inéditos com o universo da diáspora.

A respeito dos territórios percorridos pela companhia de Dunham, vale ressaltar que entre 1941 a 1946 o grupo excursionou os Estados Unidos com os espetáculos *Tropical Revue*, *Carib Song* e *Bal Negre*, período em que enfrentou constantemente experiências de racismo. Entre 1947 a 1949, a companhia inicia sua primeira grande turnê internacional no México com o espetáculo *Caribbean Rhapsody*. A partir daí, durante quase vinte anos, a companhia percorreu por 33 países da Europa, Norte da África, América do Sul, Austrália e Ásia Oriental, entre suas outras turnês realizadas em 1952, 1956-1957, 1959-1962. Dunham continuou a desenvolver novas coreografias durante este período, obtendo reconhecimento do público onde quer que fosse. Apesar da notoriedade, a companhia frequentemente enfrentava períodos de dificuldades financeiras devido aos seus grandes custos de produção, deslocamento e manutenção.



Figura 14 Katherine Dunham e Archie Savage em Barrel House, um dos muitos temas relativos às danças populares afro-americanas (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries – University of Florida).

Dunham ofereceu aos críticos de dança brancos o paradoxo de sua própria condição: sua identidade complexa de antropóloga, *scholar* da Universidade de Chicago, autora de livros, conferencista com credenciais acadêmicas, pedagoga da dança, e a de celebridade, diretora e coreógrafa de uma companhia aclamada internacionalmente, personalidade famosa nos palcos da Broadway e conhecida em Hollywood por seu *sex appeal*. Essa figura ambivalente e complexa foi responsável por colocar a dança negra num novo patamar, no qual as pré-concepções sobre as qualidades inatas das danças negras foi aos poucos sendo revisto.

Há duas escolas de pensamento sobre Katherine Dunham. Um grupo reconhecendo-a como uma mulher de bom intelecto, uma estudante sincera da antropologia e suas implicações mais amplas e mais práticas. O outro grupo a vê como uma bela artista de teatro, altamente sexuada, com surpreendentemente poucas inibições no material que ela coloca no palco. Ambos os grupos são inquestionavelmente certos, pois Miss Dunham é como gêmeos siameses, em certo sentido, por pouco que ela possa parecer (John Martin, ‘The Dance Dunham’ em 1946, crítica sobre o espetáculo *Bal Negre*, *tradução nossa*).

Em particular, nenhuma ilha do Caribe está a salvo de sua busca aventureira de conhecimento, e quando ela apresenta alguma cerimônia de dança primitiva, ela o faz com estudo criterioso e cuidadoso da cientista que ela é. Acontece, contudo, que Miss Dunham não é apenas uma investigadora erudita das danças folclóricas da raça negra. Ela também é, como é bem sabido, um bela e emocionante jovem de agradável alta tensão e um *showman* de primeira ordem. O resultado é que seus *shows* não são de forma alguma frios estudos acadêmicos de modos folclóricos raciais, mas quentes, pulsantes e frequentemente excitantes entretenimentos.

Ela foi para o trabalho de campo, para beiras de estrada e selvas do Haiti, de Cuba ao Brasil e para o ragtime e blues de uma década anterior nos Estados Unidos como suas fontes, e o material é, certamente, de uma forma ou de outra, do tipo que deve ser descrito como “folk”. Porém, ela coloca calor suficiente em seus números para mantê-los longe de parecer meros exemplos acadêmicos de qualquer coisa (Richard Watts Jr., ‘An evening of Folk dancing with Katherine Dunham’, crítica do espetáculo ‘Bal Negre’, *tradução do autor*).



Figura 15: *Flyer* do espetáculo *Bal Negre* (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Para Dunham, as possibilidades de comunicação cultural seriam realizadas mais efetivamente no palco do que nas bibliotecas: "Sempre me pareceu que, em última análise, não é a investigação e o registro do material pesquisado no campo que é importante, mas sim alguma evidência prática e tangível de seu uso e tradução" (Dunham anticipated the "Black is beautiful" movement", *Hardy Magazine*, 1983).

Ela criou uma teatralidade na qual ritmos e ceremoniais atraiam novas audiências para apreciar cultura e dança étnica no palco. Vale retomar a crítica que a antropóloga Joann Kealiinohomoku (2013) realiza, em artigo originalmente publicado em 1970, sobre os sentidos compartilhados entre os especialistas, historiadores e críticos da dança a respeito da denominação "étnico", utilizado como eufemismo para o termo exótico, enquanto outras práticas de dança aparecem naturalizadas como "universais", ocultando

processos históricos de legitimação de práticas artísticas ocidentais e seus sistemas de celebridade.



Figura 16: Dunham retratada em uma charge nos anos 1940. (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Às vésperas de uma turnê para a Austrália e Ásia, Dunham concede uma entrevista a revista *Dance Magazine*, em fevereiro de 1956, na qual comenta a recepção de sua companhia nos últimos cinco anos, percorrendo os países da América do Sul, Inglaterra, França, Itália, Suíça, Bélgica, Holanda e Escandinávia. Dunham comenta que em Paris o público sentiu-se traído por não lhes oferecer tanto “escapismo” como em

shows anteriores. Por outro lado, na “América”, onde haveria uma “reticência” em relação ao sexo, o repertório apresentado não era considerado, por parte da crítica, como artístico o suficiente, por encontrarem nele sensualidade<sup>52</sup>. Inquirida sobre a sexualidade presente em seu trabalho, ela responde que essa seria uma parte importante na vida das pessoas que ela, como antropologia, estudou, e ao apresentá-la no palco, estaria fazendo isso parte da vida expressiva das pessoas que vêm ao teatro.

Aschenbrenner (2002) relata a negociação contínua de Dunham frente às pressões de seus produtores em reduzir os custos da companhia diminuindo seus integrantes, seja a orquestra, seja pessoal técnico que a acompanhava, e, ao mesmo tempo, pressionavam-na a ressaltar o apelo sexual das performances. Lembremos também a controvérsia atitude em mandar assegurar as pernas de Dunham em um milhão de dólares do empresário Sol Hurok<sup>53</sup>, durante turnês internacionais nos anos 1940 e 1950. As imagens construídas e disseminadas em torno do exotismo e sensualidade de Dunham contribuíram para o apelo comercial e a popularidade da companhia, no entanto, entravam em conflito com os objetivos artísticos da coreógrafa, que desejava incorporar o erótico em temas mais abrangentes da vida e da morte.

No início dos anos 1960, após uma viagem ao Marrocos, Dunham decide iniciar uma pesquisa que resultaria em *Bamboche*<sup>54</sup>. O espetáculo foi o último dançado por sua companhia e estreou em outubro de 1962 na Broadway. Contou com a presença chamativa de uma trupe de dançarinos do balé real de Marrocos, incluindo um bailarino de dança do ventre. O programa informava o consentimento do rei de Marrocos em pessoa, Hassan II, a não menos relevante cooperação do ministro de Informação e Turismo daquele país e agradecimentos formais a Leopold Senghor, então presidente do

<sup>52</sup> Ironicamente, o folclorista Cubano Fernando Ortiz (1951), aponta como tanto o turismo quanto as escolas de dança norte-americanas possuem um papel importante na comercialização das danças de Cuba. Os processos de exploração comercial das “danças exóticas de Havana”, para o folclorista branco, contribuíram para a sua descaracterização coreográfica, que modificavam as danças para adequá-las as rotinas e habilidades dos seus clientes. O pesquisador afirmava que o olhar branco apreciava os sentidos eróticos das danças em detrimento de seu caráter religioso, embora o mesmo muitas vezes fosse estilizado adequando-os de um caráter erótico para uma tênue “pigmentação pícaresca”, mais adequada a depender da ocasião e do gosto do consumidor.

<sup>53</sup> Sol Hurok (1888-1974) foi um empresário de descendência russa naturalizado americano em 1914. Foi um dos maiores empresários de dança dos EUA entre os anos 1930 e 1960.

<sup>54</sup> Bamboche era descrito por RAMOS, Artur. As Culturas Negras no Novo Mundo. São Paulo: Ed. Nacional, 1979 (1<sup>a</sup>. Ed. 1935) como a denominação genérica dada às danças populares do Haiti. Aschenbrenner (2002) descreve como os ritmos do Haiti, materializados em danças sociais no interior do país, nas quais pequenos grupos performam danças de casal, como o merengue, rumba e bolero.

Senegal. Posteriormente, convidada para coreografar a ópera Aida com o Metropolitan Opera Theater, em 1964, sua última grande produção em New York, Durham contratou um *expert* em karatê para treinar os membros da companhia para uma cena de guerreiros egípcios (Aschenbrenner, 2002). Todos esses esforços somavam-se ao desejo de fazer seus trabalhos como coreógrafa mais comercialmente interessantes numa época em que a artista afirmava:

Até a última década, no entanto, a autenticidade contou menos do que uma extravagância aleatória. Hoje, com a televisão, os espetáculos de filmes e as terras distantes facilmente acessíveis ao público em geral, as equipes de produção de espetáculos e óperas de temas exóticos são obrigadas a reavaliar partituras e notas originais, e pesquisas em *backgrounds* étnicos e arqueológicos para satisfazer uma audiência mais exigente dando uma nova autoridade para material (ASCHENBRENNER, 2002, p. 161, *tradução nossa*).

Uma das estratégias para manter a companhia de Dunham era a versatilidade de suas produções. O grupo performava em diferentes meios, de *night clubs* a *concert halls*, passando pela Broadway. Essas variações marcavam o esforço de Durham em manter seus integrantes unidos e produzir a companhia sem o apoio do governo.



Figura 17 Katherine Dunham em Woman with the Cigar, coreografia do espetáculo Tropical Revue (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Apesar das dificuldades, Dunham afirmava ter priorizado seu engajamento nas Artes Cênicas em detrimento da vida acadêmica, pois viu nelas a possibilidade de continuar suas pesquisas ao alimentar um olhar sobre as pessoas e suas culturas que a antropologia teria lhe dado, mas alcançando um público mais amplo do que a escrita etnográfica jamais poderia garantir. Em entrevista à revista *Dance Magazine* nos anos 1950, Dunham comenta:

Mais e mais, a antropologia está se tornando uma ciência formidável e acabada, tornando-se cada vez mais um conjunto de saberes que pertencem a todos. Certamente há uma técnica para o estudo do homem, como há para o

estudo de um instrumento de química. No entanto, eu sinto que as possibilidades de absorção e entendimento pelas massas de pessoas não treinadas seja ilimitadas. Pois há no homem uma curiosidade instintiva e inerente, talvez mais inesperadamente sobre outras pessoas do que ele mesmo - de modo que nosso espectador, por exemplo, é, a seu modo, um antropólogo em potencial (...) Meu esforço, como eu explico, quando perguntada sobre determinado número "autêntico", não é para reproduzir um real, mas para atravessar o significado por trás das coisas que eu vi e estudei (*Dance Magazine*, fev., 1956, p. 17, *tradução nossa*).

Como resposta aos críticos que acusavam Dunham de ter teatralizado uma dança ou cerimônia além do seu reconhecimento possível, ela afirma:

Tendo uma quantidade infinita de material para trabalhar, cada um dos meus números é denominado de uma maneira diferente. Alguns dependem completamente da autenticidade da música e do material, outros apresentam minhas habilidades como artista criativa. Eu não me consideraria terrivelmente talentosa se eu só reproduzisse o que eu vi em outros lugares. A estilização deve sempre, naturalmente, manter as verdades básicas, e eu trabalho duro e conscientemente para fazê-lo (...) Às vezes eu me permito a liberdade da intuição, mas na maioria das vezes eu faço, ou tenho feito, a pesquisa necessária. Tento ser cuidadosa com os temas musicais e os ritmos que escolho, enquanto tento me lembrar da psicologia das pessoas descritas - se eu vou apresentá-las de uma maneira que satisfaça, é o que espero estar fazendo no teatro (*Dance Magazine*, fev., 1956, p. 18, *tradução nossa*).

Na mesma entrevista, Dunham responde à acusão de retratar o negro de modo estereotipado ao apresentar músicas e danças negro-estadunidenses do ministreis, o que ela discorda dizendo que o *minstrel* é uma parte importante da história americana e que as coreografias foram reconstruídas com o auxílio de antigos dançarinos e músicos atuantes dos ministreis.

Eu não vejo nenhuma cor no que eu faço. Eu vejo emoções humanas. É apenas um afortunado acidente que eu tenha acertado ao usar material principalmente de pessoas com antecedentes negros. Mas eu sentiria ter falhado miseravelmente se eu estivesse fazendo uma dança confinada em

uma técnica ou satisfação de audiência de uma raça, cor ou credo. Eu não penso que isso seria arte, mas sim algo que tem a ver com verdades universais e um conjunto de ideias fundamentais, avaliações e apreciações (*Dance Magazine*, fev., 1956, p. 17, tradução nossa).

Tal afirmação pode, à primeira vista, parecer vinda de uma artista pouco conectada com os engajamentos de seu tempo em torno dos direitos civis dos negros norte-americanos. Nenhuma impressão poderia ser mais equivocada, no entanto. Apenas cinco anos antes da entrevista acima e em plena turnê pela América Latina, Dunham estreava no teatro chileno, Santiago's Opera House, no início de 1951 a coreografia *Southland*.

A trama de *Southland* gira em torno de dois casais. Richard e Lucy, personagens negros, são introduzidos em um dueto tocante sob uma árvore de magnólia. Lenwood e Julie, que são brancos, se envolvem em um dueto muito diferente, um que acaba em violência sexual. Julie, deixada inconsciente por Lenwood, acorda para descobrir que Richard a ajudou. No entanto, ela falsamente acusa Richard de atacá-la, acionando uma multidão. O público não vê Richard linchado. Em vez disso, Julie dança um solo que expressa tanto a violência quanto a autoaversão. Então Richard é mostrado pendurado na árvore de magnólia que tinha abrigado sua dança delicada com Lucy.

O balé revelava um lado que tanto a sociedade quanto o governo americano não desejavam ver exposto especialmente num período político que qualquer crítica ao governo era entendida como ameaça extrema. O fervor anticomunista dos anos 1950, passou a encarar as ações em defesa dos direitos civis passíveis de ser censuradas como anti-americanas. Representantes do governo estadunidense foram enviados às pressas para tentar impedir que a peça continuasse a ser apresentada<sup>55</sup>. As pressões aumentaram durante as apresentações no Chile em 1951 quando as críticas do espetáculo foram eliminadas e os visas dos integrantes da companhia cancelados, forçando os membros a retornar ao país. Aschenbrenner (2002) relata que, embora nunca tenha recebido apoio financeiro formal do estado, a companhia fosse descrita como os “embaixadores culturais” dos Estados Unidos, o governo passou a boicotá-la após o incidente. Desta

---

<sup>55</sup> Devido às pressões do governo estadunidense, a coreografia foi performada apenas em dois países: no Chile e na França, mas nunca nos Estados Unidos durante a vida de Dunham. Disponível em: [http://dancemagazine.com/inside-dm/a\\_lost\\_protest/](http://dancemagazine.com/inside-dm/a_lost_protest/). Acesso em: 15 mar. 2016.

forma, houve patrocínio para eventos concorrentes nas capitais da América do Sul e da Europa, convidando elementos da diplomacia estadunidense e das elites locais em prejuízo dos espetáculos de Dunham.

Conforme Aschenbrenner (2002), durante os anos de 1956 e 1957, em viagem para Austrália e Ásia, a companhia de Dunham foi convidada a viajar com a companhia estatal chinesa, mas o governo dos Estados Unidos negou o aceite, ao mesmo tempo em que patrocinava outras companhias de dança viajando para a América Latina e outros países. Nesse mesmo período, a recusa de Mrs Dunham em cooperar na identificação de membros da Nação do Islã<sup>56</sup>, fez com que ganhasse a inimizade do diretor o FBI, J. Edgar Hoover, que iniciou uma campanha contra sua carreira, impedindo que críticos dessem notas positivas sobre seu trabalho.

As experiências de discriminação racial e o enfrentamento da realidade de *apartheid* sempre acompanharam Katherine Dunham e sua companhia durante suas turnês de leste a oeste e de norte a sul dos Estados Unidos, durante os anos 1940 e 1960. Esses ultrajes eram manifestados em incontáveis situações, como a dificuldade em arranjar hospedagens dignas para os membros da companhia ou ter acesso aos serviços em restaurantes, enfrentar grupos racistas escandalizados com a presença de eventuais bailarinos brancos na companhia, as audiências segregadas nos teatros, o contraste entre o reconhecimento nos palcos e a rejeição social com que eram obrigados a lidar cotidianamente. Durante esses anos, Dunham trabalhou com organizações pró-direitos civis, como a *National Association for the Advancement of Colored People* e a *Urban League*, seja buscando apoio para sua companhia junto a essas organizações durante as viagens, seja divulgando seu trabalho artístico junto a comunidades negras estadunidenses ou forçando acesso da audiência negra em plateias segregadas.

As reações de Katherine Dunham à segregação racial e ao racismo marcaram profundamente sua vida pessoal e consequentemente a história social das artes cênicas nas Américas. O impacto da presença de sua companhia reverberava na sociedade americana ao ser pioneira em questionar situações de segregação. Há alguns eventos que se tornaram paradigmáticos de sua atuação favorável à luta pelos direitos civis nos

<sup>56</sup> *Nation of Islam* é um grupo religioso islâmico fundado em Detroit, Michigan, em 1930 por Wallace D. Fard Muhammad. Seus objetivos declarados são o de melhorar a condição social, econômica e de consciência espiritual dos afro-americanos nos Estados Unidos. Em 1934, o grupo passou a ser liderado por Elijah Muhammad, que estabeleceu templos e mesquitas, escolas e universidade. Entre os anos 1950 e 1970, houve diversas cisões e ramificações do grupo. Entre seus principais integrantes, destacaram-se Elijah Muhammad, Malcolm X, Louis Farrakhan.

Estados Unidos. Após dançar para uma audiência segregada em Louisville, em outubro de 1944, ela anunciou que aquela seria a última vez que sua companhia se apresentaria na cidade.

Chega um momento em que todo ser humano deve protestar para reter sua dignidade humana. Eu devo protestar porque descobri que a administração do teatro não permitirá que pessoas como vocês se sentem ao lado de pessoas como nós. Espero pelo tempo em que... esta guerra pela tolerância e pela democracia, que estou certa de que venceremos, mudará algumas dessas coisas, talvez então possamos voltar (ASCHENBRENNER , 2002, p.134).

Seu discurso anunciou uma problemática com que muitos afro-americanos enfrentariam após retornar da Europa no pós-Segunda Guerra Mundial: a contradição de lutar contra regimes totalitários fascistas em nome da liberdade e da democracia, e retornar para um país ainda profundamente segregacionista. A atitude de Dunham no evento em Louisville tornou-se famosa e modelou a reação de muitos artistas nos anos antecedentes ao movimento por direitos civis.

Sua atuação militante não se restringiu aos Estados Unidos. Em sua turnê na América Latina, Dunham e sua companhia estiveram no Brasil entre junho e julho de 1950. Durante sua estadia em São Paulo, a artista foi vítima de um grave caso de racismo. Ela foi impedida de entrar no Hotel Esplanada<sup>57</sup>, por ser negra, incidente que pela repercussão gerada foi responsável pela criação da primeira lei anti-discriminatória e anti-racista no Brasil, a lei Afonso Arinos.

O jornal *Quilombo*<sup>58</sup> que acompanhava de perto a passagem de Katherine Dunham no Brasil apresentou em seu número 10, de junho e julho de 1950, uma série de mobilizações políticas contrárias às práticas discriminatórias no país.

<sup>57</sup> Hotel Esplanada, construído em 1923 foi considerado na época o mais elegante de São Paulo. Localizado na Praça Ramos de Azevedo, nele se hospedavam os artistas que se apresentavam no Teatro Municipal, bem a sua frente. Em 1960 o prédio do Esplanada passa a abrigar a sede da empresa Votorantim. Aschenbrenner (2002) comenta ser um empresário texano dono do hotel Esplanada na época. Em 1948 a cantora lírica afro-americana Marian Anderson também teria sofrido discriminação no hotel.

<sup>58</sup> Concebido por Abdias do Nascimento foi editado no Rio de Janeiro entre dezembro de 1948 e julho de 1950. Possuía a colaboração de diversos colaboradores, negros (Edson Carneiro, Guerreiro Ramos, Solano Trindade, o próprio Abdias Nascimento entre outros) e brancos (Nelson Rodrigues, Murilo Mendes, Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Roger Bastide e Jean-Paul Sartre), com um cunho declaradamente de defesa do negro brasileiro e de denúncia do racismo estrutural na sociedade brasileira.

Em 1949, Abdias Nascimento e outras pessoas do Teatro Experimental do Negro foram barradas na porta do Hotel Glória, no Rio de Janeiro, e, mesmo exibindo convites pessoais expedidos pelos organizadores do Baile dos Artistas, não puderam entrar por serem negros. Outra ocorrência foi apresentada pelo vereador Cid Franco na Câmara dos Vereadores, em São Paulo, denunciando instituições assistenciais que recebiam auxílio e subvenções do Ministério da Educação e Saúde, mas mantinham em seus regulamentos critérios segregacionistas.

Já no ano de 1945, na Convenção Nacional do Negro em São Paulo, Abdias Nascimento, um dos idealizadores e organizadores do encontro, fez incluir no manifesto lançado no término do evento um quesito propondo a punição para discriminação na legislação penal brasileira. O jornal *Quilombo* conta que o deputado Benício Fontenelle levou a proposição à Constituinte defendendo a causa. No entanto, foi apenas após a comoção causada na imprensa com o incidente com Katherine Dunham que se elaborou o projeto de lei número 562 de 1950, que, pela primeira vez no Brasil, condene como contravenção penal a discriminação de raça e de cor. No artigo primeiro do projeto de lei, proposto por Afonso Arinos e assinado no dia 17 de julho de 1950, lê-se: “Constitui contravenção penal, punida nos termos desta lei, a recusa, por parte de estabelecimento comercial ou de ensino de qualquer natureza, de hospedar, servir, atender ou receber cliente, comprador ou aluno, por preconceito de raça ou de cor”. Na justificação da lei, lê-se no quinto e sexto parágrafo:

5- Por mais que se proclama a inexistência, entre nós, do preconceito de raça, a verdade é que ele existe, e como perigosa tendência a se ampliar. A Constituição Federal afirma que todos são iguais perante a lei (art. 141 § 1º); vedo à União, aos Estados e aos Municípios criar distinções entre brasileiros, (art. 31 nº7); proíbe a propaganda de preconceitos de raça ou cor (art. 141 nº5); e declara que os cargos públicos são acessíveis a todos os brasileiros (art.184). No entanto é sabido que certas carreiras civis, como o corpo diplomático, estão fechadas aos negros; que a Marinha e Aeronáutica criam e justificáveis dificuldades ao ingresso de negros nos corpos de oficiais e que outras restrições existem, em vários setores da administração.

6- Quando o Estado, por seus agentes, oferece tão exemplo de odiosa discriminação vedada pela Lei Magna, não é de se admirar que estabelecimentos comerciais proíbam a entrada de negros nos seus recintos. (O *Quilombo*, n.10, p.9, jun.-jul. 1950).

O jornal *O Quilombo*, dentre os fatos apresentados, comentava uma controvertida reportagem realizada por uma jornalista francesa radicada no Brasil, Yvonne Jean, publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 9 de julho de 1950. A reportagem trazia excertos de uma conversa com Katherine Dunham, na qual a artista supostamente declarava:

“No Brasil onde o problema não deveria existir, tive uma impressão desagradável ao ver um jornal feito por negros e para negros, chamado “Quilombo”. Não é um título que me pareça adaptado segundo li nos seus livros”, disse para Gilberto Freyre, “e parece-me que aqui, onde o problema não é igual ao dos Estados Unidos, os negros devem ler a imprensa de todos, não se segregarem voluntariamente o que pode dar resultados nefastos. Quando discuti esses problemas com o “leader” de um movimento “negro” disse-lhe: Você me faz lembrar Marcus Garvey”. (*O Quilombo*, n.10, p.9, jun.-jul. 1950).

No jornal *O Quilombo*, seu corpo editorial se diz surpreso com as declarações de Durham, afirmando ser a artista compreensiva em entender o posicionamento do jornal, apenas lamentando que num país como o Brasil fosse necessária a criação de uma imprensa e Teatro Negro. O editorial prossegue: “Entretanto, a afirmativa “tive uma impressão desagradável” e a insinuação do nome de Marcus Garvey<sup>59</sup>, demonstrando incompreensão de nossa luta e dos nossos problemas são devidas à má interpretação por parte da colaboradora do “Correio da Manhã”.

---

<sup>59</sup> Marcus M. Garvey (1887-1940) ativista jamaicano, figura fundamental do nacionalismo negro, um dos idealistas do movimento de “volta para a África”, contrário à presença colonialista no continente africano. Viajou por inúmeros países da América Central e Sul nos anos 1920 observando as condições de opressão dos homens negros, questionando em seus escritos as autoridades locais. Após uma passagem pela Inglaterra, conhece os líderes do movimento pan-africanista e a obra de Booker T Washington. Em 1914, funda a Associação Universal para o Progresso Negro, organização que lutou pela promoção da consciência e unidade na raça negra, de postura anticolonialista e antirracista. Trabalhou como ativista negro nos Estados Unidos de 1916 até 1927, quando é deportado. Como jornalista e ativista, divulgou as ideias do nacionalismo negro com grande expressão durante o movimento de Renascimento do Harlem nos anos 1920 e 1930.

Ao tomar conhecimento da reportagem da Sra. Yvonne Jean, Katherine Dunham, que se encontrava com a sua companhia atuando no Teatro Municipal de São Paulo, enviou à jornalista e ao jornal *O Quilombo* a seguinte missiva:

Muito lhe agradeço pelo seu esplêndido artigo no “Correio da Manhã”. Recebi muitos comentários favoráveis e estou muito satisfeita com o artigo, com uma única exceção. Como a senhora sabe, sou uma grande amiga de Abdias Nascimento<sup>60</sup>, no Rio de Janeiro, e seus associados que fazem parte do Teatro Negro Folclórico. Sou perfeita conhecedora dos seus problemas, assim como dos negros brasileiros, especialmente porque eu mesma foi vítima da discriminação racial aqui em São Paulo.

Você deve lembrar-se da minha conversa com Gilberto Freyre na casa da senhora Francisco Chamie, você provavelmente lembrar-se-á **que embora eu mostrasse forte objeção, em base puramente científica, dos negros do Brasil se segregarem do resto da comunidade, quer em forma de um jornal especialmente dedicado a apresentar e servir o povo negro quer em forma de teatro especialmente estabelecido para dar oportunidade a atores negros, eu ao mesmo tempo considerei isso como necessário e inevitável desenvolvimento da presente situação de cor no Brasil.** Em outras palavras, eu senti que em circunstâncias normais, um órgão para proclamar os sentimentos da população negra à parte do resto do Brasil, não seria necessário. Falando ainda de um ponto de vista puramente científico, e acredito que isso tenha ficado claramente entendido entre nós, Gilberto Freyre e eu, a publicação do *Quilombo* é um reconhecimento da segregação do negro brasileiro e Abdias Nascimento se quiser seguir a tese apresentada em minha conferência, que foi o ponto de partida de toda esta discussão, teria toda justificativa em ser um “Messias” de um povo deprimido e oprimido. Eu

---

<sup>60</sup> Abdias do Nascimento (1914-2011) foi um ator, poeta, dramaturgo, ativista político e artista plástico brasileiro. Participou da Frente Negra Brasileira (1929-1937). Fundou na Penitenciária de Carandiru o Teatro do Sentenciado (1943). Criou no Rio de Janeiro, em 1944, o Teatro Experimental do Negro. Editou o jornal *Quilombo: Vida, Problemas e Aspirações do Negro* (1948-1950). Organizou a Convenção Nacional do Negro (1945-1946), que propôs à Assembleia Nacional Constituinte a inclusão de um dispositivo constitucional definindo a discriminação racial como crime de lesa-pátria. Organizou a Conferência Nacional do Negro (Rio de Janeiro, 1949), e o 1º Congresso do Negro Brasileiro (Rio de Janeiro, 1950). Manteve durante décadas contato com os movimentos de libertação africanos e com o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos. Perseguido pelo regime militar brasileiro, não pode retornar ao Brasil após viagem aos Estados Unidos em 1968, permanecendo exilado por treze anos nos Estados Unidos e Nigéria. Participou de inúmeros eventos internacionais com destaque ao 6º Congresso Pan-Africano (Dar-es-Salaam, 1974), 2º Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas (Lagos, 1977); 1º e do 2º Congressos de Cultura Negra das Américas (Cali, Colômbia, 1977; Panamá, 1980). Em 1978, volta ao Brasil e participa da fundação do Movimento Negro Unificado contra o Racismo e a Discriminação Racial (MNU). Em 1981, funda o IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. Foi o primeiro Deputado Federal (1983-86) e Senador (1991-1999) dedicando seu mandato à promoção dos direitos civis e humanos do povo negro do Brasil. É professor emérito da Universidade do Estado de Nova York. Foi professor visitante em Yale, Wesleyan e Temple University, além da Universidade Obafemi Awolowo, na Nigéria. Entre inúmeros lauréis recebeu da UNESCO prêmio na categoria “Direitos Humanos e Cultura” (2001) e o Prêmio da ONU por Serviços Relevantes em Direitos Humanos (2003). É Doutor Honoris Causa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Universidade Federal da Bahia; Universidade de Brasília; Universidade do Estado da Bahia; Universidade Obafemi Awolowo, Ilé-Ifé, Nigéria. Foi indicado oficialmente para receber o Prêmio Nobel da Paz de 2010.

não posso afirmar ser esta a intenção do Senhor Nascimento ou mesmo desejo, porque ele nunca o que expressou para mim. Sei apenas ser nele uma pessoa profundamente preocupada e conhecedora das condições existentes e está disposto e animado a tentar melhorar estas condições. Acredito de fato que a sua referência ao meu comentário com respeito a este assunto de auto segregação foi mal interpretada ou quando extraído do conteúdo geral da conversação, e temo que isto tenha magoado o Sr. Nascimento que, certamente conta com a minha completa cooperação. Gostaria profundamente que vossa senhoria escrevesse uma nota sobre essa declaração aos seus leitores ou, ao menos, para o Sr. Nascimento, isto é, que o lamento a necessidade da população negra do Brasil segregar-se de qualquer forma, porque, ideal e normalmente, ela deve ser uma parte tão integrante da vida social e econômica brasileira, que esta separação não ocorresse. Agradeço de uma vez mais pelo seu artigo que, de resto, achei altamente exato e admirável. Sinceramente, KD" (*O Quilombo*, n.10, p.11, jun.-jul. 1950, *grifos nossos*).

Não deixa de ser sintomático o esforço de setores da mídia em criminalizar as iniciativas de Abdias Nascimento nos anos 1940 e 1950. Num período em que o mito da democracia racial ainda era efetivamente reproduzido sem qualquer crítica, as ações antirracistas formalizadas em políticas afirmativas eram tomadas como ameaça cívica de primeira ordem. Neste ponto, é interessante observar a reincidência de uma estratégia da branquitude brasileira em condenar as políticas de diferenciação quando essas parecem ser a última alternativa possível frente à realidade de invibilização negra.

O sociólogo Antonio Sérgio Guimarães (2009) afirma possuir o racismo uma condição de tabu no imaginário brasileiro, acostumado a reproduzir a retórica nacionalista na qual se construiu o legado civilizacional do país: o mito da democracia nacional. O autor argumenta que a ausência de segregação em nível institucional, após a Abolição, nos deu a impressão pretensiosa de sermos um país antirracista, enquanto a linguagem de classe e de cor no país sempre existiu de modo racializado.

Os clichês sobre o entendimento de raça no país e sua interpretação apareceriam a partir de inúmeros condicionantes, majoritariamente como ressonância de uma problemática social estadunidense, que pensava o caso brasileiro como contraponto à realidade segregacionista; além do esforço na formação de mitologias pelo Estado brasileiro, que criava dogmas para escamotear uma realidade de desigualdade na qual

até hoje se esforça em ocultar. Sobre as relações raciais no Brasil e os Estados Unidos, Guimarães afirma que:

...o modelo norte-americano exibia um padrão de relações violento, conflitivo, segregacionista, vulgarmente conhecido como “Jim Crow”, sancionando por regras precisas de filiação grupal, baseadas em arrazoados biológicos que definiam as “raças”. O modelo brasileiro, ao contrário, mostrava uma refinada etiqueta de distanciamento social e uma diferenciação aguda de status e de possibilidades econômicas, convivendo com equidade jurídica e indiferenciação formal; um sistema muito complexo e ambíguo de diferenciação racial, baseado sobretudo em diferenças fenotípicas, e cristalizado no vocabulário cromático (GUIMARÃES, 2009, p.41).

O autor analisa como as similaridades entre os diferentes modelos passaram despercebidas em função da apreensão política formal no Brasil pelos estatutos de cidadania e não pelo seu exercício fatural e prático. Assim, prerrogativas que concebiam o preconceito de cor como arbítrio individual, negando sua dimensão social, funcionaram como esforço ideológico para escamotear experiências reais de segregação; negligenciando o caráter racialista das distinções de cor, bem como as metáforas que escondiam o racismo sob uma linguagem de status e de classe.

O autor também chama atenção para as estratégias de assimilação, dominantes no país, pautadas no extermínio simbólico africano, na naturalização de processos de exclusão social por meio de mecanismos sutis de segregação constituídos a partir do acesso ou negação da educação escolar, seletividade no mercado de trabalho, pobreza, organização familiar etc. Simultaneamente a este processo, deu-se a recusa em perceber o racismo brasileiro, no qual o reconhecimento de fenótipos e da cor como categorias distintivas só poderiam existir em sistemas racializados.

Desta forma, a nacionalidade brasileira foi forjada como mestiça invisibilizando as ancestralidades desconfortáveis. Com a exceção da escolha de símbolos negros a serem festejados como contribuição civilizacional, rapidamente transformados em mercadoria de consumo branco ou alegorias de nossa suposta ausência discriminatória, vide a história do samba.

Guimarães afirma que a característica das relações raciais no Brasil baseia-se na existência de uma ordem oligárquica na qual a “raça”, isto é, a “cor”, o status e a classe são intimamente ligados entre si, constituindo um sistema de hierarquização social que consiste em graduações de prestígio formadas por classe social, origem familiar, cor e educação formal; estruturação que legitima distinções entre as vivências de privilégios e as experiências de privações.

A ideologia que forjou a ideia de nação pautou-se na noção de harmonia cultural em termos de religião, raça, etnicidade e língua, resultando num ideal de homogeneidade. Ideal pelo qual, a partir do final do século XIX, o incentivo de Estado à imigração europeia adicionava à experiência histórica de miscigenação a estratégia de embranquecimento. Este elemento “purificador” dava novas esperanças à elite brasileira influenciada pelo racismo científico e pelo determinismo geográfico do século XIX. Assim, conforme Guimarães, o pensamento antropológico de Gilberto Freyre, mudou os pressupostos racistas da ideia de embranquecimento adaptando-a a um significado de mobilidade ascensional assimilaçãoista em torno da mestiçagem, na qual a negritude continuava sendo estigmatizada. Desta forma, o conceito de democracia racial constituiu-se de uma ferramenta ideológica poderosa capaz de manter as tensões interraciais fora da arena política, perpetuando-as como conflito dissimulado. É impossível lutar contra o inimigo que não se pode ver. Fantasma que todos reconhecem em atitudes alheias conjecturais, mas que negam existir em ações pessoais ou institucionais reais.

Portanto, constitui-se estratégia própria do racismo brasileiro considerar racista aquele que separa afirmativamente posicionamentos étnicos, em vez de reconhecer nas estruturas sócio-culturais as barreiras que negam a cidadania e a humanidade a grupos inteiros. Desapercebido e inquestionavelmente a imprensa, o teatro, ou mídia omitem representatividade às pessoas negras, reproduzindo visões de mundo e estéticas eurocentradas. Mas basta qualquer iniciativa de se pensar um teatro, um jornal ou uma dança negra e, *voilà*, eis que aparece um “traidor da pátria”, um “racista reverso” que quer nos separar de nossas pretensões nacionalistas (ou seriam proto-fascistas?) de uma sociedade homogênea e mestiça, preferencialmente embranquecida.

A percepção racializada de si e do outro, um dos resultados do legado cultural e político do Atlântico negro, por muito tempo foi institucionalmente considerada como

um estrangeirismo, uma má influência estadunidense, uma ameaça ao nosso maior dogma e ideologia de Estado: a democracia racial.

Assim, a política brasileira tem forjado um antiracialismo, que, não por acaso, tende a aumentar em períodos de ausência democrática, seja no Estado Novo Varguista, seja na ditadura militar dos anos 1960 e 1970, que, a todo momento, esforçou-se em negar os fatos de discriminação racial. Se o elogio à mestiçagem nos anos 1930 foi importante para se contrapor as teorias eugenistas em voga, ganhando inclusive apoio do incipiente movimento negro (a título de curiosidade, Gilberto Freyre era um dos principais colaboradores do Jornal *O Quilombo*), entretanto, a ausência de políticas públicas efetivas capazes de integrar o negro como cidadão da República foi, aos poucos, questionada por aqueles que conseguiam perceber a função dissimuladora do antiracialismo.

Cabe aqui ressaltar o papel articulador de Abdias do Nascimento, responsável pela organização do 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950, capaz de integrar diferentes setores sociais como intelectuais, artistas, religiosos e setores populares na luta antiracista no Brasil.

**QUILOMBO**

Página 3

# Quilombo 1º CONGRESSO DO NEGRO BRASILEIRO

**O INTERÉSSE SUSCITADO PELO IMPORTANTE CONCLAVE — SOLIDARIEDADE À INICIATIVA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO**

Estão chegando numerosas adesões ao 1º Congresso do Negro, a realizar-se em fins de Agosto do corrente ano. Este conclave, pelo teor das teses que deverão ser apresentadas será um acontecimento sem precedentes na vida do país.

Da França chega-nos comunicação de que o escritor Alioune Diop, diretor da revista *Présence Africaine*, deverá participar do Congresso. O antropólogo Charles Wagley, da Universidade de Columbia nos Estados Unidos, está preparando uma tese sobre o negro na Amazônia. Um outro professor americano, Frank Goldman, contribuirá com um estudo sobre a "estrutura social do footng" em São Paulo. O Snr. Luiz da Câmara Cascudo com a sua equipe do Rio Grande do Norte contribuirá com vários estudos. O prof. Roger Bastide está coordenando os trabalhos em São Paulo. Da capital bandeirante são esperadas contribuições de várias associações de homens de cor, como também de cientistas e estudiosos como o eminentíssimo professor Fernando de Azevedo, os professores Florestino Fernandes, Alecu Maynard Araújo, Antônio Cândido e Senhora, Virginia Biundo, Oracy Nogueira, Rosânia Tavares, Edgard Sant'Anna, Geraldo Campos, Luís Lobato, jornalista Fernando Góes, José Correia Leite e outros.

Temos comunicação de que participarão também do Congresso Thales de Azevedo, professor de Antropologia da Faculdade de Filosofia da Bahia, Darwin Brandão, João Calasans, Dante Laytano, Mello Moraes, Elza Soares e o prof. Author Cesare Ferreira Reis, que está preparando um volumoso estudo.

Já recolhemos adesões de várias Escolas de Samba, Chefs de Terreiros e de Tendas e de numerosas domésticas que estão interessadas nos problemas de regulamentação profissional. Dos Estados Unidos, Cuba, Haiti, França e de vários pontos da África são esperados representantes.

De vários Estados do país temos recebido cartas de adesão ao Congresso, em resposta aos convites que foram expedidos pela Secretaria. É notável o interesse que o conclave vem suscitando no seio dos estudiosos e colaboradores dos assuntos que dizem respeito ao negro brasileiro.

Eis alguns nomes de pessoas que endereçaram cartas à Secretaria do 1º Congresso do Negro Brasileiro, solidarizan-

**TÓPICOS**  
**DESPERTAR NA CONCIENCIAS NACIONAL**

A nossa luta não é de hoje. Não tem trégua e não descansaremos enquanto não houvermos logrado todos os altos objetivos a que norteamos a campanha de reajustamento do negro brasileiro. A segunda Abolição — conforme já congnominou, alguém, o atual movimento de recuperacão negra do Brasil — tem ocupado um lugar dos mais des-

**DEMOCRACIA RACIAL**  
**UMA NEGRA E SUA EQUIPE**

Especial para QUILOMBO

MURILLO MENDES

KATHERINE Dunham chega ao Brasil no momento em que os negros começam a tomar conscientemente a sua posição na comunidade brasileira — e o fazem por meio dessa grande via de acesso que é a cultura.

Testemunhos da maior importância — entre os quais o de André Gide — lembram aos brancos que eles têm algo a aprender com os negros.

O fenômeno da negritude avança no mundo lentamente, mas apoiado na força de uma tradição unilunar que tira sua origem de um contacto mais próximo com a terra, o sangue e o terror.

A atual cultura negra indica o sexo como fator de conhecimento e de elucidação do mistério. Ele é assim retirado da sua antiga zona de servidão. Dispõe de um ceremonial que ajuda o homem a promover a idéia do Sagrado. A mímica, a dança, a música, tornam-se elementos poderosos do drama da iniciacão e da consumação.

Figura 18: Jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, n.10, p.3 jun-jul 1950.

Com o decorrer das décadas, no entanto, foi possível ao movimento negro brasileiro e seus expoentes questionar a redução do antiracismo às declarações antiracialistas, dando a ver a estratégia assimilaçãoista dos discursos oficiais. Desta forma, as lideranças negras rejeitaram diretamente o mito da democracia racial no Brasil, como fez Abdias do Nascimento ao publicizar sua carta manifesto no 1º Festival Mundial de Artes e Cultura Negras, em Dakar, Senegal em 1966, bem como durante sua participação nos colóquios do 2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negras e Africanas, o FESTAC, realizado em Lagos, entre janeiro a fevereiro de 1977, no qual se deu a internacionalização da denúncia das estruturas sócio-raciais das sociedades latino-americanas e do racismo brasileiro. Vale ressaltar que Abdias do Nascimento recomendou no Colóquio do Festival de 77 a promoção do ensino compulsório da história e da cultura da África e dos africanos na diáspora em todos os níveis culturais da educação no país. Passados 26 anos, ainda não conseguimos garantir em lei o cumprimento desta sugestão nos níveis elementar e secundário de ensino. Até o

momento, no ensino superior poucas escolas, departamentos e institutos, cumprem a função de formação docente neste campo específico, para a qual existem poucos materiais de ensino apropriados apesar da demanda.

Naquele período, Abdias do Nascimento advogava que o racismo latino-americano pautava-se numa “mestiçagem programada” na qual critérios hierarquizantes em torno de uma “pigmentocracia” possuíam o intuito oculto de promover o “genocídio étnico e simbólico” do povo negro. Sua participação como membro oficial da comitiva brasileira nos dois festivais foi vetada pelo Ministério das Relações Exteriores, o Itamarati, sendo que a carta-manifesto lançada no 1º Festival por Abdias do Nascimento foi um dos principais disparadores do processo que culminou em seu exílio do país entre 1968 a 1981.

No manifesto, posteriormente publicado na revista *Présence Africaine*, uma de suas críticas estava a afirmação que a “integração racial” vendida pelo governo brasileiro era um “...eufemismo dissimulador de um ideal secreto. Um desejo subjacente, em nossas camadas ditas superiores, de branquificar o nosso povo” (NASCIMENTO, 2002, p.323), permanecendo o negro apenas como fomentador de uma “indústria do pitoresco” com objetivos de comercialização enquanto mercadoria exótica.

Na carta, Abdias do Nascimento condena o próprio critério ordenador da representação brasileira nos festivais, uma vez que a decisão sobre artistas e obras que deveriam representar o país fora escolhida por uma comissão de representantes do Itamarati, composta por acadêmicos e burocratas brancos, sem qualquer participação de artistas ou intelectuais negros. A orientação declarada no processo de seleção dos artistas era a de expor “a permanência de valores negros sob o denominador comum da aculturação” (NASCIMENTO, 2002, p.327).

Integraram a representação brasileira no 1º Festival o prof. Waldir Freitas Oliveira do Centro de Estudos Afro-Orientais CEAO-UFBA, o prof. Cândido Mendes de Almeida, Diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, o antropólogo e prof. Edison Carneiro, o prof. Estácio de Lima, da Universidade Federal da Bahia, o crítico de arte baiano Clarival do Prado Valladares (membro do júri internacional que premiou as obras de arte apresentadas em Dacar), Raimundo de Souza Dantas, ex-embaixador do Brasil em Gana (o primeiro embaixador negro brasileiro), os pintores

Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, o músico Élton Medeiros, a cantora Clementina de Jesus, além dos capoeiristas Mestres Pastinha, Camaféu de Oxossi, Gato Preto, Roberto Satanás, Gildo Alfinete e João Grande. Conforme o antropólogo Vivaldo de Costa Lima, pesquisador brasileiro presente no evento,

Os representantes brasileiros haviam tomado a decisão de demonstrar em Dacar a sobrevivência da cultura africana no Brasil e a sua transformação dentro do novo contexto. Foram excluídas, deliberadamente, as manifestações artísticas e as danças rituais que, transplantadas da África para o Brasil, guardam ainda hoje fortes características africanas e resistem, de algum modo, a assimilação e a integração. Pretendeu-se, assim, dar uma ideia de como o Brasil, a partir das raízes africanas da sua cultura, pode criar uma maneira própria de expressar-se, sem desmentir ou negar as suas origens, mas sem com elas confundir-se. O primeiro grupo brasileiro a apresentar-se foi o de "capoeira", de Mestre Pastinha, com seus ritmos primitivos de Angola, com um repertório de canções onde palavras africanas e portuguesas se misturam de maneira completa, acompanhada por instrumentos herdados da África Negra. A apresentação prosseguiu com os ritmos típicos dos "sambas-de-roda", dos "lundus", dos "sambas de partido alto" e dos "beira-mar", entoados por Clementina de Jesus. Exibiu-se também Ataulfo Alves com seu conjunto de "Pastoras", acompanhadas por três extraordinários "passistas" da Escola de Samba de Mangueira. Finalmente, a voz de Elizete Cardoso popularizou o samba brasileiro em alguns períodos recentes de sua evolução. A Embaixada do Brasil em Dacar ofereceu as delegações presentes um jantar preparado pela conhecida "ialorixá" Olga do Alaketo, que, com suas vestes vistosas de "baiana", despertou a atenção popular na cidade de Dacar. (LIMA, 1966, p.177, grifos do autor).

Vale ressaltar que, ao analisar a articulação entre poder e cultura nos discursos oficiais do estado brasileiro entre os anos 1950 a 1970 o antropólogo Jocélio Teles dos Santos analisa a formação de um discurso político no qual o binômio economia/cultura guiava a política externa brasileira. Interessada em estabelecer relações diplomáticas e econômicas com os países africanos nossa política externa apresentou como carro-chefe um discurso sobre a convivialidade racial (SANTOS, 2005, p.20), concebido politicamente como *leitmotiv* das políticas externas de aproximação. Neste período, as relações internacionais mediadas por interesses político-econômicos apresentavam uma base discursiva fundamentalmente cultural, na qual nossa formação sociocultural interpretada a partir da doutrina mestra da democracia racial apresentava-se como justificativa na constituição e aprimoramento de relações econômicas com os países africanos.

Não por acaso, a visita de Leopold Senghor, então presidente do Senegal, durante o governo de Castelo Branco foi cercada de inúmeras reverências, como a entrega solene do título de Doutor *Honoris causa* pela Universidade Federal da Bahia. Em seu discurso de agradecimento, Senghor apresentou argumentos utilizados por Gilberto Freyre discorrendo sobre a mestiçagem configurada como trunfo da política externa brasileira.

A lógica econômica da geopolítica brasileira apresentava como cartão de visitas diplomático o cânone de integração racial e, mais precisamente, a influência africana sobre nossa cultura, colocando o Brasil como exemplo de uma política de fusão e integração racial. Assim, o Brasil situado como o mais africanizado dos países ocidentais, apresentava como carro-chefe da prática discursiva política brasileira a representação de nossa sociedade como *corpus* imune aos conflitos raciais (SANTOS, 2005, p.53).

Em 1966, o Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores publicou o livro *Quem é quem nas artes e nas letras do Brasil*, distribuído entre os participantes do 1º Festival Mundial de Artes e Cultura Negras. Conforme o historiador da arte Arnaldo Marques da Cunha<sup>61</sup>, o livro mostrava somente 16 artistas negros entre as 298 fichas biográficas de artistas brasileiros ali listadas.

Na época, Abdias do Nascimento reclamou da falta de diálogo com os artistas negros e da orientação da comissão de apenas selecionar expoentes “do samba, capoeira e culinária baiana”, vetando da delegação brasileira de 1966 grupos como o Teatro Experimental do Negro, a Orquestra Afro-Brasileira (regido por Abigail Moura), o Ballet Folclórico Mercedes Batista e o Teatro Popular Brasileiro (de Solano Trindade). Aparentemente, a ideia norteadora dos organizadores da comitiva brasileira foi excluir grupos cujo discurso afirmativo pudesse contradizer ou questionar as expectativas políticas assimilacionistas do governo brasileiro.

Retornando ao contexto artístico brasileiro encontrado por Katherine Dunham nos anos 1950, vale ressaltar que, durante sua estadia no Brasil, a coreógrafa foi convidada por Abdias do Nascimento a participar como palestrante do 1º Congresso do

---

<sup>61</sup> Cf. o artigo de Arnaldo Marques da Cunha, Arte afro-brasileira. Disponível em: <[http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/afro\\_brasileira.html](http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/afro_brasileira.html)>. Acesso: 13 fev. 2016.

Negro Brasileiro, organizado pelo Teatro Experimental do Negro<sup>62</sup>, no Rio de Janeiro entre julho e setembro de 1950. Durante o congresso Dunham, proferiu sua conferência O Estado dos Cultos entre os Povos Deserdados<sup>63</sup>. A artista também ministrou a aula inaugural do “Ballet” infantil do TEN sob a orientação de Maria Nascimento<sup>64</sup>.

Durante essa viagem, Katherine Dunham realizou o registro em filme da companhia no país. Uma cópia dessa película encontra-se guardada na Livraria do Congresso Americano. O filme<sup>65</sup> feito pela artista e gravado originalmente no Rio de Janeiro trazia registros da sua companhia no Teatro da República, em 1950. Trata-se de um “ensaio de samba e frevo em estúdio com percussionistas e solista”. A breve descrição do vídeo trazia as observações “não ser a dança o mesmo que a dança social chamada samba” e “ritual de macumba brasileira nas periferias do Rio de Janeiro”.

Os dançarinos gravados no filme parecem ocupar um espaço de dança, um salão-palco onde deslizam suas artes. No teatro, um homem apresenta corporalidades em transe... Uma mulher negra de meia idade se aproxima e o benze. Ela usa um vestido longo claro, de mangas curtas, acinturado, com barra um pouco abaixo dos joelhos, seus braços em formas curvilíneas balançam pelo espaço. Descalça, com movimentos marcados, os braços acompanhando o ritmo, ela se aproxima do homem, que dança bem arqueado. Ela orienta a cabeça do parceiro com as duas mãos e a encosta na dela, depois pega os ombros dele puxando com as mãos até que seus ombros se tocassem, primeiro os direitos e depois os esquerdos. Uma menina negra, também de vestido branco, sapatilhas e meias, dança discretamente e olha a cena. A descrição catalográfica do filme indica a periferia do Rio de Janeiro como localidade. A gravação ocorre num espaço fechado, provavelmente um salão ou teatro.

<sup>62</sup> O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramatúrgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. Disponível em <<http://www.palmares.gov.br/?p=40416>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

<sup>63</sup> Publicada na íntegra pelo *O Quilombo*, ano 2, Rio de Janeiro, junho-julho, 1950, no.10, p.6,7, 10 e 11. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento, São Paulo, Ed. 34, 2003.

<sup>64</sup> Foi uma das integrantes do Teatro Experimental do Negro e articulista do Jornal *O Quilombo*. Com posições avançadas, defendia a presença de mulheres negras nos cargos eletivos nas eleições de 1950. Foi defensora da criação da Associação das Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional das Mulheres Negras.

<sup>65</sup> Há uma cópia preservada e transferida em videotape pela Dance Division da The New York Public Library for the Performing Arts, em 2001.

Em outro *take*, numa sala de estar, membros da companhia se preparam, mulheres se maquiam em frente a um espelho. No salão de gafieira, casais conversam bebem, dançam. Na cena final do vídeo, bailarinos da companhia recebendo aulas e assistindo demonstrações de dança de bailarinos locais. Os mestres apresentam variações do samba e da gafieira em várias demonstrações privadas e outras mais públicas nos salões. O filme registra memórias e momentos da companhia nas viagens em turnê. No hotel, um casal de bailarinos parece fazer demonstrações assistidas por outro casal. Usam malhas de ensaio e performam com uma pilastra ao fundo. Ele carrega a moça que estica a perna em *attitude* e, a outra, dobrada com os pés em ponta tocando os joelhos. Balançam um pouco. Há também vídeos da viagem pela Europa Veneza, Espanha e Roma. Uma bailarina da companhia improvisa para câmera. De vestido negro alinhado, de saia justa pelos joelhos, na altura do busto uma leve transparência, uma rosa branca no pescoço, coque alto, usando salto alto grosso. *Frames* com um pianista.



Figura 19: *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, ano II, Rio de Janeiro nº.10, p.2 jun/jul 1950.

Foi durante o 1º. Congresso do Negro Brasileiro que Dunham conheceu Mercedes Batista<sup>66</sup>, considerada por muitos pesquisadores (MONTEIRO, 2011; LIMA, 1995; SILVA JR, 2007) como a criadora e codificadora da dança afro-brasileira. Na ocasião, concedeu à bailarina brasileira uma bolsa para estudar por um ano em sua escola em Nova York. No período em que ficou nos EUA, Mercedes Batista, além de seguir o currículo da escola, ministrou aulas de clássico e danças brasileiras, ocupação que lhe rendia 50 dólares por semana<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Nascida em 1921, inicia sua formação em dança no Rio de Janeiro em 1945 com Eros Volúsia (1914-2003) na Escola de Dança do Serviço Nacional de Teatro e na Escola de Danças do Theatro Municipal. Foi a primeira bailarina negra admitida através de concurso público para o Corpo de Baile do Theatro Municipal, em 1948. Mercedes Batista aproxima-se no final da década de 1940 do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento em 1944, no qual participa como bailarina e coreógrafa.

<sup>67</sup> Tribuna da Imprensa RJ 17/11/1978, texto de Neuza C. Fraga (Acervo FUNARTE-RJ).

No mesmo período, Mercedes Batista viu-se pressionada a efetivar sua posição de bailarina concursada no Theatro Municipal, retornando ao Brasil em 1951. Logo após seu regresso, inicia um trabalho de pesquisa junto aos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro, pesquisando rituais afro-brasileiros, inclusive no terreiro de Joãozinho da Gomeia, em Duque de Caxias, na época. Em 1953, cria o Ballet Folclórico Mercedes Batista, cujo repertório de dança mesclava movimentos da dança dos orixás, sua experiência adquirida com Katherine Dunham nos EUA e sua formação de bailarina.

Os contatos de Mercedes Batista com os Estados Unidos não se restringiram à experiência com Dunham. No início dos anos 1970, Alvin Ailey<sup>68</sup>, em uma de suas passagens ao Brasil, foi assistir suas aulas na Gafieira Estudantina. Em 1972, mandou uma emissária convidá-la para dar aulas em sua companhia de dança em Nova York.

Infelizmente, durante a pesquisa nos acervos documentais dos Estados Unidos, não consegui localizar informações sobre a presença de Mercedes Batista como professora e aluna da escola de Katherine Dunham em Nova York no início dos anos 1950.

Enquanto no Brasil, durante os anos 1950 e 1960, o Balé Folclórico Mercedes Batista se desdobrava entre incontáveis participações nos palcos revisteiros, nas escolas de samba, em quadros de várias montagens cinematográficas<sup>69</sup>, em aparições nas temporadas líricas do Teatro Municipal, em festas e eventos da capital carioca, entre ensaios e aulas de dança integrado por seu grupo de exímios bailarinos, arregimentados entre os classificados do Jornal do Brasil e composto de filhos de santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros, desempregados e ritmistas (SILVA JR, 2007, p.40).

Nos arquivos americanos consultados a referência mais remota ao trabalho desenvolvido pela artista foi uma crítica desfavorável publicada na revista *Variety*<sup>70</sup> de

<sup>68</sup> Alvin Ailey (1931-1989) coreógrafo afro-americano fundador do *Alvin Ailey American Dance Theater*, em Nova York, uma das companhias de dança moderna mais reconhecidas internacionalmente. Foi influenciado por Lester Horton durante sua formação em dança, ocorrida na Califórnia, no início dos anos 1950. Em 1958, funda sua companhia em Nova York, mesclando técnicas do balé clássico, dança moderna, jazz e danças africanas. Sua obra *Revelations* (1960) é a mais popular e foi aclamada pela crítica. Primeiro grupo com elenco multiracial nos Estados Unidos.

<sup>69</sup> O balé de Mercedes Batista aparece nos filmes Capricho de Amor (1954), Samba em Brasília (1960), Vai que é Mole (1960) e Virou Bagunça (1961).

<sup>70</sup> *Variety* é uma revista semanal estadunidense especializada em crítica de cinema e na grande indústria de entretenimento em geral. Foi criada em Nova York, em 1905.

14 de julho de 1965 a respeito de um espetáculo apresentado pela companhia de Mercedes, em Paris, em primeiro de julho daquele ano.

O Theatre of Nations tentou terminar sua temporada de dois meses em uma nota de Mardi Gras com este conjunto semi-profissional de dança folclórica brasileira. Mas faltou a mistura coesa entre o étnico e o gosto teatral para ser exitoso. O resultado foi uma mistura repetitiva e apática de pequenos fragmentos de dança que somavam um cruzamento entre um show e um recital que agradou a poucos (Mosk, *Variety*. v. 239, 7 jul. 1965, George A. Smathers Libraries, University of Florida, *tradução do autor*).

No entanto, foi possível achar farta documentação sobre suas atividades nos primeiros anos da década de 1970, já como coreógrafa renomada. Na divisão de dança do The New York Public Library for the Performing Arts no Lincoln Center pude encontrar uma pasta reservada a Mercedes Batista referente às suas atividades desenvolvidas no Clark Center of Performing Arts<sup>71</sup> no início dos anos 1970. Trata-se de correspondências, críticas de espetáculos, esboços e cronogramas para organizar os horários das aulas de Mercedes Batista, material de divulgação, como cartazes e chamadas nos jornais locais, lista de presença dos alunos no Clark Center (sempre lotadas), anotações sobre a arrecadação do pagamento das aulas, cartas de referência etc.

No interior da pasta reservada a Mercedes um recorte chamou a atenção, ironicamente tratava-se de uma publicação do jornal brasileiro *O Globo* de 1972 com o seguinte título: “Mercedes Batista: nova meta é dar aulas de dança nos EUA”.

Depois de passar um mês e meio na Alemanha, dando aulas de dança para os integrantes do conjunto Brasiliana, Mercedes Batista já está de malas prontas:

---

<sup>71</sup> Clark Center for the Performing Arts foi criado por Alvin Ailey em 1959 com os auspícios da Westside YWCA, que forneceu o espaço, bem como os salários e serviços administrativos, para abrigar a comunidade artística excepcionalmente diversa de Nova York. Constituiu-se num rico centro de formação para dançarinos, coreógrafos, estudantes e outros interessados em dança, através de cursos, espaços para ensaio, simpósios e preservação da memória. Suas atividades encerraram-se em 1989.

vai para Nova York transmitir um pouco de sua arte no centro de danças Clark Center que tem Louise Rogers home diretora.

Mercedes explica aqui as viagens são consequência de sua projeção lá fora e ressente-se muito do pouco valor que lhe dão no Brasil: -Só depois que larguei o meu balé, pude fazer algo de concreto para ganhar fama e dinheiro. Foi preciso partir para imigrante e dar aulas em outras terras.

Mercedes Batista começou sua carreira dançando clássico, no Teatro Municipal. Ganhou uma bolsa de estudos para o exterior e, ao retornar, encontrou o seu estilo: mudou do clássico para o moderno e misturou dança negra com folclore brasileiro.

Seus alunos são quase sempre membros negros, “mas se aparece um branco com bossa e bom ritmo de corpo, eu aceito”. Foi o caso de Waldir Conceição, que chegou a ser seu primeiro bailarino e hoje está na Europa.

-Trabalho para apresentar o meu balé em clubes, na televisão, em “shows” e boates. Também preparamos elementos para a Brasiliana. Dou aulas e cobro por elas. No princípio, não cobrava e levei na cabeça. Agora, exijo pouco, mas o suficiente para as pessoas compreenderem a importância do trabalho delas e do meu também.

-Em 25 anos de carreira, nunca fui tão conhecida como no tempo em que fiz uma ponta numa novela de TV. Isso é para se ver como a **divulgação do balé**, no Brasil, é completamente abandonada. E também para reforçar a importância da TV. Ela que especialmente esquece o balé.

O balé de Mercedes apresentou-se na TV junto com Miriam Makeba e, segundo ela, não teve o destaque merecido. -A coreografia era de Johnny Frank e, ao vivo, estava maravilhosa. Não dão ainda um bom tratamento aos bailarinos na televisão.

Aqui, tudo é assim. Desfilei 10 anos pelo Salgueiro e preparei suas coreografias. Sempre foi figura de destaque e muito aplaudida pelo público. Mas, a direção da escola não se manifesta, nem me valoriza. Acho que é porque o brasileiro não consegue reconhecer seus próprios valores.

-Sabe, até hoje eu aprendo dança. Tenho aulas com a Nina Verchinina. Porque todo artista precisa praticar. Se parar, morre. Foi o que aconteceu com o Salgueiro: esqueceu o exercício, pois já se julgava campeã, e o resultado (...). As Viagens de Mercedes Batista são inteiramente dedicada ao trabalho. Agora mesmo quando sair do Clark Center, irá dar aulas na academia de Arthur Mitchell. E já tem um novo convite para encontrar a Brasiliana na Holanda. -Isso tudo porque minha terra não me reconhece. É uma mágoa que tenho. Ainda não consegui o que tenho lá fora, emprego, conhecimento e, o que mais importante: campo para desenvolver minha arte e mostrar o **balé moderno brasileiro** (*O Globo*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1972, p.5).

Vale ressaltar o tom de ressentimento da artista cujas experiências de reconhecimento e trabalho ocorrem mais no exterior do que em seu próprio país, apesar dos anos de atuação. Parece interessante salientar seu esforço continuado em aprimorar-se e nomear seu trabalho como “balé moderno brasileiro”. A pesquisadora Marianna Monteiro ressalta o papel protagonista de Mercedes Batista na instauração de uma dança moderna brasileira:

A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. O material trabalhado por Mercedes diferia daquele pesquisado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil, não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha.[...] Em confronto com as práticas acadêmicas recém surgidas nas escolas oficiais de bailado, a dança afro como técnica e didática foi inventada por Mercedes Baptista e era uma síntese estruturada daquelas danças populares que, desde os inícios do século, haviam despertado o interesse das elites nacionalistas e modernistas, que já haviam marcado presença nas revistas e musicais populares e que agora se re-elaboravam, na década de 50, em termos de afirmação cultural afro-brasileira. Mercedes codificou a dança ritual do candomblé, realizou uma complexa operação, que não poderia se viabilizar sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto, nada deixou a dever à experiência da dança moderna americana. [...] Mercedes aparece com um protagonismo acentuado por ter sido a única em meio a um amplo movimento de valorização das tradições populares, incluindo aí as vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, a criar uma técnica de dança, associada a uma didática, precisa e estruturada, de forma a poder ser transmitida como uma formação para qualquer bailarino por um professor devidamente treinado. Não se sabe de nenhuma outra iniciativa envolvendo danças folclóricas ou populares que propicie aos seus bailarinos uma técnica por meio de um método específico a serviço de um repertório original. [...] Nesse caminho de estabelecimento de uma nova técnica de dança, bem como de uma nova pedagogia, a referência das danças rituais do candomblé foi essencial. [...] Do ponto de vista de uma história da dança no Brasil esse momento foi crucial, pois representou a primeira manifestação modernista de dança elaborada a partir da cultura brasileira, com uma fisionomia original. Eros Volúzia havia dado os primeiros passos nessa direção, mas foi somente com Mercedes Baptista que a dança moderna brasileira tomou pela primeira vez uma forma completa: uniu um repertório específico à uma técnica e a um método de ensino. [...] Com um percurso ímpar, a primeira bailarina negra do Teatro Municipal, Mercedes Baptista concentrou em sua trajetória de vida as vertentes necessárias ao desenho de uma encruzilhada que revelou a abertura de novos caminhos para a dança. Traçou com energia e originalidade uma nova vertente para a dança moderna, agora dança moderna brasileira, sem qualquer sentido chauvinista, uma vez que a essa dança é, desde o nascedouro múltipla, inter-racial e internacional (MONTEIRO, 2011, p. 51-59).

Nas cartas localizadas na documentação pesquisada no Lincoln Center destacava-se uma correspondência trocada entre a diretora do Clark Center, Louise Roberts, e sua informante no Rio de Janeiro, com informações sobre o cenário de dança da cidade. A remetente descreve Mercedes Batista como a principal professora de dança folclórica na cidade e no país, dando informações sobre a agenda da artista brasileira, que iria para os EUA em março, sugerindo a diretora do centro aproveitar a presença da artista para a possível progração de aulas. Trazia uma nota com o telefone de Paul Krieger<sup>72</sup>, esposo americano de Mercedes Batista para agilizar o contato, sugeria o agendamento de aulas em universidades e escolas e recomendando estratégias de divulgação das aulas em alguns jornais locais americanos. A informante termina a carta comentando suas dores musculares, resultado das aulas de dança na capital carioca.

Outra carta, escrita por Louise Roberts era endereçada a Miss Gibbs, profissional de uma agência americana, solicitando a produção de anúncio para as aulas de Mercedes Batista, apresentando-a como renomada professora, bailarina e coreógrafa do folclore afro-brasileiro. A carta ainda especificava o horário das aulas diárias e os tipos particulares de danças do folclore afrobrasileiro a serem trabalhados no *workshop*, seguido de avisos para serem divulgados nos jornais americanos: Amsterdam News, Village Voice, Show Business, Backstage e Chelsea Clinton News. Em 23 de março de 1972, Louise Roberts escreveu para Mr. William Como, editor da prestigiada revista americana *Dance Magazine*, chamando-o a atenção para a presença de Mercedes Batista “uma singularmente interessante dançarina do Brasil que esta presentemente em Nova York” e continua:

Mercedes Baptista, renomada em seu país e em outros por seu trabalho na dança afro-brasileira, está neste país por um curto período de tempo. Ela está dando aulas no Clark Center e elas são lindas. Venha ver e fazer o seu próprio julgamento. Meu pensamento é que ela seria um bom assunto para a revista *Dance Magazine*, na verdade uma super história. Seu trabalho é único, ela estará aqui por um tempo limitado, e é claro que é mais fácil fazer a história aqui do que ter que ir para o Brasil. Eu realmente acredito que você

---

<sup>72</sup> Paulo Krieger (1931-2002) foi um engenheiro polonês naturalizado americano. Morou em Nova York nos anos 1950 e era apaixonado pela cultura negra. De acordo com Silva Jr (2007), já em Nova York ouviu falar de uma brasileira dançando na companhia de Katherine Dunham. Em 1952, embarca para o Brasil, conhecendo Mercedes Batista no Rio de Janeiro, numa festa dada por Tomás Santa Rosa. Ele se casa com Mercedes Batista em 1954 e se naturaliza brasileiro.

vai achar ela e sua dança fascinante. Diga-me o que pensa. Será fácil fazer arranjos. Ela fala um pouco de inglês, mas há intérpretes disponíveis para uma entrevista fácil (Tradução nossa).

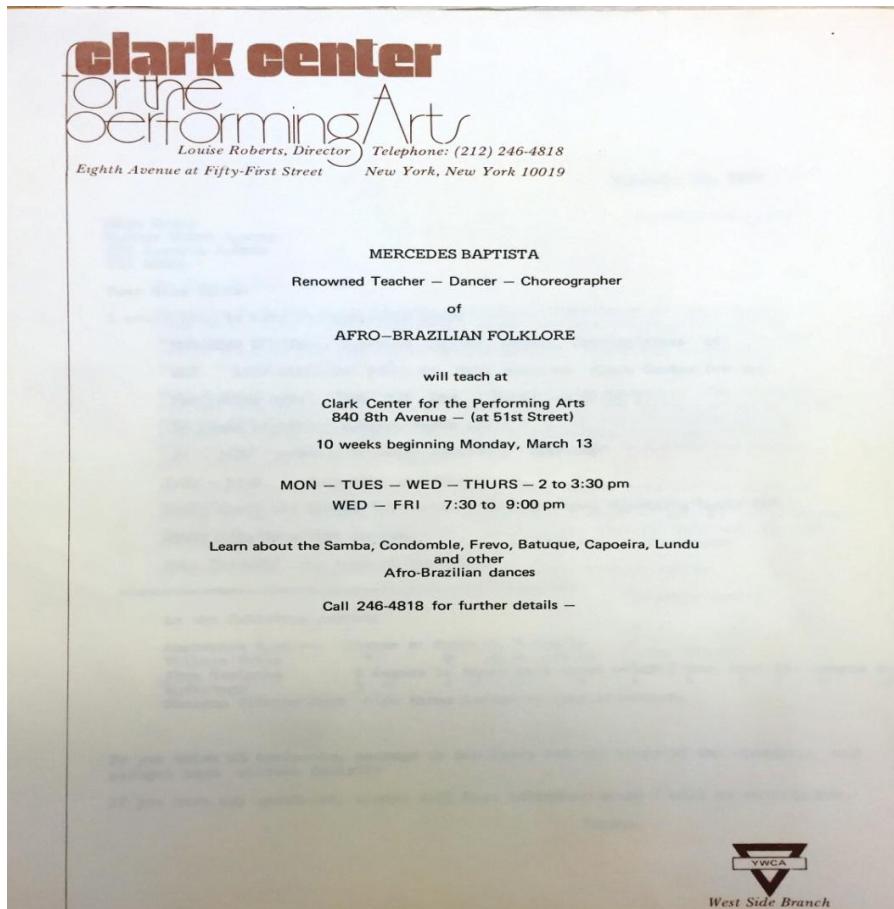


Figura 20: Divulgação das aulas de Mercedes Batista no Clark Center (Acervo Lincoln Center of the Performing Arts Dance Division).

Na documentação consultada também localizamos a carta da *The Young Women's Christian Association Of the City of New York*, intitulada “Mercedes makes her own Africa”. Na carta uma crítica realizada no início dos anos 1970, na qual podemos ler a seguinte declaração:

África é o nome do show apresentado pelo Teatro de Arena, porque África é a mãe ou a fonte dos sons e danças e rituais que são a base do que é agora conhecido como o folclore brasileiro que Mercedes Batista e seu grupo tão bem executam. Este rico e dramático folclore que fascina todo mundo e infelizmente é conhecido por tão poucos. Folclore é a essência do espírito brasileiro que vem da fusão de muitas culturas para formar uma só. Mercedes Batista estudou com Katherine Dunham, ela tem sido através de muitos anos a principal expoente do folclore brasileiro e ela é responsável pela reforma das escolas tradicionais de samba, adicionando às formas tradicionais aspectos das danças brasileiras mais características (*tradução nossa*).

Também foi localizada entre as cartas uma correspondência trocada entre Mercedes Batista e Louise Roberts. O destinatário estava endereçado à avenida Copacabana 583, sala 408, local onde a artista brasileira, após aposentar-se da Escola Municipal de Bailados em 1982, continuou a dar aulas de dança até o início dos anos 1990. Trata-se de uma carta de recomendação para Mercedes Batista datada já no final de sua estadia nos Estados Unidos.

Mercedes Baptista foi professora no Departamento de Dança do Clark Center de março de 1972 a setembro de 1972. Nós fomos realmente privilegiados de ter artista tão distinta em nosso corpo docente e esperamos que ela volte sempre que seus outros compromissos o permitam. Sempre haverá um lugar para ela em nossa escola. Miss Baptista é uma professora única e excelente. Nossos alunos tiveram a rara oportunidade de aprender algo sobre as técnicas necessárias para executar os belos e sutis movimentos das danças afro-brasileiras. Embora tenhamos por muito tempo oferecido instrução em várias formas de dança africana, esta foi a primeira vez que pudemos incluir a instrução singular que ela é capaz de oferecer. Além de seu programa de instrução, Clark Center apresentou os trabalhos de coreógrafos selecionados em seu próprio teatro. Mercedes Baptista foi artista convidada em um desses concertos. Ela formou um corpo de dançarinos e dançou como solista com eles no espetáculo Candomblé. Seu trabalho foi muito bem recebido pelos críticos e foi bastante educativo e uma emoção para o público. Esperamos ansiosamente ter Miss Baptista conosco novamente (Louise Roberts, 26 set. 1972, *tradução nossa*).

Não por acaso o jornal carioca Correio da Manhã ressaltava numa breve nota que:

Mercedes Batista recebeu, há poucos dias, uma carta (muito simpática) do empresário ianque Joe Black pedindo-lhe que organize um pequeno grupo de dez figuras para fazer várias apresentações nos EUA em 1973 para janeiro e fevereiro próximos. Mercedes tem convites para ministrar aulas de balé folclórico e moderno nas Academias Arthur Mitchell, Alvin Ailey e Clarck Center. A parceirinha como se vê, tem cartaz nos States. Em junho do ano vindouro, ela participará em Nova York da Feira O Negro na Arte, especialmente convidada pelos organizadores do certame (Rio de Janeiro, 1 nov. 1972).

Conforme o biógrafo de Mercedes, Silva Junior (2007), a artista permaneceu nos Estados Unidos entre março a setembro de 1972, lecionando também para os bailarinos do Dance Theatre of Harlem. A bailarina se apresentou no Teatro do Clark Center, sob a curadoria de Charles Moore dançando no espetáculo “Danças da África”. No entanto, as atividades não cessaram por aí:

Ao retornar da viagem, Mercedes trouxe diversas cartas convite em sua bagagem. Entre elas, uma assinada por Pearl Lang (co-diretor do Balé Alvin Ailey). Nesta carta, ele oferecia uma bolsa de estudos para que a coreógrafa estudasse a disciplina Composição e Técnica de Dança Americana Moderna e um convite para que ela lecionasse folclore brasileiro e sul-americano. Outra carta convite foi assinada por Arthur Mitchell, diretor do *Dance Theatre of Harlem*, onde destaca seu interesse em que Mercedes selecione e dança étnica brasileira para seu grupo. Nos anos de 1973 e 1974, a bailarina foi convidada pelo Festival de Dança Americana no Connecticut College, onde ministrou cursos intensivos de dança étnica brasileira. Sendo que, no último ano, estendeu sua viagem e ministrou duas semanas de aulas no Clark Center de New York. Em 1975 a bailarina retornou ao Clark Center para ministrar danças brasileiras pelo período de um mês. (Silva Jr, 2007, p.93).

Em parca documentação organizada sobre Mercedes Batista localizada no acervo do Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional das Artes – CEDOC/Funarte, no centro do Rio de Janeiro, localizei anotações à mão sem autoria com informações relatando que, em junho de 1981, Mercedes Batista teria proferido conferência sobre dança afro-brasileira no Alvin Ailey American Dance Center de Nova

York, além de um recorte de jornal noticiando suas aulas em espaços<sup>73</sup> de dança nos Estados Unidos no ano de 1978.

Em crítica publicada no dia 16 de setembro de 1984 no *The New York Times*, Anna Kisselgoff<sup>74</sup> comenta sobre o espetáculo performado pela Charles Moore<sup>75</sup> Dance Theatre, como sendo um dos principais grupos americanas que se dedicam às tradições de dança africana e caribenha. Tecendo comentários elogiosos sobre o repertório apresentado e suas referências a artistas como Asadata Dafora<sup>76</sup> e parabenizando demais artistas africanos pertencentes à companhia, a crítica também afirma que o grupo: “Ao contrário de outros expoentes da dança africana aqui [nos EUA], não tenta persuadir o público de que está vendo uma cerimônia real (...) trata-se de uma tradição traduzida em uma produção artística”. No entanto, lamenta a tentativa da companhia reapresentar “Shango”, de Katherine Dunham, “porque os valores de produção espetaculares da velha companhia de Miss Dunham estão faltando”. Kisselgoff termina a crítica tecendo comentários elogiosos sobre a apresentação de “Cafezal” de Mercedes Batista, um “deleite particular” com os “saltos ligeiros dos apanhadores brasileiros de café e suas cestas”. Aparentemente, a coreografia criada por Mercedes foi incorporada ao repertório do grupo, que continuava a apresentá-la continuadamente por mais de uma década.

Curiosamente, no Lincoln Center for the Performing Arts também encontrei, nos arquivos em vídeo compilados por Walter Nicks, um coreógrafo afro-americano, bailarino da primeira geração da Katherine Dunham Dance Company, famoso professor

<sup>73</sup> Asaka Walker Studio e no Sounds in Motion ambos em Nova York (Neuza C. Fraga, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1978, Acervo Funarte-RJ).

<sup>74</sup> Anna Kisselgoff (1938). Com formação em dança clássica, tornou-se crítica de dança e repórter do *The New York Times* em 1968 e, entre 1977 e 2005, foi sua principal crítica. Ensinou em Yale e Barnard College. Nascida em Paris, Anna Kisselgoff cresceu em Nova York, mas voltou a estudar na Sorbonne e na Escola de Línguas Orientais. Graduou-se no Bryn Mawr College e obteve mestrado em história e jornalismo europeu na Universidade de Columbia.

<sup>75</sup> Charles Moore (1928-1986) Dançarino, coreógrafo e professor afro-americano nascido em Cleveland, Ohio. Inicia seus estudos com Charles Weidman em Nova York no ano de 1948, onde estuda balé, dança moderna e africana com Asadata Dafora, Pearl Primus e Katherine Dunham, da qual é membro da companhia entre 1952 a 1960. Também participou das companhias de Donald McKayle e Alvin Ailey. Em 1959, Moore começou a ensinar a técnica de Dunham no Clark Center, em Nova York, e depois continua no New Dance Group, Harlem Youth Activities e Universidades. Em 1972-1973, ele funda o Charles Moore Centro de Estudos Étnicos em Nova York, e sua companhia, Dances and Drums of Africa. Sua coreografia evoluiu de pesquisa meticulosa na dança africana, autenticada com indumentária e bateristas africanos. Ele também reviu peças antigas de Asadata Dafora e trouxe músicos africanos distintos para realizar e ensinar nos Estados Unidos.

<sup>76</sup> Austin Dafora Horton (1890-1965), conhecido como Asadata Dafora, artista de Serra Leoa, era um músico, bailarino e coreógrafo. Foi um dos primeiros africanos a introduzir percussão e danças africanas nos Estados Unidos, começando no início dos anos 1930. Em 1934, Dafora criou *Kykunkor (The Witch Woman)*, uma de suas peças mais famosas, tornando-se um dos pioneiros da dança negra na América.

de jazz e dança moderna<sup>77</sup>. Em um dos vídeos localizei um filme coreografado por Mercedes Batista<sup>78</sup>, tratava-se do filme “Candomblé como Espetáculo”, dirigido por Eurico Richers. O filme de oito minutos foi produzido no Rio de Janeiro e traz um xirê coreografado por Mercedes Batista. Gravado entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, dançam na coreografia Valdir Conceição (primeiro bailarino), Paula Silva, Mercedes Batista, Valter Ribeiro, Paulo Conceição, Benedito Macedo e outros. Uma voz em *off* apresenta o grupo com breve considerações sobre a cultura africana no Brasil e sua importância para o folclore do país. Esse filme, que sequer consta do catálogo da Cinemateca Brasileira<sup>79</sup>, somente era acessível para visualização, não sendo permitido copiá-lo.

A história de Mercedes Batista foi marcada por experiências de racismo no campo da dança, uma constante falta de reconhecimento e dificuldade de manter sua companhia no Brasil. Em toda sua carreira, contribuiu para a formação de bailarinos que multiplicaram seu legado no país inteiro. O final de sua vida foi marcado por uma saúde debilitada, resultado de várias isquemias e condição financeira precária. Com seu falecimento aos 93 anos, em 18 de agosto de 2014, apenas uma breve nota de reconhecimento no *O Globo*<sup>80</sup> destacou Mercedes Batista como a primeira bailarina negra do Teatro Municipal, além de responsável pela introdução de alas coreografadas no desfile das escolas de samba, em 1963, fato que garantiu o campeonato à Salgueiro. Outras homenagens pontuais foram feitas por Benedita da Silva na Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro, além da doação de uma estátua de bronze na Zona Portuária, numa iniciativa que contou com o apoio do Movimento Artístico da Praia Vermelha, da Prefeitura do Rio, da Secretaria de Cultura e da Secretaria de Conservação de Monumentos e Chafarizes.

---

<sup>77</sup> Nicks recebeu de Katherine Dunham seu *Master Teaching Certificate* em 1948. Foi também nomeado diretor assistente de dança na Escola Dunham em Nova York, de 1948 a 1953.

<sup>78</sup> Para maior aprofundamento Mercedes Batista participou dos seguintes filmes: Samba em Brasília de Watson Macedo (1960), Vai que é mole de J. B. Tanko (1960), Virou Bagunça de Watson Macedo (1961), Os Vencidos de Glauro Couto (1964), Candomblé de Leão Rozemberg (1969) e Saravá: Brasil dos mil espíritos de Miguel Schneider (1971).

<sup>79</sup> Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira>. Acesso em: 12 jan. 2016.

<sup>80</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/morre-mercedes-baptista-primeira-bailarina-negra-do-teatro-municipal-aos-93-anos-13653654>. Acesso em: 12 jan. 2016.



Figura 21: Homenagem à Mercedes Batista, no Largo de São Francisco da Prainha, na Praça Mauá, inaugurada em 16 de dezembro de 2016 (Disponível em: <http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-10-16/estatua-da-primeira-bailarina-negra-do-theatro-municipal-e-inaugurada-no-rio.html>).

Frente ao legado deixado por Mercedes Batista à dança negra no Brasil, suas homenagens póstumas pontuais parecem irrisórias se comparadas ao reconhecimento que Katherine Dunham obteve ainda em vida por sua trajetória e trabalho artístico.

Em 1979, Dunham recebe o Albert Schweitzer Music Award "por suas contribuições para as artes do espetáculo e sua dedicação ao trabalho humanitário". O prêmio é dado a ela durante um concerto de Gala no New York's Carnegie Hall. A noite apresentou performances de ex-membros da Dunham Company em seus papéis originais, bem como instrutores e estudantes de seu Centro de Treinamento de Artes da Southern Illinois University em East Saint Louis<sup>81</sup>. Debora Jowitt, crítica de dança da revista *The Village Voice*, escreveu em 5 de fevereiro de 1979 sobre a atuação dos estudantes na performance. “Os estudantes fizeram excelentes demonstrações da técnica

---

<sup>81</sup> Eusébio Lobo é um dos instrutores atuantes no centro de treinamento por ela dirigido fazia parte do elenco. Falaremos de sua atuação mais adiante.

Dunham, com alguns giros aterrados maravilhosamente selvagens (wonderfully wild dug-into-the-ground turns) com uma perna chicoteando em alta velocidade”.

Vale dizer que dentre a série de reconhecimentos públicos estão mais de uma dezena de títulos de Doutor *Honoris causa* destacando as universidades de Brown, Washington, Southern Illinois University, Howard, Universidade Estadual de Chicago, Universidade do Sul da Califórnia e Harvard.

Em 1983, o então Presidente Ronald Reagan felicita Katherine Dunham com o *Kennedy Center Honors Award* em Washington, D.C.<sup>82</sup> Na premiação, a bailarina e coreógrafa Agnes de Mille faz a apresentação com um tributo afetuoso, embora com chistes de caráter suspeito ao felicitar a coragem de Dunham e seu ativismo artístico incansável ao enfrentar das “selvas caribenhas à Chicago”, fazendo menção ao engajamento político de Dunham em torno dos direitos civis.



Figura 22 O presidente Ronald Reagan felicita Katherine Dunham em premiação no Kennedy Center Honors Award, em 1983.

---

<sup>82</sup> Na mesma viagem a Washington, Dunham foi recebida numa recepção na embaixada do Haiti, onde recebeu a maior honraria deste país, a *Grand Croix d'Honneur et Mérite*.

Num artigo nomeado “Novo reconhecimento para a pioneira da dança moderna” Anna Kisselgoff, a crítica de dança do *The New York Times*, escreveu para o jornal *International Herald Tribune*, no dia 12 de junho de 1986, um extenso artigo com um intuito abertamente revisionista, no qual reposicionava Dunham como precursora da dança moderna americana.

Entre os mais saudavelmente controversos pioneiros da dança moderna a partir da década de trinta foi Dunham. Depois de anos após receber prêmios e conquistar um novo reconhecimento na última década, Dunham agora está sendo comemorada especificamente como uma dançarina moderna. Há uma certa justiça poética aqui, de alguma forma, **o papel de Dunham no desenvolvimento da dança americana tem sido ofuscado por seu sucesso em áreas que parecem apenas relacionadas perifericamente**. Nenhuma companhia de dança americana deslumbrou tanto os europeus, especialmente britânicos e os franceses, como as produções da companhia de Dunham que excursionou no exterior após 1948. Qualquer uma de suas produções – Bal Negre, New Tropical Revue, Caribbean Rhapsody - sempre se mostraram ser uma mistura astuta e espetacular de arte e do *Show Business* (...) Se a dança moderna começou rígida e austera, **Dunham viu o mesmo ritualismo que tanto atraiu os pioneiros modernos brancos de forma diferente. Ela não via o ritual apenas como uma maneira de desvendar a dança teatral de sua decoratividade ou como uma maneira de obter emoções humanas primordiais, que poderiam fornecer novas formas ao palco.** Ao contrário, parece que ela estava interessada em perceber como os ritos eram essenciais para as comunidades. Uma vez que os rituais de dança no Caribe, na América do Sul e na África eram muitas vezes festivos ou fortemente ceremoniais, ela procurou transpô-los para o palco com a mesma vitalidade que ela vira no autêntico ritual durante suas viagens antropológicas. Ela foi uma das **grandes pioneiras na restauração do patrimônio cultural negro para a dança americana**. (...) Eu vi a velha companhia Dunham apenas uma vez, nos anos cinquenta. Era, como dizia a lenda, deslumbrante. Nessa altura, as danças de pélvis que pareciam tórridas nos anos quarenta não eram nada chocantes. Mas era um espetáculo sexy e as cenas das periféricas danças de salão (low-life ballroom) tinham uma sagacidade escorregadia. Hoje suas ideias e seus descendentes são uma parte reconhecida da cultura de dança americana. (...) Hoje, numa época em que a dança africana e caribenha para os jovens é tomada como certa, é importante perceber que Dunham foi um dos poucos a redescobrir essa dança. **Ela foi realmente a primeira a abrir todo um campo de dança do Caribe e do ritual. Ela agora observou que suas danças encontraram seu caminho de volta para as Índias Ocidentais e América do Sul. Ou seja, essas comunidades agora executam danças que ela coreografou depois de se inspirar por rituais autênticos.** Ela muitas vezes teve que convencer os membros da comunidade negra americana nos anos quarenta que as danças africanas e caribenhas não eram primitivas no sentido de que entendiam a palavra. **Uma de suas grandes realizações na formulação de uma técnica de dança moderna independente, conhecida como a técnica de Dunham, a qual extrai do isolamento das partes do corpo que viu nas danças afro-derivadas. É agora um vocabulário que entrou no mainstream da dança americana.** O aspecto incomum sobre sua carreira era que nunca poderia ser

divorciado da vida. Ela quebrou as portas do racismo entrando em situações que outros evitariam (*tradução e grifos nossos*).

O artigo ainda fazia menção à montagem comemorativa da companhia de Alvin Ailey em homenagem à Dunham, destacando o papel da artista em apresentar danças caribenhas e da diáspora africana ao público americano. A autora comenta também o papel da coreógrafa em imbricar seu fazer artístico e engajamento político como parte de um processo integral de vida, ressaltando os eventos de discriminação racial enfrentados nos Estados Unidos e no Brasil, nos anos 1950, e quando decide retirar-se dos palcos profissionais para viver no “gueto” de East st. Louis, Illinois, trabalhando com “jovens desfavorecidos”.

Em 1986, Katherine Dunham recebe inúmeras honrarias: o Distinguished Service Award da American Anthropological Association; O Cruzeiro do Sul, Prêmio de Honra e Mérito do Governo do Brasil<sup>83</sup>; O Prêmio Samuel H. Scripps no American Festival de Dança; A Medalha de Mérito Artístico em Dança, proferida pelo Conselho Internacional de Dança, UNESCO; e o retrato na National Portrait Gallery do Instituto Smithsonian, Washington, D.C.. no ano seguinte o Alvin Ailey American Dance Theatre produz "A Magia de Katherine Dunham", que abre a temporada 1987-1988 da companhia. Entre as obras remontadas sob a supervisão de Dunham estão Choros, L'Ag'Ya, Shango, Flaming Youth, 1927 e Cakewalk. Em 1988, os governos do Haiti e da França designam Dunham como oficial da *Ordre des Arts et des Lettres* em seus respectivos países. Ela também é nomeada como destinatária do Prêmio Presidencial do Conselho Nacional de Cultura e Arte, em Nova York. Em 1989, no Salão Leste da Casa Branca em Washington DC, o presidente George W. Bush faz a apresentação anual da Medalha Nacional das Artes concedendo a Dunham homenagem "por suas explorações pioneiras da dança caribenha e africana, que enriqueceram e transformaram a arte da dança na América". Em 2000, Katherine Dunham é nomeada uma das "America's Irreplaceable Dance Treasures" pela Dance Heritage Coalition.

É interessante ressaltar também os esforços institucionais na produção e manutenção da memória de seu legado. Em 2002, em homenagem ao aniversário de noventa e três anos de Dunham, o Jacob's Pillow Dance Festival, no oeste de

---

<sup>83</sup> Neste ano, Dunham esteve no Brasil pela última vez. Falaremos adiante sobre suas atividades no país.

Massachusetts, organizou um tributo especial com dançarinos e músicos americanos e africanos. Entre 2001 e 2003, a Biblioteca do Congresso recebeu um milhão de dólares da Doris Duke Charitable Foundation para realizar o projeto Katherine Dunham Legacy, reunindo documentação a partir diversos acervos pelo país sobre o legado de Dunham.

Em relação à experiência de Katherine Dunham como pedagoga e professora de dança sua atuação remonta aos primeiros anos da década de 1930 em Chicago, no entanto, sua primeira escola foi inaugurada apenas em Nova York no ano de 1945. Inicialmente, uma pequena sala que depois se mudou para o estúdio de Franziska Boas<sup>84</sup>. Com o crescimento de seus estudantes Dunham abriu a escola em Caravana Hall (em um estúdio que fora anteriormente de Isadora Duncan) que, no momento, já incluía um ensino integrado entre dança, teatro e oratória, até que mudou para a rua 43West, num edifício pertencente a Lee Schubert<sup>85</sup>, onde finalmente instalou-se a Dunham School of Culture and the Arts. Nesta escola se consolidou um projeto pedagógico que conectava o ensino das artes cênicas (com foco na dança) com as ciências sociais e humanidades.

Sua escola possuiu centenas de estudantes dentre os quais artistas que se tornariam estrelas em Hollywood: Marlon Brando, James Dean, Gregory Peck, Shirley MacLaine e Warren Beatty. Com um projeto curricular arrojado tornou-se referência de inovação curricular no campo da dança, funcionando até 1954. Durante a pesquisa pude localizar documentação relativa ao currículo de sua escola. O crítico de dança John Martin em comentário sobre sua escola, afirmava admirado em novembro de 1946:

A Escola de Artes e Letras Katherine Dunham é uma instituição fenomenal. Compreende a Escola Dunham de Dança e Teatro, o Departamento de Estudos Culturais e o Instituto para a Pesquisa do Caribe. Possui dois, três e cinco anos de cursos que conduzem certificações profissionais, possui 30 membros do corpo docente, seu currículo contém tudo, desde notação de dança através de balé, da técnica moderna e primitiva, até psicologia e

---

<sup>84</sup> Franziska Marie Boas (1902-1988) foi filha do antropólogo Franz Boas. Desenvolveu um trabalho pioneiro a respeito das relações entre dança, terapia e ativismo social.

<sup>85</sup> Levi "Lee" Shubert (1871-1953). De origem judia, nasceu na Lituânia e imigrou para os Estados Unidos aos 11 anos. Tornou-se um dos mais ricos empresários atuando na área de produção teatral, entre os anos 40 e 50 administrava metade dos teatros da Broadway. Foi também responsável pelo primeiro sucesso de Carmen Miranda nos EUA, em 1939.

filosofia, atuação, música, design visual, história e línguas; Seu corpo estudantil, inadvertidamente interracial, tem aproximadamente 400 alunos e seus déficits são enormes (The Dance: Dunham – Schoolmarm turned siren or vice-versa in ‘Bal Negre’ at the Belasco, 17 nov. 1946, The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida, *tradução nossa*).

A escola possuía estudantes de diversos países e recebia do governo americano subsídios para a inclusão de veteranos de guerra entre os discentes. O cronograma de disciplinas englobavam: técnica Dunham, balé clássico, dança moderna (com José Limon como professor), sapateado, danças sociais caribenhas, folclore caribenho, percussão, coreologia, notação de dança (Labanotation), história da dança, apreciação musical, percussão, atuação, encenação, voz, direção e cenografia, maquiagem, história do teatro, dramaturgia, movimento para atores, design, antropologia, psicologia, filosofia, estética, filosofia da religião, francês, espanhol e russo, sendo a certificação dos cursos reconhecida como créditos disciplinares pelas Universidades de New York e Columbia. Foi durante esses anos de funcionamento da escola que a técnica Dunham foi desenvolvida e codificada introduzindo para a dança americana movimentos baseados nas tradições da diáspora africana.

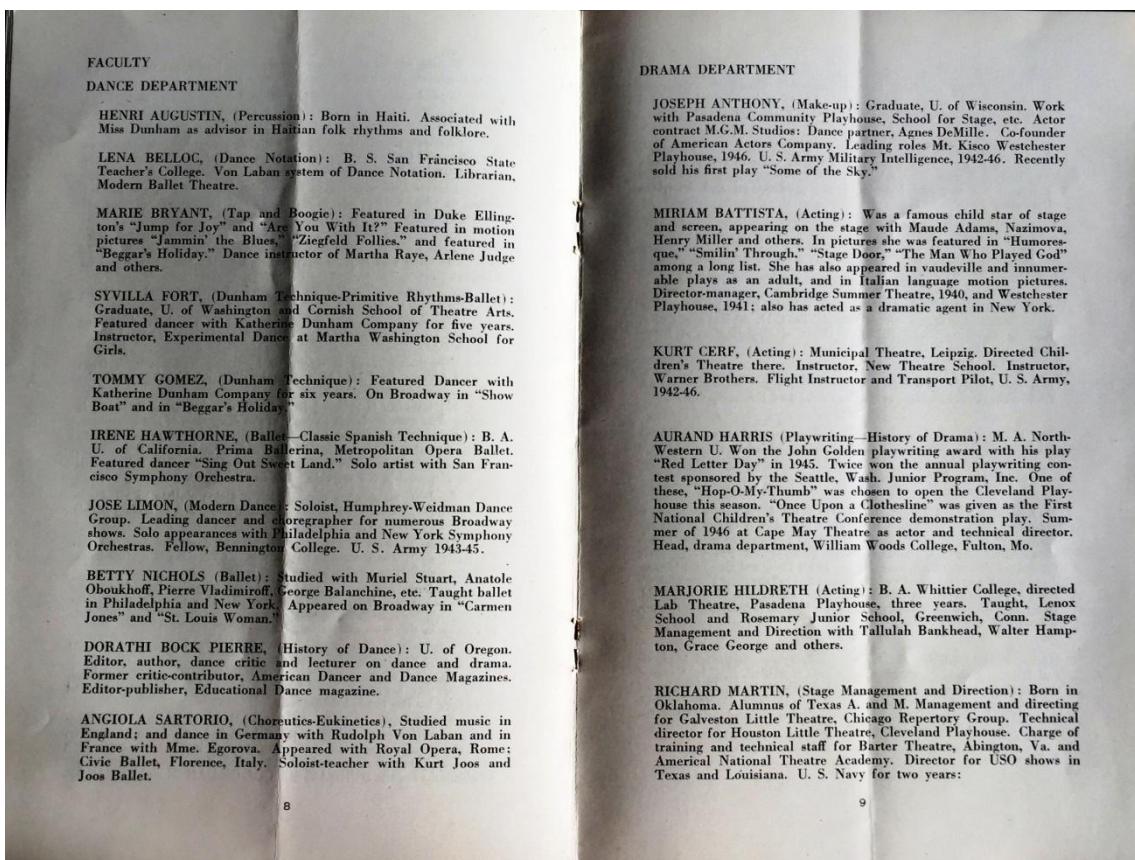


Figura 23: Brochura informativa sobre o corpo docente da Escola de Dança de Katherine Dunham em Nova York (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries, University of Florida).

Após o encerramento das atividades de sua escola em New York Dunham abraçou projetos educacionais e formativos pontuais com destaque na sua atuação como preparadora do Balé Nacional do Senegal em 1965. Neste período foi convidada a servir como conselheira cultural pelo presidente Léopold Sédar Senghor<sup>86</sup> que se ocupava com os preparativos necessários para sediar o 1º Festival Mundial das Artes Negras, em Dakar, em 1966. Fato curioso é que pela primeira vez em sua carreira o Departamento

<sup>86</sup> Léopold Sédar Senghor (1906-2001) foi um político e intelectual senegalês. Governou seu país de 1960 a 1980. Senghor foi o primeiro africano a se graduar na Sorbonne entre 1935 a 1939. Foi, no período entre guerras que desenvolveu o escritor antilhano Aimé Césaire o conceito de negritude. A *Négritude* foi um movimento literário que exaltava a identidade negra, criticando o impacto negativo da cultura europeia nas tradições africanas, tema principal de sua obra literária. Durante a Segunda Guerra, esteve preso por dois anos num campo de concentração nazista. Entre 1948 e 1958, foi deputado senegalês na Assembleia Nacional Francesa, sendo o primeiro negro a ocupar o cargo de deputado nessa assembleia. Quando o Senegal foi proclamado independente em 1960, Senghor elegeu-se por unanimidade presidente, vindo a desempenhar o cargo até o final de 1980, graças a reeleições sucessivas. Como presidente, foi defensor de políticas culturais nacionalistas e do socialismo aplicado à realidade africana, no entanto, sofreu críticas por manter vínculos políticos, econômicos e culturais com a França. Foi eleito membro da Academia Francesa de Letras em 1983.

de Estado dos Estados Unidos a nomeia como representante do país no Festival de Dakar<sup>87</sup>. Vale dizer que neste período, conforme Aschenbrenner (2002), Dunham aliou-se a Wole Soyinka, escritor nigeriano, em crítica ao conceito de negritude promovido por Senghor. A artista teria afirmado na época não acreditar que categorias que colocassem as pessoas fora da raça humana deveriam ser utilizadas. Seu olhar cosmopolita, mais de uma década distante dos posicionamentos aguerridos em torno dos direitos civis e da denúncia da realidade de segregação racial de seu país, aliado ao contexto político de descolonização africana e intensa Guerra Fria sensibilizaram as autoridades estadunidenses em credenciá-la como emissária.



Figura 24 Katherine Dunham se encontra com Léopold Sédar Senghor em 1962 (Acervo Eusébio Lobo).

Sua ação educacional nos Estados Unidos ganha força novamente a partir de 1967, quando a Southern Illinois University (SIU) aceita investir num projeto proposto

<sup>87</sup> Conforme Vivaldo da Costa Lima (1966) os trabalhos do colóquio desenrolaram-se até o dia 7 de abril, dele tendo participado as maiores autoridades mundiais em artes negras, entre outros o prof. Willain Fagg, do Museu Britânico, o prof. Roger Bastide, da Universidade de Paris, e Katherine Dunham, famosa coreógrafa e dançarina norte-americana.

pela artista para a construção de um Programa de Artes e Cultura na pequena cidade de East Saint Louis. A cidade era marcada por graves tensões raciais entre a polícia e os jovens da comunidade negra, quando recebe o aval da universidade em executar a proposta da artista que incluía três centros comunitários e um Centro de Treinamento em Artes da Performance - PATC. A partir deste momento, Dunham passaria a dedicar-se à promoção do ensino em dança entre crianças e jovens em situação de risco social, na tentativa de usar as artes para combater a pobreza e os conflitos sociais urbanos.

Na época a artista chegou a intervir diretamente em situações de conflito social, chegando a ser detida ao tentar defender jovens negros de serem presos por rondas policiais, até que as autoridades locais, constrangidas pelas pressões e manchetes das mídias internacionais, foram obrigadas a libertá-la. As pressões também ajudaram a persuadir as autoridades a oferecerem apoio e transporte para crianças e jovens participarem de classes e ensaios. Após oito anos de funcionamento do PATC, Dunham analisava seu contexto de funcionamento e expunha sua filosofia de trabalho numa revista local:

Nas sociedades fragmentadas, especializadas, industriais e tecnológicas de hoje, a arte torna-se mais importante do que nunca para responder à necessidade do homem de participar, de experimentar o envolvimento total, de restaurar o equilíbrio psíquico, de compensar as insuficiências espirituais do presente. De uma forma ou de outra, os filósofos da Experiência Humana concordam que a arte traz a ideia geradora, a Revelação, a visão esperada pelo homem para libertar-se e, ao mesmo tempo, fornece um mecanismo para o mais importante de todos os movimentos, a participação criativa. Em nosso local de treinamento artístico na Southern Illinois University, em East Saint Louis, nós vemos a arte servir como um dos métodos de despertar consciência, de estimular a vida para ser pensante, observadora, comparativa, não automatizada; de ultrapassar a alienação e de servir de alternativa racional à violência e ao genocídio. Está ocorrendo uma anomalia no espectro nacional das artes que poderia criar confusão a menos que se leve em consideração aquela mudança drástica nas atitudes para com as Artes durante estes últimos anos de século atual. Por um lado, há um crescente interesse público para participar dessas artes, atraentes para indivíduos e grupos. Por outro lado, existe o que a comissão de recursos culturais designa como a Crise Nacional nas Artes, implicando o aumento da necessidade da comunidade e sem fundos adicionais para permitir a expansão ou para compensar a inflação. Respostas devem ser encontradas. Os setores privados não podem mais ser contados em quantidade para atender à necessidade. A resposta parece estar, até que uma ajuda governamental maciça seja estabelecida, nas instituições de aprendizagem, apoiadas pelo estado ou pelo setor privado. O centro de treinamento de artes performáticas da Southern Illinois University, East Saint Louis, Illinois tem uma abordagem

multidisciplinar para o treinamento de artes. Baseia-se na crença da administradora de que o artista deve ser educado como pessoa - um humanista vivo e em desenvolvimento, consciente dos acontecimentos dos tempos e equipado para servir através do seu meio como um instrumento de mudança social (Katherine Dunham, *Proud Magazine*, set.-out. 1975, Acervo Eusébio Lobo, *tradução nossa*).

O centro possuía três áreas de atuação: a acadêmica, a de serviço comunitário e as companhias performáticas. Ele incluía em seu programa de treinamento em artes da performance o oferecimento de classes com créditos aproveitáveis na universidade, uma companhia semiprofissional composta pelos professores do centro e seus estudantes, um grupo musical (The Kutana Players), um museu dinâmico com foco educacional e um programa de serviço comunitário.

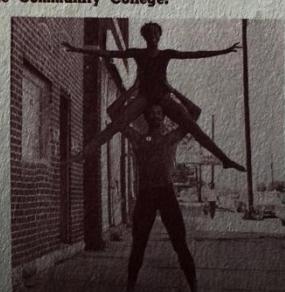
Seus componentes almejavam colaborar na formação profissional e no desenvolvimento de estudantes interessados em geral nas artes da performance. Dunham pretendia fornecer a cidade de East St. Louis suas próprias companhias artísticas com visibilidade nacional e internacional; aumentando assim a autoestima dos moradores e o prestígio da cidade e da universidade. O fomento na área de extensão contribuía para avançar o padrão de excelência acadêmica dentro das disciplinas propostas pela SIU, bem como permitir aos residentes a oportunidade de participar de atividades educacionais organizadas pela universidade. O programa forneceu às áreas mais pobres da cidade exposições artísticas ricas em cultura, patrimônio e história, promovendo o intercâmbio de atividades educacionais em todos os níveis de ensino conectados e com a comunidade em geral.

**PATC** . . . • WHERE THERE IS A UNIQUE SYNTHESIS OF PROFESSIONAL AND ACADEMIC TRAINING.



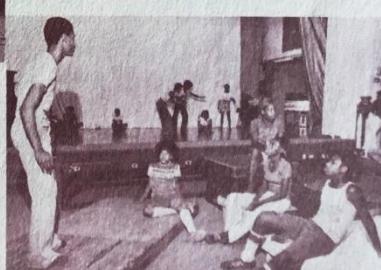
Through a cooperative agreement between SIU-E and State Community College, PATC courses are fully accredited.

Credit courses in Dunham Dance Technique, Primitive Rhythms, Classical Ballet, Percussions, Acting, Directing, Fencing, Costume Construction, and Makeup Design lead to an Associate of Arts Degree. Students concentrating in theatre may elect either of two programs of study: (1) Acting/Directing Emphasis, and (2) Dance Emphasis. In both areas, students are involved in rigorous training programs throughout the year in which theory and practice lead to performance in major and minor presentations for classes and for campus and community audiences, and, after two years, may lead to the Associate of Arts Degree in Cultural and Performing Arts issued by State Community College.

**PATC** . . . • WHERE UNIVERSITY AND COMMUNITY UNITE TO EXPLORE AND TO CREATE NEW FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION.



**THE COMMUNITY SERVICES PROGRAM**

Performance is not the ultimate goal of humanistic education; rather, that goal is service to the community. Through a wide variety of services involving both students and staff of the Performing Arts Training Center, this goal is simultaneously symbolized and achieved. The role played by the Center as an agent for redirecting dangerous community tensions during 1967, 1968, and 1969 is an extraordinary example of community service. As another example, the staff and students of the Center respond to many requests to bring instruction in the performing arts to elementary and high schools, universities, and community groups in the Greater St. Louis area. The Center serves in other consultant and advisory capacities to the city, state, and local organizations.

Figura 25: Flyer informativo do Performing Arts Training Center PATC in East Saint Louis (Acervo The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries – University of Florida).

Durante o funcionamento do PATC Dunham continuou refinando e ensinando a técnica de Dunham, almejando transmitir esse conhecimento para sucessivas gerações

de estudantes de dança. Neste contexto aparece a presença de Eusébio Lobo<sup>88</sup>, bailarino e capoeirista brasileiro que integra a equipe de professores do PATC em 1978.

A partir de 1984 foi criado o Seminário Anual da Técnica Dunham. Este encontro se tornou referência mundial no ensino da Técnica Dunham de dança. Os seminários têm reunido músicos e dançarinos compartilhando experiências de aprendizagem. Aqueles que participam do evento tem como instrutores e mestres muitos dos ex-membros da Companhia. Percussionistas do Senegal, Gana, Argentina, Barbados, Brasil, Cuba, Haiti, Nova York e St. Louis oferecem ritmos complexos e diversos para os dançarinos. No encontro estudantes da técnica Dunham, de vários níveis de habilidade, bem como, outros dançarinos e não-dançarinos vêm para aprender com os mestres e trocar informações sobre a técnica. As origens daqueles que viajam para o seminário refletem a influência internacional de Dunham e sua companhia: Austrália, Espanha, Alemanha, Califórnia, Connecticut, Nova York, Chicago, Denver, Trinidad, Haiti, Jamaica, Roma, Senegal, Japão, Israel e Brasil.

A artista também criou o Katherine Dunham Centro de Artes e Humanidades – KDCAH, uma organização responsável pela manutenção da memória e legado de dança de Katherine Dunham, incluindo sua visão educacional, cívica, social e literária. O centro opera atualmente um programa comunitário de educação artística em East St. Louis, Illinois, que oferece aos residentes da área a oportunidade de testemunhar e participar das ações artísticas, expondo crianças e adultos economicamente desfavorecidos a dançarinos, artistas, estudiosos e músicos internacionalmente conhecidos. O centro administra o Museu Katherine Dunham, único centro cultural de East St. Louis, que abriga a coleção particular de folclore africano, caribenho e arte contemporânea da artista, além dos instrumentos haitianos e africanos e um extenso corpo de material documentando sua vida e trabalho. O museu opera um programa de treinamento de artes durante todo o ano para crianças, com idades entre 6 e 17 anos.

Com o passar dos anos, o PATC teve suas atividades abrigadas pela The Southern Illinois University Edwardsville (SIUE), transformando-se no East St. Louis Center. Os seminários anuais da Técnica Dunham continuam atrair estudantes de dança de todo o mundo a cada verão até hoje e passaram a ser organizados pela KDCAH - Katherine Dunham Centers for Arts and Humanities, utilizando as dependências da

---

<sup>88</sup> Detalharemos a atuação de Eusébio Lobo adiante.

Washington University na cidade de St. Louis, Missouri. Todos os programas da KDCAH enfatizam o conceito exclusivo de Dunham de humanização e socialização de indivíduos e comunidades através das artes.

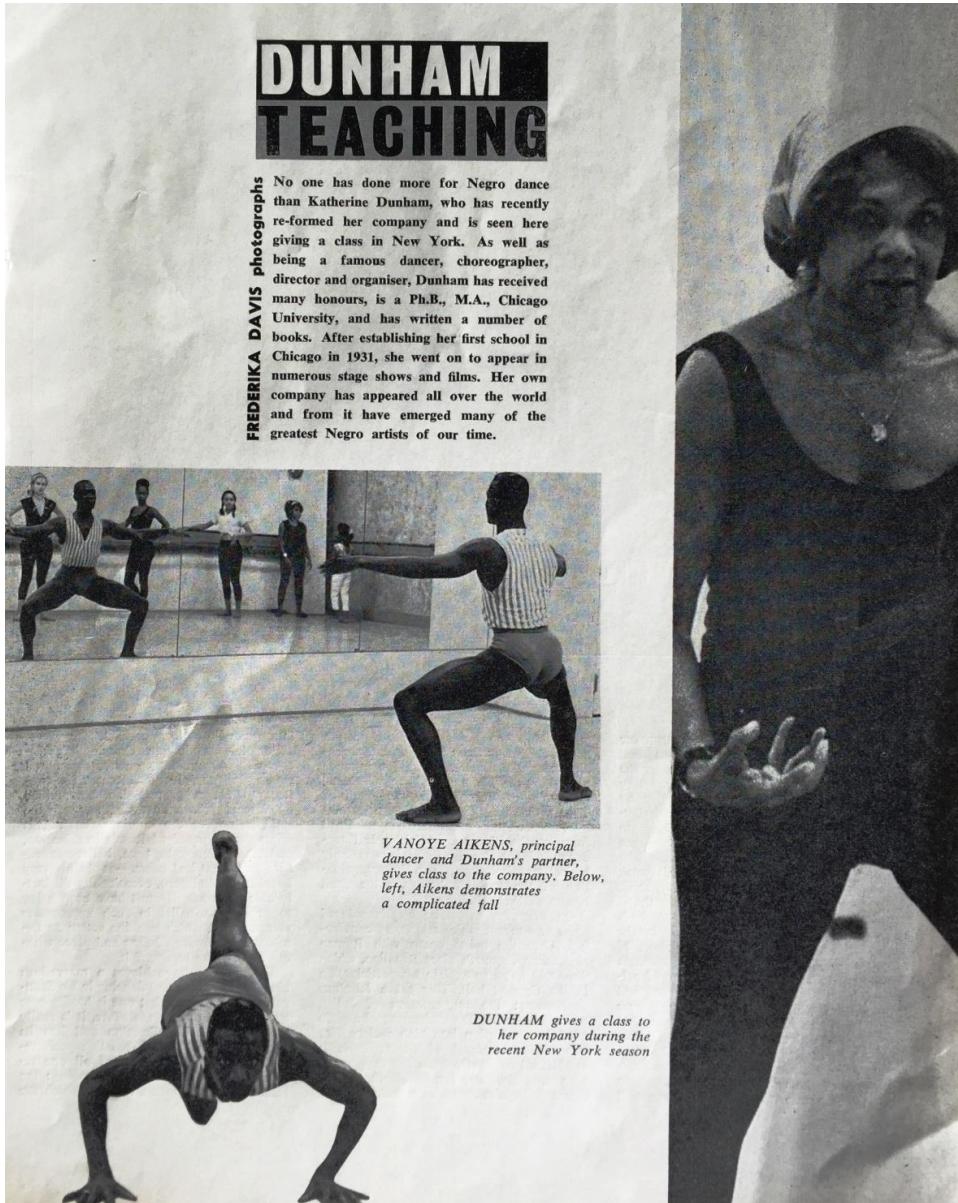


Figura 26: Clipping traz informações sobre workshop ministrado por Dunham e Vanoye Aikens em Nova York nos anos 1970 (The Popular Culture Collection da George A. Smathers Libraries – University of Florida).

Localizei na Katherine Dunham Collection da Biblioteca do Congresso uma gravação do Seminário da Técnica Dunham, em agosto de 1987. Tratava-se de um seminário filosófico com o tema antropologia da dança, reunindo pesquisadores e bailarinos preocupados em saber mais sobre Katherine Dunham, sua experiência como conceptora de uma técnica e seu legado. Dunham, então com 78 anos, faz breves comentários sobre os bailarinos da primeira geração da companhia. Os ouvintes estão sentados no chão do estúdio com as suas roupas de trabalho, malhas, moletons, collants, toalhinhas, polainas, usam cabelos repicados, transados e *blacks*, na sala diferentes gêneros, raças e idades. A artista comenta sobre suas viagens e preocupação em estudar a presença cultural africana nas Américas, participantes tomam notas e fazem perguntas com cadernos e canetas na mão.

Em outro vídeo, uma *masterclass* de um outro Katherine Dunham Technique Seminar, em agosto de 1992, Dunham sentada numa cadeira de rodas em frente a uma mesa com microfone em mãos afirma que o encontro não era apenas um *tour* étnico, baseado em coisas que ela gostava. Dois percussionistas a acompanham sentados cada um de um lado. Ela toca um *tape cassette* com um áudio de capoeira e pergunta aos presentes se alguém sabe sobre o que era aquilo. Alguns alunos respondem, Dunham revela que é uma gravação de Mestre Pastinha e comenta sobre os ritmos brasileiros terem uma grande influência na América, principalmente depois de Carmen Miranda: “ela era pequena, mas perfeita! Quando elas nos deixou, Ivan permaneceu conosco. Brasil sempre teve os melhores percussionistas, Júlio, José.... eles se vão e eu tenho que colocar alguém em seu lugar...”.

Dunham comenta sobre a influência cultural do Brasil, de Cuba, Porto Rico e Gana no desenvolvimento de seu trabalho, admitindo que durante o funcionamento da companhia ela sempre amaldiçoava e elogiava nas cochias em uma língua que não era a dela, dando orientações aos performers, “é sempre melhor se você sabe a língua...”. A artista conta que a coreografia “Batucada” foi uma das mais famosas de todo o repertório dançado entre os anos 1939 a 1963. Relata também que o espetáculo *Cabin in the Sky*, com codireção de Balanchine, a participação de músicos latinos cubanos, porto-riquenhos e brasileiros foi fundamental para o sucesso.

O historiador da dança Thomas DeFrantz analisa o *Breakdancing* como idioma artístico mundialmente conhecido, capaz de articular corporalidades improváveis em

performances onde se negociam fruição e interrupção. Para DeFrantz, o dançarino cria acentos rítmicos e com sua fluência, derivada de uma consciência comum, de um pulso rítmico básico, estabelece as temporalidades coerentemente arranjadas. Assim, ritmo e fluência são aliados e um permite e inspira o outro, sendo que a fluência surge ao longo das estruturas fundantes do pulso rítmico. O pulso fundamenta a fluência e juntos criam as possibilidades para a ruptura. A partir desse contexto analítico o autor sugere o uso do termo *breaking* como estrutura estética afro-americana, um conceito, metáfora e habilidade estética definida como:

O *break* é um espaço inesperado e incontrolável. É onde uma batida insistente é interrompida por um *flash* de ideias rítmicas contraditórias (...) é o gesto mais significativo do desempenho afro-americano, pois contém tanto o vínculo com um fluxo rítmico onipresente, quanto o potencial de anarquia e ruptura. O *break* cria um espaço liminoide que permite aos ouvintes atentos um lugar para sintonizar a dança musical. Portanto, o *break* como eu o concebo aqui é uma prática estética particular, bem como um conceito. É algo que as pessoas fazem, e é algo que é feito dentro de vários gêneros expressivos e é relacional, intersticial e contingente. Definido eficientemente, o *break* também pode parecer autoritariamente presente, bem como, espontâneo (DEFRANTZ, 2010, p.31).

DeFrantz afirma que as práticas estéticas afro-americanas rompem consistentemente estruturas performativas para imaginar possibilidades sem precedentes. Para o pesquisador, a estética de Dunham surgiu na sobreposição entre modos de atuação, tornando-se uma pioneira no uso da dança folclórica e do ritual como base para a composição teatral moderna em dança. A técnica de Dunham estabeleceu-se a partir de estilos de movimento africanos e caribenhos, incluindo um torso flexível, a articulação precisa da pelve e de isolamentos dos membros, com a integração de movimentos do *Ballet* clássico. Suas danças frequentemente flirtavam com possibilidades de encenação do transe, alinhando o teatro com uma espiritualidade reestabelecida. Suas obras ofereciam camadas de ideias rítmicas, canções, danças, cenários, adereços e narrativas para criar uma composição polissêmica. Assim, Dunham instaurou o *break* nos palcos em diversas formas, intrinsecamente por conceder a audiência suas concepções particulares entre as diásporas performáticas africanas e europeias.

Durante sua trajetória artística, Dunham enfrentou inúmeras dificuldades dentre as quais o desafio em manter os custos de produção de sua companhia, bem como sua coesão, sem a saída de seus integrantes durante as turnês<sup>89</sup>; a manutenção à distância de projetos importantes como sua escola de dança em Nova York; a conciliação entre suas responsabilidades e os convites para montagens pontuais tanto na Broadway quanto em Hollywood, seus projetos mais pessoais como o custeio de sua casa no Haiti, as inúmeras viagens de pesquisa e trabalho no continente latino-americano e africano.

Indiretamente, Katherine Durham colaborou com o desenvolvimento de novos acentos na dança clássica e moderna. A partir de seu contato com Balanchine, a história do balé neoclássico alterou-se. Firmou uma exitosa companhia de dança independente construída a partir de negociações entre o *show business* e as expectativas do público num período racista, machista e conservador, no qual linchamentos físicos e simbólicos eram feitos sem medidas.

Artista com um amplo conhecimento das estruturas de produção do mundo artístico profissional de seu tempo, dirigiu uma companhia entre 1938 a 1962. Concebeu uma técnica de dança e forneceu formação a várias gerações de bailarinos atuando como educadora e pesquisadora. Suas coreografias englobavam sequências rituais com coreografias de grupo, improvisos coreografados de samba, rumba e inúmeros ritmos da diáspora tecendo singulares relações entre o ritual sagrado e o secular cênico, compondo um formato pioneiro que mediava exotismo e alteridade. Seu olhar construiu sinuosidades entre visões aparadas pela indústria do entretenimento e o olhar criterioso e delicado de uma artista que era pesquisadora reconhecida, *star*, sacerdotisa iniciada no vodu haitiano, militante dos direitos civis e pedagoga de dança.

Em sua trajetória artística, o Brasil entra apenas como mais um território da diáspora percorrido, compondo com sua cultura um elemento que, adicionado a suas vivências no Caribe, alimentou sua inspiração criativa. Em nosso país, Dunham faria passagens pontuais entre 1936, 1950 e 1986<sup>90</sup>. Interessante pensar que cada uma dessas datas representava um período muito particular de sua história, sua formação como antropóloga, o auge de suas turnês internacionais e a divulgação de seu legado de dança. Cada uma dessas experiências deixaram marcas em seu trabalho e na atuação artística

---

<sup>89</sup> Muitos de seus bailarinos abandonaram a companhia na Europa nos anos 1940.

<sup>90</sup> Nessa data, foi comemorado o quadragésimo aniversário do programa *Fulbright* de intercâmbio cultural dos Estados Unidos no Brasil, e detalharemos suas implicações ao tratarmos da trajetória de Eusébio Lobo.

daqueles que puderam compartilhar de suas inquietações e percepções, contribuindo na formação de ressonâncias diáspóricas na estruturação de um fazer saber negro de dança.

### Clyde Morgan: movimentos inscritos entre rotas

O contato do pesquisador com Clyde Morgan iniciou-se em 2010 quando tive a oportunidade de participar de um *workshop* intensivo de composição coreográfica ministrado por ele no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, concebido em parceria com a coreógrafa Carmen Luz, então gestora do equipamento. Na ocasião também foi possível fazer questionamentos sobre a carreira do artista numa mesa redonda aberta ao público. Desde aquele momento pude acompanhar os passos de Clyde Morgan em diversos encontros no Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e nas cidades de Rochester e Brockport.

Durante o período em que esta pesquisa foi realizada nos Estados Unidos, meu encontro com Clyde Morgan foi possível graças à iniciativa de Laís Morgan, sua esposa, que, mesmo debilitada após uma cirurgia no quadril, foi capaz de orquestrar nosso encontro durante um final de semana. Viajei de Nova York para Rochester no norte do estado, onde iria encontrá-los e passar o final de semana em sua casa próxima ao campus da Universidade do Estado de New York (SUNY-Brockport), na pequena cidade de Brockport.

Assim que nos encontramos num posto rodoviário, Clyde Morgan e Laís Morgan me apresentaram a cidade de Rochester, seus principais bairros e pontos turísticos como o distrito de High Falls. Eles me contaram sobre a história da cidade, sua relação com as universidades, a importância das indústrias Kodak e a crise econômica que se abateu com a era digital. Durante o passeio, visitamos uma associação chamada Baobab Cultural Center, um pequeno museu e espaço para exposições artísticas e educacionais. Fomos recebidos por sua diretora Terry Chaka que saudou Clyde e Laís Morgan como participantes contumazes das atividades do centro, voltado ao empoderamento da comunidade negra e divulgação de atividades culturais sobre a história da diáspora africana para o público em geral. No espaço havia várias esculturas, máscaras, *posters* com detalhes sobre a história africana e afro-americana. O centro oferece atividades semanais como exibições de filmes e discussões, passeios escolares, programas de arte e música e exposições em sua galeria rotativa.

Durante nossa permanência no local um grupo de estudantes universitários sírios visitaram o centro e assistiram conosco um documentário sobre as danças de

mascarados no Oeste africano, realizado por um dos colaboradores da entidade. Logo nesta tarde algumas impressões chamaram minha atenção: o envolvimento de Clyde e Laís Morgan com a comunidade local, a dificuldade de divulgar ações como a do Baobab Center para além de seus pares e as demandas por estes conhecimentos trazidos pelos jovens visitantes.

Depois da visita, rumamos em direção à pequena cidade de Brockport. Após uns quarenta minutos de carro, chegamos a casa do casal, um modesto e aconchegante sobrado com um amplo porão. Ali o casal reside há algumas décadas e é onde Clyde guarda parte de um extenso acervo pessoal composto de suas obras plásticas, telas, esculturas, figurinos, instrumentos musicais, objetos de arte e uma enormidade de livros, documentos e materiais variados. Uma casa museu, onde o casal mantém e preserva um pequeno pedaço de suas muitas recordações.

Clyde Wesley (Alafiju) Morgan nasceu em Cincinnati, Ohio, no dia 30 de janeiro de 1940. Após uma infância e adolescência voltada ao esporte, principalmente o atletismo e a natação, aos 18 anos, Morgan inicia os estudos de teatro e dança, inclusive *ballet (Royal)* e dança africana<sup>91</sup>, no Teatro e Centro Educacional Karamu House Theatre<sup>92</sup>. Ele também se formou bacharel em história inglesa e literatura francesa na Cleveland State University entre 1958 a 1963 e, posteriormente, dos 23 aos 25 anos, recebeu uma bolsa de estudos para aperfeiçoar sua formação em dança moderna no prestigiado Bennington College<sup>93</sup>. Pouco tempo depois, inicia sua carreira profissional como artista da dança ao mudar-se para Nova York. Nos anos seguintes, faz cursos e desenvolve trabalhos com inúmeras companhias e coreógrafos, como: Merce

<sup>91</sup> Essas aulas eram ministradas por William Wingfield, professor de dança moderna e africanas no Karamu House. Ele também era um estudioso dos ritmos afro-americanos e africanos, e ceramista.

<sup>92</sup> Fundada em Cleveland em 1915 por um casal de origem judaica como a primeira escola de artes e teatro racialmente integrados dos Estados Unidos, tornou-se um centro de formação artística da comunidade negra nesse país, recebendo o nome atual em 1941. Karamu é uma palavra de origem suáli que significa "lugar de prazer na comunidade". Disponível em: <<http://www.karamuhouse.org/history/>>. Acesso em: 06 nov. 2016.

<sup>93</sup> Bennington College é uma instituição de ensino superior privada localizada em Bennington, Vermont, nos Estados Unidos. Fundada como colégio feminino em 1932, foi a primeira a incluir as artes visuais e performáticas como elementos de formação curricular nas artes liberais. Em 1934, o programa de dança foi fundado por Martha Hill, tendo como principais professores Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm e Charles Weidman. A partir de 1935, passou a aceitar alunos homens e tornou-se o primeiro centro de estudo da dança moderna nos Estados Unidos, tendo seu auge entre 1934 a 1942. Atraiu centenas de professores e estudantes de dança, constituindo-se como referência para a maioria dos principais dançarinos modernos. Entre seus alunos e professores destacam-se Merce Cunningham, Anna Sokolow, José Limón, Alwin Nikolais, Anna Halprin, Erick Hawkins e Bessie Schönberg.

Cunningham<sup>94</sup>, New Dance Group<sup>95</sup>, Robert Joffrey<sup>96</sup>, Paul Sanasardo<sup>97</sup> e o Ballet Russe de Monte Carlo<sup>98</sup>, aparecendo como solista nas companhias de Babatunde Olatunji<sup>99</sup>, Sophie Maslow<sup>100</sup>, Daniel Nagrin<sup>101</sup>, Louis Falco<sup>102</sup>, Pearl Lang<sup>103</sup> e Anna Sokolow<sup>104</sup> (em 1967).

---

<sup>94</sup> Merce Cunningham (1919-2009). Bailarino e coreógrafo estadunidense, foi um dos renovadores da dança moderna a partir de inovações experimentais que tiveram como colaboradores John Cage, Andy Warhol entre outros. Foi solista da companhia de Martha Graham até iniciar seu trabalho autoral. Aos 34 anos, funda sua própria companhia. Reformula a ideia do encadeamento dramático dos movimentos, explorando os elementos do acaso. Seu trabalho abre caminho para o surgimento da Nova Dança e da Dança Pós-Moderna nos Estados Unidos.

<sup>95</sup> New Dance Group, fundado em 1932 por estudantes de Hanya Holm, constituiu-se de um grupo de artistas e coreógrafos dedicados à mudança social através da dança. Sua filosofia atraiu uma base de estudantes, trabalhadores (na época vinculou-se à Liga de Dança dos Trabalhadores de Esquerda) e dançarinos. O grupo tratava de temas sociais com um alto vigor artístico. Mesclava diversas técnicas de dança ao moderno como as danças havaianas, indianas, caribenhas, africanas e até balé clássico. A multiplicidade era indicativa de uma filosofia maior, integrar pessoas de todas as raças e religiões. Formou uma intensa rede de colaborações produzindo festivais e programas variados, contribuindo na cena de dança de Nova York até os anos 1960. Inúmeros artistas estadunidenses passaram pelo grupo entre eles: Donald McKayle, Talley Beatty, Daniel Nagrin, Pearl Primus, Anna Sokolow, Joyce Trisler, Charles Weidman, entre outros. Em 2000, a Biblioteca do Congresso, com a Coalção Dance Heritage, identificou o New Dance Group como um dos America's Irreplaceable Dance Treasures.

<sup>96</sup> Robert Joffrey (1930-1988). Bailarino americano, fundador da Joffrey Ballet School, em 1953, na cidade de Nova York. Sua abordagem inovadora mesclou o bale clássico e o moderno.

<sup>97</sup> Paul Sanasardo (1928) é um dançarino, coreógrafo e professor de dança ítalo-americano. Nasceu em Chicago de uma família siciliana. Sua formação em dança foi feita com Antony Tudor e Martha Graham. Dançou com inúmeros coreógrafos e companhias de dança: Anna Sokolow, Pearl Lang, New York City Opera e em musicais na Broadway. Fundou sua companhia em 1957. Suas obras continuam a ser performadas por várias companhias, incluindo Alvin Ailey Dance Theater.

<sup>98</sup> Ballet Russe de Monte Carlo (1937-1968), companhia de balé criada por membros dos Ballets Russes, em 1937, após seus fundadores, Leonide Massine e Rene Blum se desentenderem com o co-fundador Colonel de Basil. Atuou principalmente nos Estados Unidos após o início da Segunda Guerra Mundial, divulgando o balé em cidades no interior do país. Muitos de seus bailarinos fundaram escolas de dança e companhias próprias nos Estados Unidos e na Europa. Eles ensinaram as tradições de balé russo a gerações de americanos e europeus.

<sup>99</sup> Babatunde (Michael) Olatunji (1927-2003) foi um artista nigeriano, educador, coreógrafo, percussionista, produtor e ativista social. De origem iorubá foi introduzido à música tradicional desde criança. Em 1950, recebeu uma bolsa de estudos da Fundação Rotary para estudar na Morehouse College, uma das mais tradicionais universidades negras nos Estados Unidos. Anos depois, foi para Universidade de Nova York estudar administração pública. Lá, ele começou um pequeno grupo de percussão para pagar seus gastos, iniciando a trabalhar na Columbia Records em 1957. Em 1959, Olatunji lançou o primeiro de seis discos chamado *Drums of Passion*, com o qual obteve grande sucesso. Estabeleceu parcerias com vários músicos de jazz, entre os quais Jonh Coltrane. Em 1964 e 1965, dirigiu um conjunto percussivo com a orquestra sinfônica da rádio City Music Hall na Feira Mundial de Nova York. Fundou o Centro de Cultura Africana Olatunji no Harlem e em Washington DC. Olatunji compôs música para espetáculos da Broadway e produções cinematográficas em Hollywood. Participou das movimentações políticas pelos direitos civis nos Estados Unidos. Foi um dos expoentes pelo renascimento do interesse sobre a cultura africana naquele país nos anos 1960 e 1970. Como educador, desenvolveu um método de ensino para padrões percussivos africanos. Por seu álbum *Planet Drum*, ganhou o Grammy Award em 1991.

Disponível em: <<http://africanmusic.org/artists/olatunji.html>>;<[http://www.encyclopedia.com/topic/Michael\\_Babatunde\\_Olatunji.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Michael_Babatunde_Olatunji.aspx)>. Acesso em> 16 jul. 2016.

<sup>100</sup> Sophie Maslow (1911-2006), coreógrafa americana, professora e membro fundadora do New Dance Group. Iniciou sua formação com Martha Graham e Louis Horst, dançando como solista na companhia de Graham entre os anos 1930 e 1940.

A participação em inúmeras companhias oferece a Clyde Morgan uma posição de destaque na borbulhante cena de dança de Nova York. Na primavera de 1967, o artista aparece na capa da revista *Dance Scope*<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> Daniel Nagrin (1917-2008) foi um dançarino moderno, coreógrafo, professor e autor. Nasceu em Nova York e estudou com Martha Graham, Anna Sokolow, Hanya Holm e Helen Tamiris, com quem se casou mais tarde. Trabalhou em inúmeros musicais na Broadway. Formou com sua esposa a Companhia Tamiris-Nagrin em 1960. Quando Tamiris morreu em 1966, Nagrin se concentrou em seu trabalho solo. No início de 1970, Nagrin forma o The Workgroup, uma companhia com foco na improvisação. Lecionou na Universidade de Nova York e no American Dance Festival. Escreveu vários livros sobre coreografia.

<sup>102</sup> Louis Falco (1942-1993) nasceu em Nova York numa família de imigrantes italianos. Iniciou seu estudo de dança na década de 1950 com Murray Louis e Alwin Nikolais. Em 1960, começou a dançar profissionalmente com José Limón, trabalhando também com Alvin Ailey e Donald McKayle. Dançou com o José Limón Dance Company entre os anos 1960 e 1970. Falco estreou como coreógrafo em 1967 sendo um dos primeiros a experimentar bandas de rock e outras inovações no palco. Tornou-se conhecido por coreografar o filme *Fame*, de 1980. Depois do sucesso explosivo do filme, começou uma carreira na coreografia comercial, incluindo vídeos de música para a MTV estadunidense. A última apresentação da Falco Company em Nova York foi para a inauguração do Joyce Theater em 1982. Ele morreu de aids em 1993.

<sup>103</sup> Pearl Lang (1921-2009), bailarina, coreógrafa e professora de renome. Foi solista da Martha Graham Dance Company entre 1942 e 1952, ano em que fundou sua própria companhia, Pearl Lang Dance Theater.

<sup>104</sup> Anna Sokolow (1910-2000), bailarina e coreógrafa americana, foi cofundadora do Actors Studio. Começou sua carreira profissional em 1929 como membra da companhia de Martha Graham e do New Dance Group. Ao longo dos anos 1930 e 1940, ela se apresentou e coreografou obras que abordaram temas sociais e os problemas crescentes de judeus na Alemanha. Em 1991, a crítica de dança Anna Kisselgoff resumiu a estética de Sokolow como "expressionismo americano". Além de seu trabalho como coreógrafa, Sokolow também foi uma influente professora de dança e movimento para atores. Lecionou na Juilliard School entre 1958 a 1993, no Lincoln Center Repertory Theatre School e dança para atores no The Actors Studio entre outras escolas de renome.

<sup>105</sup> *Dance Scope*, revista criada em 1965, divulgou atividades, críticas e outros artigos sobre dança. Editada pela crítica de dança americana Marcia B. Siegel. Foi publicada até 1999.

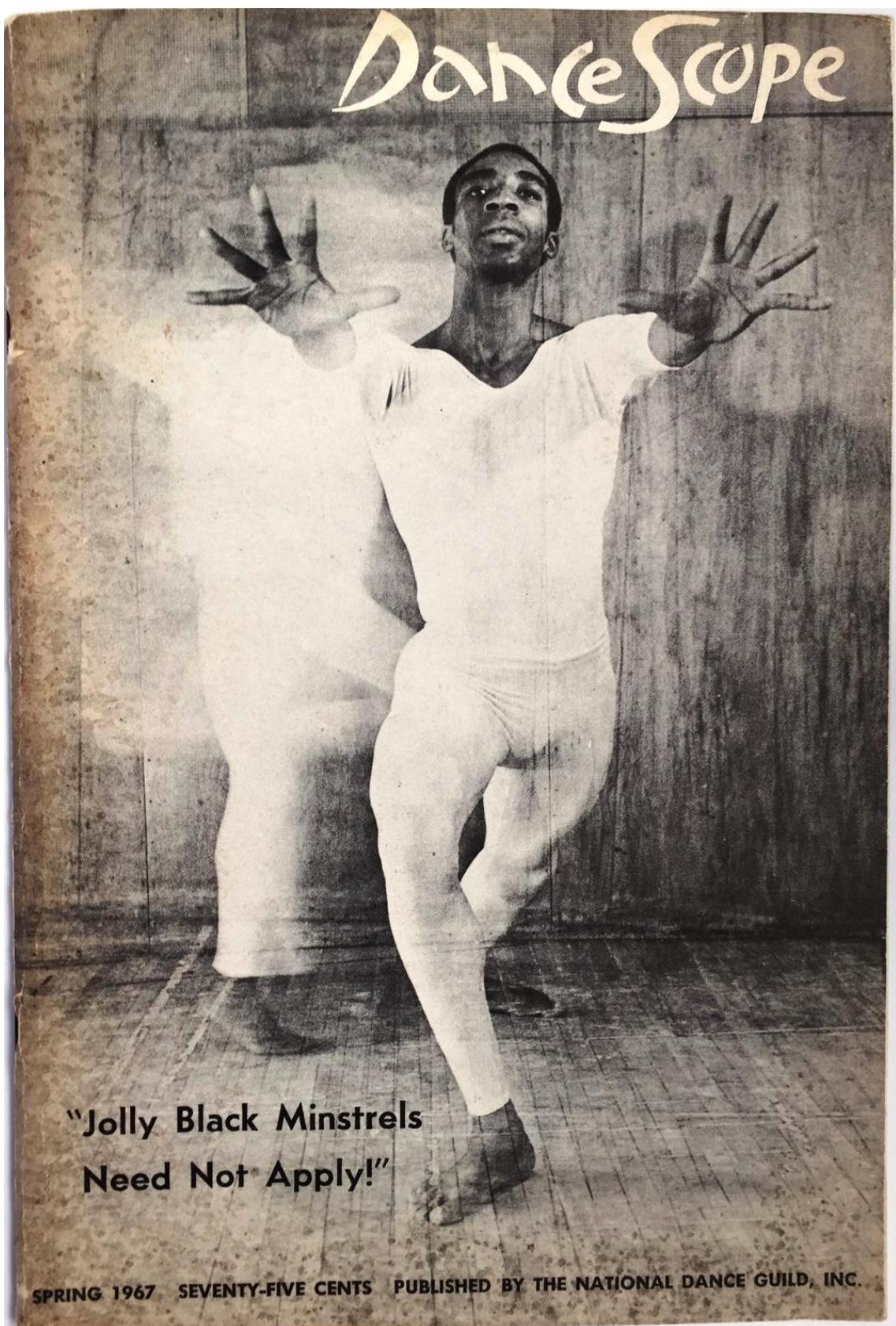


Figura 27: Clyde Morgan como capa *Dance Scope*, v. 3, n. 2, primavera de 1967.

Nesta edição dedicada à dança negra estadunidense, Clyde Morgan aparece como autor ao lado de artistas da dança proeminentes como Rod Rodgers<sup>106</sup>, Gus Solomons Jr<sup>107</sup>, Thelma Hill<sup>108</sup>, entre outros. O editorial da revista anuncia as questões norteadoras da edição:

O balé, como muitos dos escritores declaram, é uma dança para homens brancos, fechada ao artista negro? A dança moderna, aparentemente receptiva a todas as possibilidades, de fato proscreveu o tipo de dança que um negro pode coreografar? Tem a dança rigorosamente requisitado um tipo de elenco, forçando o negro em certas convenções que são determinadas por sua cor, em vez de seu talento? Há denúncias apresentadas por muitos dos escritores nessas páginas. Eles falam com alguma dor, mas o som essecial é de forte raiva. Seu testemunho declara que as atitudes e o comportamento na dança meramente refletiram aqueles da sociedade. A dança também tem sido culpada de preconceito e de crimes mais sutis, negligência e indiferença. Lembre-se que esses escritores não são os rejeitados nem os afrontados da dança, são os nossos profissionais (*Dance Scope*, v. 3, n. 2, primavera de 1967, tradução nossa).

Na entrevista concedida à revista, Clyde Morgan fala sobre seu trabalho como artista plástico, seu desejo em capturar a textura e a tridimensionalidade da escultura em madeira africana. Diferencia a arte ocidental e a africana, ressaltando os sentidos sociais desta última. Faz várias considerações sobre a importância da representatividade negra, seja nos conteúdos das escolas de arte, seja na presença de artistas e professores negros, apontando também a especificidade de ser um negro americano.

Clyde Morgan participou da formação no Karamu House por três anos, nos quais Joan Hartshorne, integrante da Limon Dance Company, foi convidada a dirigir. Neste período, o projeto pedagógico de Karamu alterou-se de um centro comunitário

<sup>106</sup> Rod Rogers (1938-2002), percussionista, escritor e coreógrafo afro-americano. Fundador, em 1968, de uma das primeiras companhias de dança afro-americanas a conquistar reconhecimento sem estar atrelada a estilos concebidos como étnicos ou tradicionais. Desenvolveu colaborações interdisciplinares com músicos e designers, questionou, entre os anos 1960 e 1970, a noção disseminada de que a identidade cultural negra somente poderia ser estabelecida a partir de temas e materiais tradicionais.

<sup>107</sup> Gus Salomon Jr. (1940), coreógrafo, dançarino, crítico de dança e ator, trabalhou nas companhias de Merce Cunningham, Pearl Lang e Donald Mckayle, e tornou-se uma figura de destaque na dança experimental e pós-moderna nos Estados Unidos.

<sup>108</sup> Thelma Hill (? - 1977), bailarina, coreógrafa e professora de dança, iniciou sua formação como *tap dancer*. Na década de 1950, dançou em companhias de Talley Beatty, Jean-Léon Destiné e Geoffrey Holder. Em 1954, fundou com Ward Flemng a Companhia de Balé Negro de New York. Em 1958, participou do grupo que formaria a Alvin Ailey American Dance Theater, em 1960. Em 1962, ajudou a fundar o Clark Center for the Performing Arts, que, além de estúdio, oferecia aulas de várias técnicas. Nos anos 1960, tornou-se uma das mais procuradas professoras de dança em Nova York, especializando-se na técnica de Lester Horton.

preocupado em fornecer noções básicas de artes para as comunidades negras de Cleveland para um ambiente de formação artística profissional. O próprio artista reconhece ter presenciado este momento recebendo da nova direção grande apoio. Hartshorne que também participa da edição especial da revista *Dance Scope* afirma a importância dos questionamentos sobre a afirmação identitária negra na escola, devido ao próprio momento histórico de crescimento do debate em torno dos direitos civis e dos movimentos sociais negros na época. Adverte, entretanto, que, embora Karamu House fosse um centro de formação artística racialmente integrado, muitos críticos e membros da imprensa começaram a nomeá-la como escola negra, supondo que todos jovens profissionais negros de Cleveland viessem de Karamu ou que estudantes brancos não pudessem ser identificados como seus representantes.

A diretora também critica veementemente as pressuposições sobre a adequação do corpo negro a determinadas práticas artísticas, bem como seu reverso, ao afirmar que pessoas negras devessem confinar-se a certos tipos de dança. Esta postura anti estigmatizante soma-se à crítica aos que antagonizam técnica de dança com sua expressividade, bem como, a ideia de que corpos negros deveriam negar o ensino de técnica em detrimento de uma suposta natureza emocional, clamando pela diversidade de corpos e tecendo um apelo contra a discriminação aos dançarinos cujos corpos violam modelos correntes, seja no balé clássico ou em outras formas de dança.

Embora Morgan já fosse um artista em evidência, foi, entretanto, a partir de sua participação na Companhia de Dança de José Limon<sup>109</sup> que sua atuação como dançarino ganha notoriedade. Entre 1968 e 1971, participou das seguintes coreografias: Missa Brevis, Psalm, The Winged, There is a Time ocupando um papel de protagonista em diversas coreografias, como The Exiles, performado no verão de 1971.

---

<sup>109</sup> José Limón nasceu no México em 1908. Filho de um musicista e regente, emigra com a família para os Estados Unidos em 1915. Inicia sua formação como artista plástico em Los Angeles, mudando-se para Nova York para dedicar-se à dança. Em 1928, inicia seus estudos com Doris Humphrey e Charles Weidman, com os quais dança por mais de dez anos. Após servir o exército por três anos, monta sua própria companhia em 1946. Tornou-se professor em instituições como Bennington College e Juilliard School. Sua companhia de dança foi subsidiada pelo Departamento de Estado Americano sob o Programa de Intercâmbio Cultural para a América do Sul, Europa e Ásia, entre os anos de 1954 e 1963. Recebeu doutorado *honoris causa* em diversas universidades estadunidenses. Seus trabalhos coreográficos mais famosos são The Traitor, Emperor Jones, The Moor's Pavane, There is a Time e Missa Brevis. Considerado um dos grandes criadores da dança moderna americana, faleceu em 1972. Durante o curso de sua carreira, Limón criou o que é agora conhecido como a técnica de Limón, 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 que se adapta facilmente a uma gama de estilos coreográficos.



Figura 28: Clyde Morgan e elenco da José Limon Dance Company (Acervo Clyde Morgan).

Em encontro realizado com Clyde Morgan em 13 de agosto de 2016, em Brockport, o artista relatou ter sido a partir de sua atuação com Babatunde Olatungi, percussionista e coreógrafo nigeriano, que ele ficou instigado a viajar pelo continente africano. Essa ideia se torna realidade anos mais tarde quando decide formar com sua *partner* na companhia de José Limon, Carla Maxwell<sup>110</sup>, uma companhia de dança em Nova York.

---

<sup>110</sup> Carla Maxwell ingressou na companhia de José Limón em 1965. Maxwell foi nomeada diretora artística da companhia em 1978, permanecendo até 2016.



Figura 29: Clyde Morgan no elenco da José Limon Dance Company, na coreografia *The Moor's Pavane* (Acervo Clyde Morgan).

Em 1970 Clyde monta com sua partner a Clyde Morgan and Carla Maxwell Dance Company realizando a estreia da companhia no The Theatre of the Riverside Church no Harlem, em Nova York, em abril de 1971. Frances Alen, colaboradora da revista mensal *Dance News* assim comentou o trabalho dos coreógrafos:

Clyde dançou com energia galvânica, às vezes como uma força da natureza, seu corpo de ossos longos gravados com músculos e tendões. O drama de

dança da viagem do protagonista negro de **volta às raízes ancestrais**, e através desse caminho para a autêntica individualidade, deu a Morgan material com o qual ele agarrou-se com empenho e fervor, resultando numa verdadeira proeza (...) Embora Carla Maxwell seja branca, a consciência negra permeia o programa. Mesmo “Function”, coreografada por ela, era um ritual de exorcismo derivado da África Ocidental, com Maxwell como possuída, e sua frágil figura tremendo em convulsões (Frances Alen, *Dance News*, jun, 1971, The Jerome Robbins Dance Division of The New York Public Library, *tradução e grifos nossos*).

Na crítica aparece a análise descritiva das passagens da coreografia cujas inúmeras imagens constroem e divulgam impressões estadunidenses sobre uma cultura africana. Nelas, tonalidades corpóreas assemelham-se com esculturas africanas, apresentam-se máscaras e figuras ceremoniais, num momento torsos fluidos lembram reminiscências de uma dança Watuse, em outros, uma “*inocente sensualidade*” é descrita como uma “*estranya graça animalizada*”, essas e outras presenças simbolizariam um chamando pela herança africana.

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 afrodescendente.

Após o exitoso *debut* – Clyde Morgan e Carla Maxwell conseguem arrecadar fundos necessários para empreender uma turnê na África Ocidental e Oriental realizando pesquisas em música e dança africanas durante sua visita aos países: Senegal, Costa do Marfim, Libéria, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Quênia, Tanzânia, Zâmbia e Etiópia.

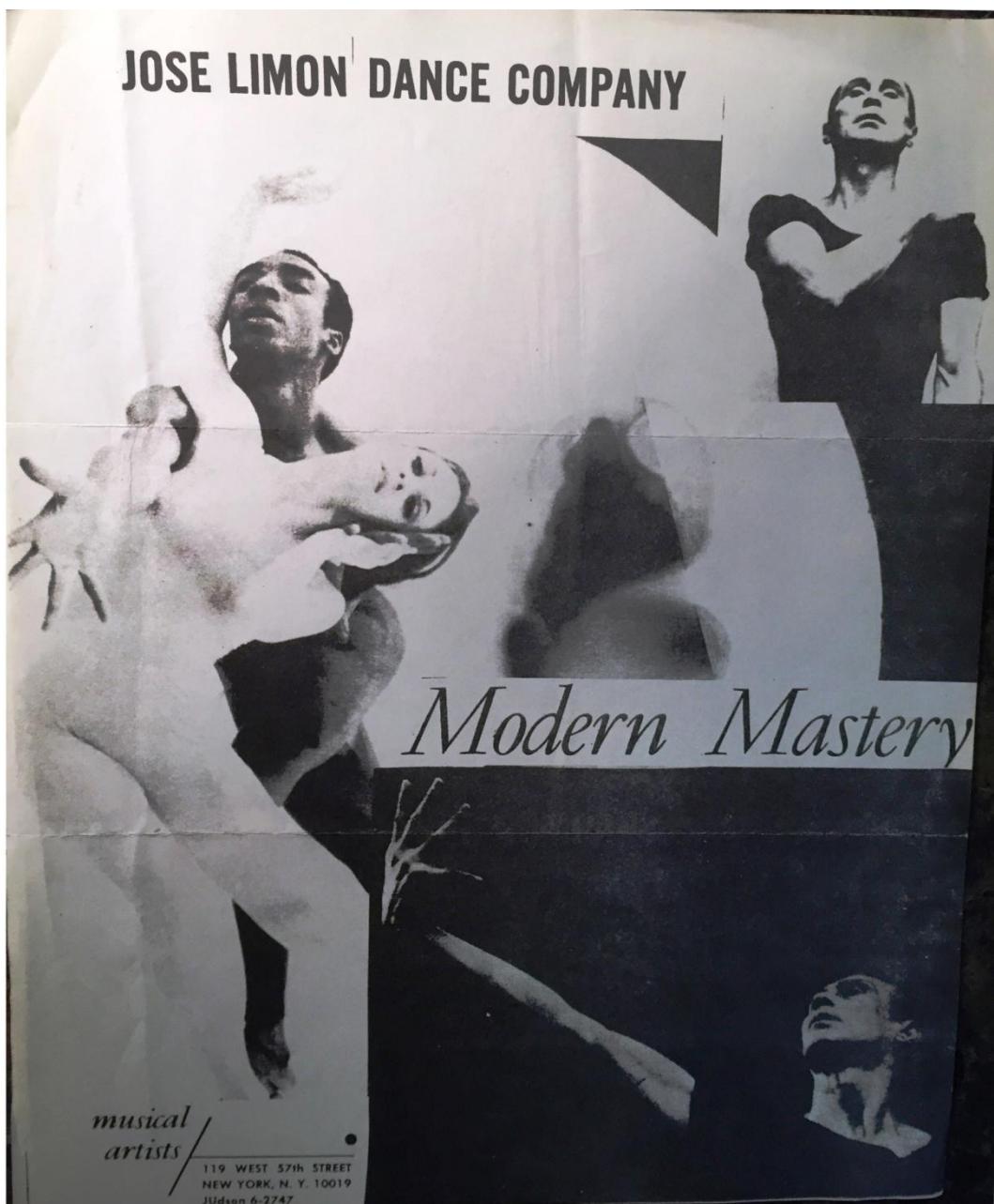


Figura 30: Em destaque, Clyde Morgan e Carla Maxwell, integrantes da José Limon Dance Company, 1971. (*The Popular Culture Collection, The George A. Smathers Libraries, University of Florida*).

Clyde Morgan relatou, entretanto, que antes de sua viagem ao continente ele dançou na companhia de Babatunde Olatunji na ocasião da Feira Mundial de Nova York, realizada entre 21 de abril de 1964 e 21 de outubro de 1965. O tema da feira foi "Peace Through Understanding", e o programa sobre o pavilhão africano anunciava: Dancers and Drummers, na área de entretenimento ao ar livre do pavilhão, diversos grupos representando países como Nigéria, Gana, Guiné, Ruanda e África do Sul. Clyde

Morgan conta que Baba Chuck Davis<sup>111</sup> participou do elenco e que se tornou famoso no meio de dança após aprender as danças Watusi.

Ele [Baba Chuck] chamou esse pessoal [Watusi] enquanto eles estavam no estadium de Nova York, e fomos para o estúdio de Katherine Dunham e lá nós estreamos com eles, aprendendo essas danças... Aí, logo em seguida, não muito tempo, depois eu fui para a África. Eu excursionei a África costa à costa... [dançando] danças modernas de coreógrafos de Nova York (...) Para encurtar essa história, o que Chuck fez foi uma coisa inédita de aprender as danças africanas com os africanos que vieram para essa feira e em seguida começou a convidá-los para dar aula das danças autênticas da África. Paralelamente, vamos voltar atrás, pro Brasil. O que a gente tem de dança afro do Brasil primeiro vem autenticamente do culto africano e outras coisas que vieram através da prática de maculelê e capoeira (Entrevista realizada por nós em 13 jun. 2016, Rochester, Nova York).

É importante considerar o cenário cultural e político que antecedem e se desenvolvem durante a estada de Clyde Morgan na África. O acirramento das mobilizações políticas negras em torno dos direitos civis e as políticas afirmativasacionadas pelo movimento *Black Power* destinadas a alcançar a autodeterminação para as pessoas de ascendência africana. Esse movimento disseminou-se entre os afro-americanos proeminentemente no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, enfatizando o orgulho racial e a criação de instituições políticas e culturais para nutrir e promover os interesses das comunidades negras contra a opressão racial. Paralelo a isto, o desenvolvimento dos processos de descolonização dos países africanos, a disputa no continente africano por influência geopolítica das superpotências na época da Guerra Fria, os movimentos de libertação nacional e os conflitos e guerras entre as diferentes etnias.

Nos Estados Unidos, a disseminação da diversidade e das particularidades das culturas do continente africano já se dava há muito tempo. A presença ativa de artistas africanos remonta às primeiras décadas do século XX, assim como o apoio institucional ao desenvolvimento de programas de intercâmbio cultural e acadêmico entre os Estados Unidos e os países africanos anglófonos.

---

<sup>111</sup> Charles "Baba Chuck" Davis é diretor artístico e fundador da DanceAfrica, e um dos principais professores e coreógrafos da dança africana tradicional na América. Ele viajou extensivamente para a África para estudar as danças tradicionais, e fundou a Chuck Davis Dance Company em Nova York em 1968 e o African American Dance Ensemble em Durham, Carolina do Norte, em 1983. Participou de vários programas do National Endowment for the Arts e atuou no Conselho de Artes da Carolina do Norte desde 1991. Em 1992, recebeu o Prêmio da Carolina do Norte em Belas Artes, a maior honra do estado. Recebeu doutorado *honoris causa* de várias universidades. Chuck Davis e DanceAfrica foram citados como "America's Irreplaceable Dance Treasures: The First 100" pela Dance Heritage Coalition. Disponível em: <http://www.bam.org/artists/chuck-davis>. Acesso em: 11 dez. 2016.

Sobre a divulgação da cultura africana nos Estados Unidos, Clyde Morgan comenta, por exemplo, lembrar das imagens exóticas que companhias como a francesa Balés Russos de Monte Carlo divulgavam ao apresentar coletâneas de danças exóticas registradas em diferentes partes do mundo. A presença e a difusão dos primeiros balés nacionais africanos em turnês estadunidenses coincidem também com a crescente exploração comercial da cultura africana, evidenciada na época por passagens de danças Watusi em filmes como “King Solomon’s Mines<sup>112</sup>”. Ao relatar sobre o cenário político e a produção artística dos países africanos que chegavam aos Estados Unidos, Clyde Morgan afirma que:

Os países francófonos Mali, Côte d'Ivoire, Senegal, Gâmbia foram levados pela aquela coisa exótica do francês, aquela coisa fora de série, *glamour*, glamuroso, fora de série, fantasiados coisa e tal....França, *Moulin Rouge*. Então, por outro lado, o mais forte nessa área anglófona foi Gana.... primeiro que o país que a gente chama Gana, na época da Segunda Guerra Mundial era *Gold Coast*, esse nome dado pelos ingleses, como Ivory Coast foi o nome dado pelos ingleses, que depois virou francês Côte d'Ivoire... Gana, a área que a gente chama Gana agora não é a mesma. Antigamente era muito extensa, muito grande e incorporava outros países, que agora a gente chama de outra coisa. Hoje a gente chama de Burkina Faso, antigamente chamava *Upper Volta* isso faz pouco tempo [1984], pouco tempo quer dizer os últimos quarenta anos... Então *nationalism* surgiu, não só na África, mas no Brasil. O surgimento de pessoas como Heitor Villa Lobos, o surgimento do Tango, o surgimento dos grandes muralistas do México, Diego Rivera, aquela turma toda... Houve uma mudança tremenda no mundo inteiro. Surgimento de nacionalismo e da descolonização cultural (Entrevista realizada por nós em 13 jun. 2016, Rochester, Nova York).

Artistas de renome da dança negra estadunidense já haviam realizado pesquisas e viagens ao continente africano bem antes de Clyde Morgan, dentre eles Pearl Primus, em 1948, Katherine Dunham, em 1962 e 1966, e Alvin Ailey, em 1966 e 1967.

Alvin Ailey performou com sua companhia no Festival de Artes Negras em Dakar, Senegal, em 1966, patrocinado pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos. Após o festival, visitaram nove países africanos no ano de 1967. Sua equipe era formada de doze bailarinos, um iluminador, um contrarregra, um eletricista e dois produtores, sendo a primeira companhia americana a realizar um *tour* prolongado no

<sup>112</sup> O filme King Solomon's Mines baseou-se num romance de 1885 do escritor inglês H. Rider Haggard's. A obra serviu de base a várias obras cinematográficas: uma versão britânica de 1937 e as hollywoodianas de 1950, 1975 e 1985, além de outros filmes.

continente, dois meses. Conforme o coreógrafo argumentou sobre a viagem, em edição da revista *Dance Magazine* de maio de 1968:

Eu acredito que essa turnê foi de um significado tanto diplomático quanto artístico. Devido às turbulências no Terceiro Mundo, foi muito sábio enviar uma companhia de dança, em particular, uma companhia de dança negra, para a África em 1967. Em todos os lugares que fomos, nós fomos consideradas um evento importante. Multidões de curiosos sempre se agrupavam sobre nós. Fotografias e entrevistas com a companhia se abundaram nos jornais (Ailey, *Dance Magazine*, mai. 1968 p. 53, *tradução nossa*).

Apesar das críticas sobre a precariedade das instalações e dos teatros e dos voos erráticos entre as cidades, a companhia seguiu um roteiro audacioso, visitando a Etiópia, Quênia, Uganda, Tanzânia e Madagascar, na costa leste; Congo, no centro, e, no oeste, Gana, Costa do Marfim e Senegal. Os três ou quatro concertos por semana eram combinados com palestras e demonstrações em universidades e centros comunitários. Na reportagem, Ailey comenta brevemente suas impressões em cada país, com elogios para Gana e Senegal, “países de consciência artística” e com “uma audiência sofisticada”, bem como a recepção do público do repertório da companhia.

O coreógrafo programou para a viagem um repertório eclético, com “todo tipo de dança que nos fazemos: jazz, étnico, folclórico, dramático e abstrato”. A seleção causou surpresa no público cuja expectativa era de encontrar estilos mais “conectados com a história negra americana”. As aulas-demonstrações foram organizadas para familiarizar a audiência com diferentes técnicas de dança empregadas pela companhia, como: “jazz, balé clássico, primitivo, Graham e Horton”. O artista comenta como as roupas de trabalho e figurino dos dançarinos, bem como a cultura estadunidense, inclusive a negra, eram desconhecidas dos africanos, que, no entanto, demonstravam familiaridade com artistas populares como Harry Belafonte, Louis Armstrong, Otis Redding e James Brown, ou mesmo, Cassius Clay.

Ailey reclama o desconhecimento dos africanos em relação à contribuição negra para as artes “clássicas”. O total desconhecimento do público africano sobre o repertório de cantoras e musicistas negros influenciados por uma arte eurocentrada representava para o coreógrafo, no ano de 1968, uma das razões pelas quais considerava ser um golpe

cultural para uma “American Negro Dance Company”, com um "serious repertoire", visitar o continente. O artista comenta que, no Senegal, onde as pessoas seriam altamente preocupadas com o conceito de negritude, a companhia foi repetidamente questionada se suas danças teriam ou não raízes negras<sup>113</sup>. Como contraposição, Ailey relata:

Nós respondíamos chamando atenção para coisas como as raízes africanas do blues, mas sempre completávamos dizendo que vivíamos numa América do século XX e que pensamos que nossas danças refletiam as virtudes e vícios deste tempo e espaço (Ailey, *Dance Magazine*, mai. 1968 p. 53, *tradução nossa*).

Ailey era ciente de como sua companhia era vista e recepcionada como espelho e modelo de arte negra a ser reverenciado. A esse respeito comentou como o presidente do Senegal, Léopold Sedar Senghor, elogiou a *expertise* técnica da iluminação e do cenário da companhia, com a qual desejava descobrir como “estilizar sua paixão pela era tecnológica”. Ailey conta na entrevista das oportunidades de trocas de dança seja em apresentações mais formais com grupos folclóricos nacionais de Gana e Senegal, seja em comunidades locais com seus moradores em festividades ou *night clubs* locais.

A viagem ao continente no final dos anos 1960 ainda lhe repercutiu um senso comum no qual a África permanecia misteriosa e selvagem, imprevisível e perigosa, com animais ameaçadores na beira das estradas (será que ele nunca viajou em seu próprio país para ver um *gator* na Flórida ou os ursos do Tennessee?). A matéria termina com considerações finais sobre como conhecer os africanos pessoalmente o fez retornar aos Estados Unidos com um respeito saudável à sua herança africana, apesar de dois fatos: de os africanos terem uma visão distorcida dos estadunidenses, bem como a total ignorância dos estadunidenses sobre a diversidade cultural no continente, mais evidente quando se tem a chance de comparar as regiões leste e oeste. No entanto, diz achar similaridades entre “americanos” e ganenses, área na qual, de acordo com o artista, grande parte dos afro-americanos tiveram seus descendentes escravizados durante o Atlântico negro.

<sup>113</sup> Vale ressaltar que em nossa contemporaneidade, embora as companhias nacionais de alguns países africanos continuem apresentando seu repertório de dança tradicional, há um crescimento exponencial de artistas e companhias africanas conectados com a dança contemporânea. Filmes como *African Dance: Sand, Drum, and Shostakovich* (2002) de Ken Glazebrook e Alla Kovgan e *Movement (r)evolution Africa* (2007) de Joan Frosch e Alla Kovgan nos oferecem uma dimensão deste panorama rico e multifacetado.

As pessoas em todos os lugares são maravilhosas. Aqui na América podemos ler seus mitos e olhar para suas esculturas. Mas na África você começa a perceber que essas pessoas são esses mitos, são essas esculturas. No entanto, muito do que "buscamos" sobre eles é o que é "subdesenvolvido" entre eles. Muito disso, inevitavelmente, desaparecerá nas convulsivas mudanças sociais que estão ocorrendo. Ainda assim, os líderes de algumas nações são sábios o suficiente para saber quais são seus tesouros culturais e estão tomando medidas para preservá-los (Ailey, *Dance Magazine*, Vol. XLII, nº5, mai, 1968 p. 87, *tradução nossa*).

Alvin Ailey relata certa apreensão e desconfiança dos africanos sobre os hábitos e interesses americanos, justificada pelo momento histórico de luta contra “qualquer coisa que lembrasse colonialismo” e do forte desejo por autonomia compartilhado entre eles. Ironicamente, a revista, sem se dar conta, comenta que a companhia trouxe da viagem material suficiente para “abrir um museu” com *souvenires*, esculturas, peles de animal, tambores, joias, tecidos e sandálias. Em uma das fotos da reportagem, Ailey aparece cumprimentando um transeunte no aeroporto de Abidjan vestido de *cowboy* com a seguinte nota: “If only the dance could get around the world the way Western movies have!” (Se apenas a dança pudesse se difundir no mundo como os filmes de faroeste estadunidenses têm conseguido!)

A história de Alvin Ailey no continente africano interessa aqui porque essa experiência refletiu substancialmente no primeiro contato de Clyde Morgan com a África. Ao perguntar sobre como ele teria organizado o trajeto de sua viagem ele respondeu:

Eu e minha esposa [Carla Maxwell] nos sentamos com Alvin numa mesa assim, num restaurante. Ele abriu um livro dele com os nomes e endereços. Ele tinha acabado de chegar da África, do primeiro Festac, Senegal. Ele foi através do governo americano, o equivalente ao Itamaraty. Então ele foi de costa a costa sendo recebido como diplomata artístico etc. Eu não fui assim, eu fui por conta própria, mas eu fui com essa lista. Eu e Carla. Naquela época tinha máquina de datilografar e nos fizemos cartas para embaixadas, universidades, centros comunitários. Os países: Senegal, Gana, Togo, naquela época era Dahomey mas agora é Benim, Nigéria, Quênia, Uganda, Tanzânia, Etiópia. Depois surgiram outros: Libéria... Surgiram coisas assim: um amigo nosso, Charlie é um ator, ele era um dos dançarinos de Limon naquela época, quando ele soube que a gente tinha aquela viagem marcada... ele disse: Você vai para África? Eu disse: Sim. Você sabe que meu pai tem uma igreja como missão, missionária e eles tem uma escola que eles patrocinam na Libéria, no subúrbio de Monróvia. Eu vou falar com meu pai, porque é bem provável que ele vai te convidar para dar uma aula e um espetáculo lá. Ele falou com

o pai e eles fizeram contato e, rapaz, eles pagaram um cachê, fizeram o contato, nos fizemos um estágio lá, com residência tudo pago, coisas para filmar, palestras.... mas isso foi antes da guerra, antes da merda... foi incrível. Então surgiram coisas assim. A gente não foi com dinheiro próprio. Dinheiro chama dinheiro, sucesso chama sucesso, a gente chegava em lugares e, por exemplo, o corpo diplomático já tinha notícia de nossa chegada, mas eles não tinham dinheiro para dar, porque não era oficial, mas eles oferecem coisas, oferecem um *cocktail* e nesse *cocktail* chamaram o reitor de tal universidade, o diretor de um centro comunitário.... Nos dissemos: Olha, nós somos dois, com todo o equipamento etc. A gente pode fazer uma aula pra vocês, até um espetáculo, só que em troca a gente gostaria de ver e filmar coisas de vocês... As portas se abriram. Você começa uma turnê dessas e depois de dois ou três meses rodando a palavra ganha perna, então se chega lá como manchete. Foi um sucesso! (Entrevista realizada por nós em 13 jun. 2016, Rochester, Nova York).

Na época da viagem, Clyde Morgan e Carla Maxwell já dirigiam um grupo com suas próprias coreografias e puderam contar com trabalhos de outros coreógrafos, seus mestres e colegas em seu repertório artístico durante a viagem, que começou pela Etiópia. Parte da economia do jovem casal, bem como o auxílio de seus familiares, foi usado para comprar um estúdio em Nova York, onde desenvolviam trabalhos de pintura e dança e a outra parte, para comprar câmeras filmadoras, filmes, gravadores de áudio, *tapes*, produzir folhetos de propaganda, material de divulgação e as cartas para mandar às embaixadas, universidades e contatos sugeridos por Alvin Ailey.

A formação acadêmica em literatura francesa e história inglesa ajudou Morgan a se comunicar nos países francófonos e a compreender a influência do colonialismo na África. Seu interesse em conhecer a África partia de sua necessidade em aprofundar 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 cerimônias, festivais etc.



Figura 31: Clyde Morgan e Carla Marwell (Foto: Dagmar; Arquivo da Biblioteca Pública de Nova York).

Clyde Morgan relata que a maioria das gravações e registros feitos durante a viagem só foi estudada ao retornar para Nova York, pouco tempo antes de sua viagem ao Brasil. Poucos anos depois, este material seria usado em seu trabalho de pesquisa e criação em dança proposto à Universidade Federal da Bahia.

Numa das conversas com o coreógrafo, ele argumentou que a ausência de traços culturais tradicionais africanos nos Estados Unidos deveu-se à intensa história de repressão cultural negra pela colonização protestante na época da escravatura. No entanto, a dança americana foi grandemente influenciada pela presença dos africanos imigrados durante o século XX. Para o artista, o contexto brasileiro possibilitou que as danças populares, o candomblé e sua liturgia e artefatos tradicionais religiosos, apesar da influência da Igreja católica, fossem preservados pelos afro-brasileiros, mantendo certa continuidade. A consciência destas ausências levaria a população negra nos Estados Unidos a estreitarem suas relações com o continente africano no século XX. Durante essa conversa, Laís Morgan disse que uma das diferenças entre a diáspora

africana no Brasil e nos Estados Unidos, notáveis para ela hoje, era a presença dos africanos nas universidades estadunidenses, fato ausente no Brasil, salvo raríssimas excessões.

É interessante observar a existência de inúmeras iniciativas tanto do Estado quanto da sociedade civil estadunidense para estabelecer relações institucionais e culturais com o continente africano. Um exemplo disso é a extensa documentação disponível no The Jerome Robbins Dance Division da The New York Public Library, no Lincoln Center, sobre a criação da The African Academy of Arts and Research. Essa organização foi concebida por Kingsley Ozuomba Mbadiwe<sup>114</sup> e James Herman Robinson<sup>115</sup>, e se conectaram aos esforços do governo americano para construir relações diplomáticas e de apoio educacional e cultural com países africanos ainda anteriores à Segunda Guerra Mundial. Esta ação antevê os contextos de descolonização africana e insere-se nas disputas de influência econômica e política nos anos da Guerra Fria.

A fundação dessa organização, em dezembro de 1943, foi celebrada com um pomposo evento no Carnegie Hall, com apoio de políticos proeminentes e da própria Eleanor Roosevelt<sup>116</sup> alçada à diretora, além de professores e pesquisadores das principais universidades americanas. A entidade teve entre seus maiores patrocinadores ativistas dos direitos civis e inúmeros pastores de igrejas protestantes. Entre os participantes americanos muitos se tornaram missionários no continente africano e líderes no movimento por direitos civis nos anos 1960. Entre os estudantes africanos

<sup>114</sup> Kingsley Ozuomba Mbadiwe (1915-1990), político nacionalista nigeriano, estudou na Universidade de Columbia e na Universidade de Nova York. Fundador da The African Academy of Arts and Research. Retorna à Nigéria, onde estabelece um instituto de pesquisa em arte africana no início dos anos 1950. Em 1951, entra para a política elegendo-se para o legislativo nigeriano. Cria o jornal *The Daily Telegraph* e, como defensor dos movimentos nacionalistas, ocupa cargos ministeriais entre o final dos anos 1950 e a década seguinte.

<sup>115</sup> James Herman Robinson (1907-1972) foi pastor afro-americano da igreja Presbiteriana, fundador em 1958 da Operation Crossroads África (OCA), programa de intercâmbio cultural considerado por John F. Kennedy como precursor do *Peace Corps* americano. Essa organização privada ainda hoje patrocina intercâmbios culturais e projetos de serviços voluntários de pequena escala na África, voltados à área de saúde e educação em comunidades locais de países de língua colonial inglesa, francesa e portuguesa. Atuou nos anos 1960 como conselheiro do Departamento de Estado dos EUA para assuntos africanos. Organizou centros comunitários no Harlem e foi defensor da independência dos países africanos. Até 2016, a Operação Crossroads África enviou mais de doze mil pessoas para mais de quarenta países africanos, doze países do Caribe e Brasil.

<sup>116</sup> Anna Eleanor Roosevelt (1884-1962) foi primeira-dama dos Estados Unidos de 1933 a 1945. Uma das principais divulgadoras da política do New Deal, criada por seu marido o presidente Franklin Delano Roosevelt. Apoiou a Organização das Nações Unidas (ONU), sendo diplomata e embaixadora dos Estados Unidos na entidade entre 1945 e 1952, por nomeação do presidente Harry Truman. Durante o seu tempo na ONU presidiu a comissão que elaborou e aprovou a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

alguns, como Mbonu Ojike, atuaram nos movimentos de independência em seus países, escrevendo em jornais, atuando como políticos e militantes dos partidos nacionalistas, ocupando cargos de destaque nos novos governos independentes. Como ponto comum, grande parte dessa geração participou do movimento pan-africanista e do repúdio à cultura europeia dos colonizadores.

Um programa informativo da organização contava que, em 1938, sete jovens africanos deixam a Nigéria para estudar na “América”, ansiosos para aprender modos “Americanos” e métodos científicos para aplicarem em seu país.

Eles encontraram suporte, mas também racismo. Eles descobriram equívocos grosseiros sobre a África e os povos africanos. Eles precisavam de um lugar para proteger as informações, para conhecer e trocar ideias. Eles sentiram a necessidade de alguma organização para espalhar a verdade sobre a África e seu povo (Africa: today and tomorrow, abr., 1945, African Academy of Arts and Research, The Jerome Robbins Dance Division, *tradução nossa*).

Entre os anos de 1943 a 1946, mais de oitocentos estudantes africanos provenientes de países como a África do Sul, Uganda, Etiópia, Somália, Egito, África Equatorial Francesa (colônia que incluía os territórios de Chade, República Centro Africana, República do Congo e Gabão), Serra Leoa, Gold Coast (atualmente Gana), Libéria e Nigéria usufruíram das atividades propostas pela entidade. A academia produziu com sucesso o Festival de Dança Africana em 1943 e em 1945, com público maior de dez mil espectadores. No festival de 1943, os artistas convidados foram Asadata Dafora<sup>117</sup>, Josephine Premice<sup>118</sup> e Pearl Primus<sup>119</sup> que compuseram um exitoso perfil da arte negra.

---

<sup>117</sup> Austin Dafora Horton (1890-1965). Músico, dançarino e coreógrafo nascido em Serra Leoa numa família proeminente. Após uma formação europeia na capital do país natal e alguns anos vivendo na Europa Dafora chega em Nova York em 1929. Seu trabalho, "Kykunkor" (Woman Witch) com estreia em 1934, foi o primeiro a desenvolver uma dança dramática de palco baseada em rituais africanos com um elenco majoritariamente africano, sendo um grande sucesso de crítica e público. Fez parcerias com Orson Welles nos anos 1930 e 1940. Em 1950, fundou a Academia de Jazz. Em 1960, voltou para a Serra Leoa, onde se tornou o diretor cultural da nação recém-independente. Suas contribuições para o mundo da dança influenciaram muitos artistas americanos como Pearl Primus e Katherine Dunham. Comentários sobre a coreografia e atuação de Dafora durante o festival, em 1943, feitas por Edwin Denby do New York Herald-Tribune foram: sentir-se surpreendido por sua “arte completamente civilizada”, com dançarinas performando “danças formais”..., com a “notável lucidez de estilo”. E ainda: “a forma como o corpo se mantém claro para o olhar, os pés distintos das pernas, as pernas do tronco, os ombros dos braços, a cabeça cada um definido separadamente. O definiteness definição deu às pequenas variações seu efeito máximo. E no final notou-se que a exatidão da postura, a firmeza do ritmo deu à dança tanto

Num programa lançado após 1946 a academia tinha como propósito aumentar seus quadros estabelecendo parcerias com o movimento dos trabalhadores, colaborações interraciais e organizações interessadas na promoção da aproximação entre a África e os Estados Unidos. Tendo como eixo a troca educacional e cultural pela assistência de estudantes africanos na América, pelo incentivo de intercâmbio entre professores universitários entre os Estados Unidos e o continente africano, em especial seus territórios anglófonos, promover festivais de arte e o ensino da dança, música e drama africanos nas principais capitais estadunidenses e exibições de arte, filmes educacionais em escolas, igrejas e organizações, incentivar a publicação de livros e informativos sobre a África, assim como criar uma rede de relações públicas para disseminar as ações da organização. Curiosamente, o panfleto deixa escapar uma gafe em sua carta de propósitos cuja missão seria disseminar informações sobre a economia, cultura e vida social deste país: a África.... Talvez um ato falho pan-africanista.

Interessante contextualizar a história do movimento pan-africanista e suas especificidades e demandas históricas. Enquanto movimento político, o pan-africanismo foi inicialmente gestado no interior de países de colonização inglesa, articulando em tempos e espaços distintos projetos, ora de libertação colonial, ora de integração política, não necessariamente vinculados entre si. Muitos de seus principais propositores foram intelectuais estadunidenses, caribenhos e africanos cujas motivações e planos de ação foram construídos por estratégias e contextos díspares ora acionados pela religião como elemento unificador das comunidades negro africanas e da diáspora, seja pelo missionarismo cristão evangelizador, seja pelo islamismo ou rastafarianismo; ora articulando políticas nacionalistas anticoloniais e projetos de revolução socialista.

---

dignidade e força; que as peculiaridades do estilo não poderiam ser selvagens ou acidental, mas foram o resultado de uma tradição de dança consistente e altamente civilizada" (Africa: today and tomorrow, abr. 1945, p.21, African Academy of Arts and Research, The Jerome Robbins Dance Division, *tradução nossa*).<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Cantora, dançarina e atriz haitiana, graduou-se em antropologia pela Columbia University, mas preferiu seguir carreira atuando em musicais da Broadway. Foi aluna de Katherine Dunham entre os anos 1940 e 1950.

<sup>119</sup> (1919-1994). Bailarina e antropóloga afro-americana, nascida em Trinidad e Tobago, foi uma das maiores expoentes da tradição negra na dança moderna americana. Retratava em suas coreografias temas como a herança cultural africana, o sistema econômico opressor, a violência e preconceito racial. Pesquisou as matrizes corporais negras nas comunidades rurais do Sul dos Estados Unidos. Em 1948, alimentada pelo nascente movimento pan-africanista estuda as formas de dança tradicional na Costa do Ouro, Angola, Camarões, Libéria, Senegal e Congo Belga (Green, 2002 p.120). Sua pesquisa encena um repertório estético e étnico, onde a questão racial não era apenas retratada ou tematizada, mas incorporada fisicamente. Fora dos parâmetros estéticos dominantes, apesar de ter sido aluna de Charles Weidman, bailarino influente na primeira geração da dança moderna europeia, Pearl Primus não tivera formação clássica e, com seu corpo robusto e pele negra, sempre foi apontada pela crítica como fundadora de um estilo moderno de marcante caráter étnico.

Iniciativas como a da African Academy oportunizaram estudantes, professores, artistas e militantes dos direitos civis americanos se aproximarem da arte, cultura e filosofia africana, empoderando sensos identitários e construindo conexões políticas entre os Estados Unidos e o continente africano. Essa organização foi composta majoritariamente por promissores estudantes africanos e líderes civis afro-americanos que durante os anos 1940 empenharam-se para o reconhecimento cultural da unidade pan-africana e seus esforços de unidade e cooperação.

Uma publicação da African Academy of Arts and Research de abril de 1945 teve entre seus colaboradores o professor Alain LeRoy Locke (1886-1954) filósofo afro-estadunidense, considerado um dos principais expoentes do movimento de Renascença do Harlem. No artigo o professor comentava sobre a apresentação de dança dos grupos da Serra Leoa e da Nigéria durante o festival.

Ninguém pode sair de qualquer uma dessas performances do Festival com seus antigos conceitos estereotipados sobre a vida africana inalterada. O virtuosismo dos ritmos das danças africanas, o sofisticado controle e refinamento dos passos e figuras de dança, a harmonia completa do traje e das decorações, a força da pantomima dramática e a expressividade básica das interpretações simbólicas da natureza são todas uma revelação, até mesmo para os adeptos mais sofisticados da nossa cultura ocidental. Começamos a perceber, entre outras coisas, onde a facilidade artística e a criatividade do negro americano se originaram e aprendemos, para nossa surpresa, que o estoque-pai em sua tradição cultural ininterrupta é, se possível, mais saudável e efetivamente artístico do que a manifestação de nossa familiar arte híbrida afro americana. Isto não é para menosprezar a contribuição negra americana, mas sim para mostrá-la em sua verdadeira perspectiva. De fato, é de se esperar que a influência dos *backgrounds* originais africanos, com o tempo, tenha uma influência estimulante e refinadora sobre a criatividade da segunda e terceira geração do negro africano (Africa: today and tomorrow, abr., 1945, African Academy of Arts and Research, The Jerome Robbins Dance Division, *tradução nossa*).

O incentivo à formação desta geração de jovens africanos, propicia o desenvolvimento de uma intelectualidade e geração de artistas responsáveis pelo desenvolvimento dos movimentos políticos pró-independência africana. Posteriormente, os integrantes desenvolveram importantes papéis políticos nas histórias de seus próprios países, tornando-se a primeira geração de líderes africanos das nações livres do julgo colonialista europeu. Num âmbito político internacional, tal iniciativa colaborou em fortalecer os movimentos de independência e marcar a influência estadunidense no futuro contexto da Guerra Fria. Num contexto afro-estadunidense, esses intercâmbios

colaboraram no desenvolvimento da identidade negra que realocasse a cultura africana no bojo da geração que atuaria nos movimentos dos direitos civis nas próximas duas décadas.

Embora inserida no contexto das diásporas atlânticas, as presenças africanas no Brasil e nos EUA constituem-se repletas de singularidades. Enquanto a população negra nos Estados Unidos nunca tenha passado dos 20% de sua população total, inclusive nos estados do sul, no Brasil a população negra, pardos e pretos, passava os 60%, de acordo com o censo de 1872. Outro dado é o fator numérico referente à quantidade de africanos escravizados com destino ao Brasil em comparação aos EUA. Nossa páis foi o destino de cinco milhões oitocentos e cinquenta mil africanos, enquanto nos Estados Unidos esse número cai para apenas cerca de trezentos e dez mil, entre os séculos XVI ao XIX<sup>120</sup>. Esta diferença põe por terra a afirmação de que a existência de elementos africanistas na cultura brasileira seriam resultantes da suposta cordialidade da colonização portuguesa e da Igreja católica para com as práticas africanas, como se fosse possível negar ou abrandar as crueldades e violências existentes em ambas as histórias coloniais, tanto a britânica protestante quanto a portuguesa católica. O fato é que em ambas existiram realidades opressivas com condições específicas de criação de uma cultura negra diaspórica e suas possibilidades de assimilação, recriação e resistência.

Outro fator comparativo importante no final do século XIX foi o discurso oficial brasileiro que após décadas de políticas migratórias eugenistas, auxiliado pelo projeto cultural e ideológico em favor do embranquecimento da população<sup>121</sup>, teve seu discurso alterado nos anos 1930 e 1940 em favor do elogio da mestiçagem e da divulgação de elementos específicos da cultura negra alçados a símbolo nacional. Assim, seriam aos poucos resgatados da costumeira repressão práticas como o samba, a capoeira, aspectos das liturgias afro-brasileiras que seriam alçados a símbolos nacionais desde que pudessem ser exploradas comercialmente e controlados pelas políticas de Estado. Vale dizer que atualmente o próprio lucro proveniente da exploração turística dessa cultura

---

<sup>120</sup> Fonte numérica arredondada a partir dos dados disponibilizados em <http://slavevoyages.org/assessment/estimates>.

<sup>121</sup> Entre os anos de 1890 a 1900 entraram no Brasil mais de 1,4 milhão de imigrantes europeus, o dobro do número de entradas nos oitenta anos anteriores (1808-1888). COSTA, Emilia Viotti. Da senzala à colônia. 4ª Edição. São Paulo: EdUNESP, 1998.

entra como componente na equação que compõe o quadro retórico de nossa suposta democracia racial.

Essa prática histórica de reconfigurar elementos da cultura, anteriormente marginalizados ou criminalizados, e elegê-los a símbolo nacional, representa apenas uma concessão a determinados elementos da cultura negra, rapidamente explorados enquanto mercadoria e, geralmente, alçados a condição incolor do folclore, ovacionada com tons populistas e nacionalistas pelo discurso hibridizante do *establishment* conservador, enquanto a própria população negra e seus modos de vida continuam sendo discriminados.

Em contrapartida, nos Estados Unidos, o *apartheid* entre negros e brancos era legitimado como política de Estado, principalmente no Sul, onde casamentos interraciais eram proibidos e a conduta em locais como restaurantes, escolas, banheiros, meios de transporte, o atendimento hospitalar e o zoneamento urbano mantinham leis segregacionistas estritas até o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Um fato concreto, no entanto, conhecido por nós brasileiros, e que começa a ser entendido nos EUA é que a presença de cidadãos com um *background* étnico racial mestiço, por si só não garante a existência de uma sociedade sem racismo.

Outro fato curioso é que, embora a colonização protestante tenha atuado na desagregação da cultura dos africanos escravizados na colônia britânica foi, paradoxalmente, pelo meio religioso do protestantismo que parte do movimento pan-africanista e pelos direitos civis<sup>122</sup> afroestadunidenses foi organizado e se desenvolveu nas décadas de 1950 e 1960.

Embora não houvesse na história brasileira uma política racista legalizada pelo estado brasileiro<sup>123</sup> após a abolição, o desenvolvimento de ações políticas mais eficazes que combatesssem e criminalizassem práticas discriminatórias<sup>124</sup> e fizessem um esforço

<sup>122</sup> Aqui vale ressaltar o papel atual das igrejas protestantes, majoritariamente em suas vertentes evangélicas neopentecostais, na propagação do fundamentalismo religioso em África e nas Américas. Com uma expansão midiática e vertiginosa ela tem contribuído para o extermínio simbólico de populações indígenas e suas culturas locais, o aumento da intolerância religiosa (principalmente em relação as religiões afro-brasileiras no caso brasileiro) e a ameaça aos direitos civis das mulheres e da comunidade LGBTQI.

<sup>123</sup> Há quem discorde desta afirmação se pesarmos a influência sobre a população negra no país da instituição de leis como o voto censitário, mantido até a constituição de 1891, bem como, a proibição do voto aos mendigos e analfabetos, o primeiro revogado em 1946 e o último somente em 1988. Bem como, toda uma série de leis que criminalizavam aspectos próprios da cultura negra, como, por exemplo, a prática da capoeira até 1940 no Código Penal.

<sup>124</sup> Lei Afonso Arinos de 1950 e a constituição cidadã de 1988.

de inclusão cidadã do povo negro na economia e cultura do país<sup>125</sup> foram por muito tempo inexistentes. No Brasil, segundo maior país negro no mundo, as experiências de valorização da cultura afro-brasileira sem estigmatizações ou folclorizações, bem como de políticas voltadas à troca de informação e conhecimento entre os afro-brasileiros, as culturas negras da diáspora e os povos africanos são praticamente nulos.

Se houve nos Estados Unidos o desenvolvimento de políticas de cooperação entre africanos e afro-americanos institucionalizadas pelos interesses políticos e econômicos do Estado e apoiadas pela sociedade civil em seu movimento em torno da identidade negra, mais intensos na década de 1960, no Brasil uma atitude contrária parece ter se desenvolvido, conforme nos mostra Nei Lopes em seu livro *Bantos, malês e identidade negra* (2008):

Em 1933, Artur Neiva, Miguel Couto e Xavier de Oliveira apresentavam, à Constituição que então se elaborava, emendas arianizantes, entre as quais a seguinte: “Para efeito de incidência, é proibida a entrada no país de elementos das raças negra e amarela, de qualquer procedência” (Rodrigues, 1964, I, p92). E a seleção pretensamente eugênica dos imigrantes ganhava força de norma Jurídica no artigo 29 do decreto lei n. 7967 de 18 de Setembro de 1945, que dizia: “Atender-se-á, na admissão dos Imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do Trabalhador Nacional” (Rodrigues, 1964, I, p.94)<sup>126</sup>

Em 1938 o Ministro das Relações Exteriores do Estado Novo, Osvaldo Aranha, declarava à antropóloga Ruth Landes (1967, p.8):

“O Brasil precisa ser corretamente conhecido. Especialmente a sua situação política. E, já que vai estudar os negros, devo dizer-lhe que o nosso atraso

<sup>125</sup> Inclusão das políticas afirmativas e de cotas raciais implementadas no Brasil somente a partir dos anos 2000.

<sup>126</sup> Embora o sistema de imigração dos Estados Unidos tenha privilegiado sempre os imigrantes brancos do Norte e do Oeste da Europa também foi construído um mito em torno da receptividade americana e sua ideologia de "fusão" e assimilação dos imigrantes, houveram, porém, momentos de exclusão racista declarada, notadamente sobre os chineses no século XIX, os judeus e japoneses nos anos 30 e 40, os mexicanos, a partir dos anos 50 até o presente momento e os haitianos nos anos 80 e 90. Por outro lado, o relaxamento ao rigor da imigração variou momentaneamente conforme a conveniência política do contexto, como aos chineses durante a Segunda Guerra e aos cubanos após a revolução castrista. Um marco legal ocorreu em 1924, com o estabelecimento pelo congresso do sistema de quotas por nacionalidades, um dispositivo formulado para garantir a estabilidade na composição étnica dos Estados Unidos, permitindo a imigração anual de até dois por cento do número de pessoas nascidas no estrangeiro de uma determinada nacionalidade nos Estados Unidos, conforme estabelecido no censo de 1890, usado, portanto, para preservar, tanto quanto possível, o *status quo* racial nos Estados Unidos (Johnson, Kevin R. Race, the immigration laws, and domestic race relations: a “magic mirror” into the heart of darkness, Indiana Law Journal, 73, outono, 1998, p.1111-1159. Disponível em: <http://racism.org/>. Acesso em: 06 mar. 2017). Orientações oficiais para coibir ou restringir a imigração africana, no entanto, nunca foram realizadas como ocorreu no Brasil nos anos 1930 e 1940.

político, que tornou essa ditadura necessária, se explica perfeitamente pelo nosso sangue negro. Infelizmente, por isso, estamos tentando expurgar esse sangue, construindo uma nação para todos, limpando a raça brasileira.”

(...)Sabemos que as medidas coercitivas visando à emigração maciça dos negros para a África, principalmente após a grande revolta dos malês de 1835; o envio de tropas predominantemente integradas por negros e mestiços à Guerra do Paraguai (na qual morreram dois terços da população negra do império) (Chiavenato, 1980,p.194); a queima dos registros da escravidão e do tráfico determinada por Ruy Barbosa; a não inclusão, durante muitos anos, de qualquer referência à importante História da África Negra no programa das escolas (e apresentação do Egito como algo totalmente desvinculado do continente africano); a pouca importância que a história oficial da resistência dos negros à escravidão e a sua contribuição na formação da sociedade brasileira; a obsessão em afirmar que o Brasil é uma “democracia racial”; a retirada do item “cor” do censo demográfico; a promoção, a partir de 1890, de uma imigração maciçamente branca e europeia- a partir da falsa premissa de que o negro era um mau trabalhador e o imigrante europeu, sim, é que era o agente mais eficaz para acelerar a passagem do Brasil para o capitalismo. (Chalhoub, 1986, p.75)- são algumas fórmulas utilizadas, através dos tempos, para “embranquecer” o povo brasileiro (LOPES, 2008, p. 205-208).

Durante conversa com Clyde Morgan em Rochester, o artista comentou sobre as oportunidades concedidas aos bolsistas africanos e da diáspora nas universidades americanas.

...a questão de cotas e a presença do negro nas universidades chegou a ser uma coisa politicamente e socialmente muito importante. Então se você quer um negro na sua Universidade, você quer um preto? Então a gente oferece oportunidades para Africanos, por que os Africanos, geralmente os que tem qualificações, vem de uma classe muito alta, segundo, ele não vai ficar aqui para sempre. Geralmente tem a obrigação de voltar para seu país depois de se formar. Porque, geralmente, alguém do país ofereceu condições para que ele se educasse, para voltar [ao seu país natal]. Ele não vai ser necessariamente seu vizinho pra sempre... então as Universidades americanas assim fizeram, principalmente trabalhando com as Universidades, as entidades anglofonas: UCLA, Ohio State, University of Wisconsin, Suny (Entrevista realizada por nós em 13 ago. 2016, em Rochester, Nova York).

Clyde Morgan contou que durante sua viagem a África reencontrou uma antiga colega formada pela Karamu House, Eugênia Love Kafua, e que a mesma integrava as Forças de Paz (Peace Force) em Gana, atuando nos Corpos de Paz (Peace Corp) como preparadora corporal da *Ghana National Ensemble* (Balé Nacional de Gana) com o intuito de treinar a companhia para vir para os Estados Unidos numa turnê internacional.

Em Gana também conheceu seu mestre o professor Nketia<sup>127</sup>, além de artistas e pesquisadores africanos da University of Ghana que atuaram como seus mentores na África. Sobre o movimento de trocas artísticas que se estabeleceria entre as universidades africanas e as americanas, bem como sua experiência neste contexto, Clyde Morgan comentou:

Haviam duas levas de gente que veio de Gana, todos passaram por NY, uma ficou em NY e outra foi para LA. E em LA, o lugar foi a UCLA onde o núcleo da dança africana foi instalado, mas isso foi antes de chegar o *Les Ballets Africains*, o *Dance of Guinea*, antes de chegar os francófonos, os anglófonos já se instalaram nas universidades como bolsistas, como professores visitantes e os intercâmbios começaram a acontecer. A importância do meu trabalho, a minha importância, a importância da minha universidade [College at Brockport – State University of New York/SUNY], pequeninha que seja, e que é uma das primeiras a estabelecer um centro de *African and African American studies*. Englobava o Caribe, Canadá, EUA, África, Brasil e Europa, onde tem as comunidades africanas. Então nosso intercâmbio tem sido fortíssimo, não é por acaso que Guga [Augusto Soledade], que Garth Fagan... Esse é o x da força, o SUNY-Brockport é a mais forte de todas, pequeninha que seja, nós somos (...) O Garth Fagan<sup>128</sup> se formou em Wayne State, em Michigan. A mulher que fundou o Departamento de Dança aqui, Rose Strasser, chamou o Garth para ensinar em Brockport, chamou todos, chamou meus parceiros..., por que eu não estava afim de ensinar na Universidade, é, eu me achava o grande bailarino de NY que estava para viver para sempre...(risos), nem pensava que depois de quarenta anos o mundo é outro, depois de cinquenta é outro, graças a Deus eu caí na real a tempo pra me instalar nas universidades americanas, pra aprender tudo o que eu estou te dizendo... Laís [Morgan] falou que tinha professores [africanos], eu vou além, eu vou dizer que tinha não só professores, tem departamentos inteiros. Nossa! O professor, o diretor do Departamento de *African and African American Studies* ele é da Nigéria e ele chamou o professor Opoku<sup>129</sup>, que era meu professor em Gana. Chamou ele

---

<sup>127</sup> Ver mais informações [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Hanson\\_Kwabena\\_Nketia](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Hanson_Kwabena_Nketia)

Etnomusicólogo de Ghana introdutor do uso compasso 6/8 nas composições para percussão.

<sup>128</sup> Gawain Garth Fagan, (1940) é um coreógrafo jamaicano naturalizado americano. Criou um estilo contemporâneo a partir da síntese entre a dança moderna, o jazz, as danças da África Ocidental e afro-caribenhais. Em 1968 muda-se para Nova York onde estuda com Martha Graham, Jose Limon, Mary Hinkson, e Alvin Ailey. Nos anos 1970, coreografou para o Dance Theatre of Harlem, a Alvin Ailey American Dance Theatre, Jose Limon Dance Company, entre outras. Em 1970, inicia suas aulas no Departamento de dança da SUNY Brockport, ocupação que realiza por mais de trinta anos. Sua companhia de dança está sediada em Rochester, NY. Recebeu em 1998 um Guggenheim Fellowship, um patrocínio da National Endowment for the Arts e o Prêmio Tony de melhor coreografia (O Rei Leão). Possui inúmeros doutorados honoris causa entre eles pela Juilliard School e em 2012 foi nomeado um dos America's Irreplaceable Dance Treasures pela Dance Heritage Coalition.

<sup>129</sup> Albert Mawere 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. Foi pioneiro na educação de dança africana em âmbito universitário em Gana e nos Estados Unidos. Muda-se para os EUA no final dos anos 60, sendo a primeira pessoa a estabelecer um programa que conduziu a um mestrado em dança africana na Universidade Estadual de Nova York em Brockport, Nova York. O professor Opoku temendo que as danças de Gana fossem alteradas durante sua exposição ao ambiente da dança profissional, através de seus estudos em Labanotation na Juilliard, em New York, desenvolve um esforço para registrar e preservar as danças ganenses.

para abrir um setor de dança no departamento de African Studies, para fazer a instalação, porque o departamento de dança tinha salas, tinha estúdios, não tinham muito respeito, mas ele só precisava... o governo de Gana mandou uma sala cheia de tambores tradicionais, guarda roupa, meu mentor [Albert Mawere Opoku]... Eu não estava aqui, eu estava no Brasil quando ele chegou. Ele trouxe o mestre de tambor e mestre de danças, por que ele era velho, ele se aposentou. A especialidade dele era artes plásticas, mas ele era um crânio, ele era diretor artístico de *Ghana National Dance Ensemble* e com seus assistentes, ele chegou com os seus assistentes de Gana, depois de fazer a turnê nacional e internacional. Foi minha parceira [Eugênia Love Kafua] que trabalhou com ele que ofereceu o espaço para mim pra ir na universidade de lá, me deu a oportunidade de dançar com uma companhia de lá, aprender as coisas e manter essa amizade e eventualmente assumir o trabalho dele aqui nos Estados Unidos. Essa história se repete muitas e muitas vezes nas Universidades nos Estados Unidos e não aconteceu no Brasil. (Entrevista realizada por nós em 13 ago. 2016, em Rochester, Nova York).

Depois de voltar da África, Clyde Morgan separou-se de sua parceira Carla Maxwell e quis empreender uma viagem pelo México. Sua intenção inicial era conhecer e estudar as grandes pinturas murais de Diego Rivera. No entanto, foi convencido por um amigo argentino de Jose Limon, Julio Berlendiere, a trocar o destino de sua próxima viagem: Brasil.

Em diversos encontros<sup>130</sup> com Clyde Morgan pude ouvi-lo narrar suas primeiras experiências no Rio de Janeiro. Foi na capital carioca que, pela primeira vez o bailarino pôde estabelecer contato com a vida cultural e artística no Brasil. Sua intenção era passar um breve período para conhecer o carnaval, entender sua organização e produção para, quem sabe, usar este conhecimento em alguma montagem em Nova York. Em pouco tempo, logo após seu retorno do continente africano estava com o visto turístico para uma permanência de três meses, renováveis, as malas prontas, uma passagem de ida ao Rio de Janeiro e uma carta de apresentação de José Limon endereçada à Arminda Villa Lobos<sup>131</sup>, viúva do compositor brasileiro e, na época, responsável pela organização e conservação do acervo do compositor no Ministério da Educação e Cultura. Chegando ao Rio de Janeiro, apesar de não falar quase nenhum português, sua figura carismática e

---

<sup>130</sup> Roda de conversa e depoimentos públicos com Clyde Morgan no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro - CCRJ em 29/6/2011 e em 23/05/2013 e conversa em Rochester, New York, em 13/08/2016.

<sup>131</sup> Limon conhece o compositor Heitor Villa Lobos (1887-1959) em uma de suas primeiras turnês pela América Latina, no Brasil tornam-se amigos e trabalharam juntos. O maestro brasileiro colaborou em 1956 com a composição para a coreografia “Imperador Jones”, baseada numa peça do dramaturgo americano Eugene O'Neill, de 1920.

seu espírito livre o levaram a conhecer inúmeras personalidades e fazer amizades no circuito artístico carioca.

Assim, no final de 1970, a mediação de Arminda Villa Lobos, realiza os primeiros contatos com a sociedade carioca e as pessoas influentes no campo da dança do Rio de Janeiro. É apresentado à Tatiana Leskova<sup>132</sup> e outras mestras e professoras atuantes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como Nelly Laport<sup>133</sup> e Renée Wells<sup>134</sup>, contatos que oportunizaram seu trabalho como professor particular de dança, inclusive em visitas na Argentina e Paraguai. Em pouco tempo, entre praias, parques, feiras hippies, aulas de dança, vida artística e boêmia do Rio de Janeiro também conhece Angel Vianna<sup>135</sup>, Klauss Vianna<sup>136</sup>, Lennie Dale, Mercedes Batista e Bibi Ferreira.

---

<sup>132</sup> Tatiana Hélène Leskova (1922) bailarina francesa de origem aristocrática russa naturalizada brasileira. Aos treze anos já fazia parte da Opéra Comique de Paris, aos 16 anos participa do Original Ballet Russe de Coronel de Basil, em Londres. Nos Estados Unidos estreia sob a regência de Stravinsky, contracenando com Balanchine. Em 1944 muda-se para o Brasil. Quando passa a dirigir o Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1950. Responsável pela formação de gerações de bailarinos. Em 2002 trabalha como remontadora oficial de balé de Leonide Massine na Inglaterra, nos Estados Unidos e França.

<sup>133</sup> Nelly Laport (?-2006) bailarina, coreógrafa e preparadora corporal argentina naturalizada brasileira. Graduou-se em dança pela Royal Academy of Dancing, de Londres. Foi remontadora das coreografias do coreógrafo Leonide Massine. Em 1988, é nomeada membro da comissão consultiva do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi convidada em 1989 por Nureyev, junto à Tatiana Leskova, a remontar Les Pressages, de Massine, para a Ópera de Paris.

<sup>134</sup> Amália Renée de Tosowells – Renée Wells (1925 – 2007) bailarina argentina naturalizada brasileira. Aos 16 anos entra para o corpo de baile do Teatro Colón de Buenos Aires. Em 1961 obteve bolsa de estudos para especializar-se em dança clássica e moderna no New York City Ballet por indicação de Tatiana Leskova. Em 1965 estuda dança moderna no Instituto Coreográfico da Academia Real da Suécia. No Chile, através do trabalho de Malucha Solaris, tomou contato com os princípios de movimento de Rudolf Laban. Muda-se para São Paulo a convite de Bibi Ferreira para montar o balé Brasil, de Pedro a Pedro. Em 1961 dança e coreografa na TV Record. Torna-se professora da Escola de Danças do Theatro Municipal, onde criou o pioneiro Curso de Metodologia do Ballet, de 1954 a 1980.

<sup>135</sup> Angel Vianna (1928) é bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Iniciou seus estudos de balé clássico em 1948, no Ballet de Minas Gerais, com o professor Carlos Leite. Estudou escultura na Escola de Belas Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, dirigida por Alberto Veiga Guignard. Casou-se com Klauss Vianna em 1955, período em que iniciaram pesquisas em dança com tendências modernas. A convite de Rolf Gelewski, lecionou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia de 1962 a 1964, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Deu aulas de balé e expressão corporal no estúdio de Tatiana Leskova. Trabalhou como preparadora corporal em diversas peças de teatro a partir da década de 1970. Em 1975, junto com Klauss Vianna criaram o Grupo Teatro do Movimento. Em 1983, inaugurou o Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes, escola que, além dos cursos livre, mantinha o Curso Profissionalizante em Dança Contemporânea. Em 1992, abriu o Curso Técnico em Recuperação Motora e Terapia através da Dança. Em 2001, iniciou as aulas na Faculdade Angel Vianna, com a graduação em dança – bacharelado e licenciatura. Recebeu várias premiações, entre elas o Prêmio Mambembe 1996 - pelo total da obra, a Comenda da Ordem ao Mérito Cultural, pela Presidência da República do Brasil (1999), o Diploma Orgulho Carioca, pela sua importância na vida cultural da Cidade do Rio de Janeiro (2000), o título de Doutora Notório Saber pela Universidade Federal da Bahia (2003).

<sup>136</sup> Klauss Vianna (1928-1992) foi um bailarino, coreógrafo e pensador da dança brasileiro. Teve formação em balé clássico no período de 1944 a 1948 com Carlos Leite e com Maria Olenewa em 1949,

Clyde Morgan fazia aulas de balé com Angel Vianna no estúdio de Tatiana Leskova, na avenida Nossa Senhora de Copacabana. Angel Vianna o apresentou a Klauss Vianna<sup>137</sup> que, no momento, extenuado pelos ensaios da montagem *Hoje é o dia de Rock*, convidou-o para substituí-lo como professor de expressão corporal no estúdio de Tatiana Leskova. Em pouco tempo, dava aulas de dança moderna e também substituía Klauss Vianna<sup>138</sup>. Sem falar português, Clyde Morgan comenta que, no primeiro momento, grande parte de sua comunicação se limitava às salas de aula e ensaio, aos palcos e televisão. Sua atuação aos poucos lhe permitiu interações com a comunidade e amizades.

Foi neste estúdio, nas aulas de balé ministradas por Angel Vianna, que conheceu Lennie Dale<sup>139</sup>. Na época, Lennie Dale vinha às aulas escoltado por uma agente da polícia federal, pois estava preso na Penitenciária Lemos de Brito<sup>140</sup>. Lennie Dale que tinha uma estreia marcada para o Canecão em poucos meses e por influência de Flávio Cavalcanti<sup>141</sup>, conseguia em plena ditadura ter o privilégio de fazer as aulas para manter-se em forma. Clyde Morgan conta que com Lenny Dale aprendeu as danças

em São Paulo. Já nos anos 1950, inicia uma série de reflexões sobre as relações entre o balé clássico, a cultura e a corporalidade do brasileiro. Como pensador da dança, introduziu ideias modernas no ensino do balé. Fundou, junto com Angel Vianna, o Balé Klauss Vianna, em 1962. Lecionou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde revolucionou o curso incluindo na grade curricular aulas de anatomia e capoeira. Foi professor de balé clássico e expressão corporal no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1966-1980) e no estúdio de Tatiana Leskova (1966-1974). Entre o final dos anos 1950 até o final dos anos 1970, atuou como preparador corporal de atores no Brasil em diversas montagens. Foi diretor do Balé da Cidade de São Paulo entre 1981 a 1985. Escreveu o livro *A Dança*. Seu trabalho foi pioneiro no estudo do movimento nas artes cênicas (dança e teatro).

<sup>137</sup> Clyde Morgan comentou em depoimento de 30 de agosto de 2007, em Salvador para compor o “Projeto Klauss Vianna: Um Resgate Histórico” que, ao conhecer o trabalho desse artista pôde compreender o cenário da dança contemporânea e do teatro que se fazia no Brasil nos anos 1970. Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br/>. Acesso em: 12 mar. 2017.

<sup>138</sup> No ano seguinte, participaram juntos como professores convidados no Festival de Inverno de Ouro Preto. A partir de seu conhecimento e amizade com o casal Vianna, Clyde Morgan seria inúmeras vezes convidado por Angel para ministrar aulas em sua academia no Rio de Janeiro nas décadas vindouras.

<sup>139</sup> Leonardo La Ponzina, conhecido como Lennie Dale (1934-1994) foi um coreógrafo, dançarino, ator e cantor americano radicado no Brasil. Chegou ao Brasil em 1960 trazido pelo diretor Carlos Machado. Teve grande participação na vida artística brasileira entre os anos 1960 e 1970 junto aos artistas fundadores da bossa nova. No final de 1972 funda o grupo Dzi Croquettes, um dos símbolos da contracultura no período. Faleceu vítima da AIDS.

<sup>140</sup> Em 12 fevereiro de 1971, Lennie Dale é preso numa batida policial na Galeria Alaska em Copacabana no Rio de Janeiro acusado por porte de maconha. Na época, já famoso como coreógrafo e cantor de bossa-nova, o artista americano ensaiava um show com estreia prevista no Canecão e espetáculos para a televisão. Ao ser solto Lennie Dale fundaria com artista brasileiro Wagner Ribeiro o grupo Dzi Croquettes.

<sup>141</sup> Flávio Cavalcanti (1923-1986) foi um jornalista, apresentador de rádio e televisão e compositor brasileiro.

cariocas. “Ele era sambista, grande dançarino de jazz. E ele me apresentou a toda aquela turma de dança no Rio”. Clyde Morgan disse que foi Lennie Dale que o apresentou à Mercedes Batista, também professora no Balé Municipal.

Foi também nessa rede de conhecidos que Clyde Morgan foi apresentado à Bibi Ferreira<sup>142</sup>. Sobre o encontro, Clyde Morgan comenta:

...uma senhora de alto nível, poliglota não tinha problema nenhum de comunicação. Ela perguntou: o que você faz? Eu disse: Eu faço balé, dança moderna. E ela perguntou: que tipo de dança moderna? Eu disse, - Olha eu tenho vários solos para os prelúdios de Villa-Lobos. Ela era casada naquela época com um poeta chamado Paulo Pontes, era o nome dele. Famoso naquele época, ele já foi [faleceu]. (...) Ela me chamou no apartamento para ouvir a música, conhecer o marido e me ver dançar e ela viu que eu... eu sou o cara... (risos). Ela disse: você sabe que eu tenho um programa de televisão “Café Concerto”, o show de Bibi Ferreira na Televisão Tupi etc. e tal. Eu tenho um maestro, Erlon Chaves, aí eu dancei pra ela e ela disse: - então por que a gente não faz um duo eu e você, e depois você faz o seu solo? Daí eu fui na TV Tupi, fiz um ensaio com Erlon Chaves e orquestra, e um belo dia eu fui apresentado ao público brasileiro dançando com Bibi Ferreira, um solo (Depoimento público no CCRJ, em 29 jun. 2011).

A exposição em escala nacional através da antiga Televisão Tupi em companhia de Bibi Ferreira permitiu Clyde fosse inserido na vida profissional artística e, por consequência, cultural através de vivências profundas para comungar, trabalhar e compreender o Brasil.

Foi Mercedes Batista que o levou pela primeira vez a um candomblé no Brasil. A casa de Miguel Grosso de Iemanjá<sup>143</sup>, e outro candomblé apontado pelo artista como sendo de um babalorixá chamado Tião Irajá, conhecido na época. Nas festas dos terreiros, as cerimônias iniciavam em torno das oito ou nove horas da noite e só terminavam de madrugada, com a casa inteira dançando samba enquanto o dia amanhecia. Para o artista, essas festas se apresentavam com as cerimônias afro-cubanas

---

<sup>142</sup> Abigail Izquierdo Ferreira, a Bibi Ferreira (1922) é uma premiada atriz, cantora, diretora e compositora brasileira. É filha do ator Procópio Ferreira e da bailarina Aída Izquierdo. Em 1944, montou sua própria companhia teatral, reunindo alguns dos nomes mais importantes do teatro brasileiro, como Cacilda Becker, Maria Della Costa e a diretora Henriette Morineau. À partir da década de 1960 atuou em musicais, foi apresentadora da TV Excelsior, TV Tupi e diretora teatral.

<sup>143</sup> Miguel Grosso (Miguel Arcanjo Paiva) era Deuanda de Yemanjá Ogunté, babalorixá de nação nagô-vodum, foi feito em Salvador, pelo babalorixá Olegário de Oxum (filho de santo de Mãe Pulquéria, a segunda ielorixá na sucessão no Gantois) no terreiro da Goméia, que pertencera a Joãozinho da Goméia, em Salvador. Anos depois vai para o Rio de Janeiro onde funda seu terreiro na baixada fluminense.

ligadas ao Lucumi<sup>144</sup> em Nova York. Sua introdução ao universo da umbanda deu-se por amigos cariocas, frequentadores da feira *hippie*. Além dos ceremoniais afro-brasileiros, o artista também teve a oportunidade de assistir os ensaios da Portela, ficando impressionado com a qualidade musical e percussiva da bateria carnavalesca das escolas de samba cariocas. Para Clyde Morgan, o Rio de Janeiro foi uma grande introdução à cultura brasileira, que depois foi conhecer também na Bahia e outras regiões do país.

Sua ida à Bahia aconteceu com uma carta-convite de Laís Ikishima<sup>145</sup>, na época diretora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, para ministrar um curso de extensão de danças africanas e dança moderna na UFBA por um mês. Uma colega de Laís Góes, a bailarina Ana Lúcia Oliveira, conhece Clyde Morgan fazendo suas aulas no estúdio de Tatiana Leskova, informando a dirigente da escola sobre o americano que tinha conhecimentos em dança africana e dança moderna.

Clyde Morgan inicialmente não se interessou pela proposta. Com pouco dinheiro, sua intenção era retornar aos Estados Unidos logo após o carnaval de 1971. No entanto, mudou de ideia após Lennie Dale lhe contar sobre a importância da presença cultural africana na Bahia, incentivando-o também, como Mercedes Batista, a realizar a viagem.

O primeiro contato com a Bahia lhe pareceu semelhante ao contato realizado previamente com os países do norte da África, como o Marrocos, Argélia e Tunísia, e a presença do Atlântico lhe fazia recordar do Mediterrâneo. Após a realização do curso, muito bem recepcionado pelos alunos, professores e artistas da dança de Salvador, Clyde Morgan recebeu um convite para voltar, mas desta vez compondo o corpo docente da universidade. Com o convite em mãos, Clyde Morgan decidiu retornar aos

<sup>144</sup> Lukumi (Santeria) é um conjunto de sistemas religiosos derivados da religião tradicional iorubá e, por sua vez, sincretizada com crenças católicas no Atlântico Negro, praticada por africanos escravizados e seus descendentes em Cuba, Porto Rico, República Dominicana, Panamá e em centros de população latino-americana nos Estados Unidos como Miami, New York e Los Angeles.

<sup>145</sup> Laís Salgado Góes vem de uma família cearense de artistas radicados em Salvador. Sua irmã, a musicista Maria Rosita Salgado Góes (1920-1999) foi uma das fundadoras da Escola de Música da Universidade Federal e quem convidou o compositor alemão naturalizado brasileiro Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) para se estabelecer na Bahia. Compôs inúmeras músicas do grupo folclórico Viva Bahia, dirigido por Emilia Biancardi. Laís Góes fez parte da primeira turma da Escola de Dança da UFBA, fundada em 1956, sob a direção de Yanka Rudská. Foi bailarina do Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança, na época em que o coreógrafo alemão Rolf Gelewski o dirigia. Laís Góes dirige a Escola de Dança entre 1972 a 1976. No início dos anos 1970, era casada com o fotógrafo Artur Ikishima e já era amiga do casal Angel e Klauss Vianna, que conhece em 1962 no 1º Encontro de Escolas de Dança do Brasil, na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, estreitando suas relações no período em que o casal foi convidado por Rolf para lecionar na UFBA, entre 1962 e 1964. Foi articuladora de inúmeros eventos de dança entre os anos 1970 e 1980, dentre eles a organização da vinda de Mercedes Batista a Salvador.

Estados Unidos para conseguir alterar seu *status* de turista e poder aceitar o contrato de trabalho.

Ao retornar aos Estados Unidos, esperou receber via Itamaraty o convite para atuar como docente da Universidade Federal da Bahia. Com o convite oficial do governo federal em mãos, foi para o consulado brasileiro em Nova York com sua documentação: “Eu fiz tudo. Tirei os antecedentes criminais, arrumei os diplomas, atestados médicos, fui para o consulado e cheguei ao Brasil”.

Quando Clyde Morgan chega em Salvador, Rolf Gelewski<sup>146</sup>, então diretor do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, estava na Índia de licença-prêmio. E Clyde Morgan inicia um trabalho com o grupo apenas para preencher temporariamente a ausência de Rolf Gelewski. No entanto, diversas circunstâncias o levaram a ocupar o espaço dele como diretor do grupo. Um dos motivos foi o progressivo afastamento de Rolf Gelewski de seu trabalho na universidade mas também a boa receptividade de seu trabalho e abordagem sobre as danças africanas, desconhecidas do cenário soteropolitano de dança daquele momento. Muitos dançarinos e grupos da cidade trabalhavam com repertórios provenientes dos grupos folclóricos, nos quais releituras das danças litúrgicas afro-brasileiras, do maculelê e da capoeira eram comuns, mas se distanciavam profundamente dos vocabulários das danças tradicionais africanas.

Ao ser contratado como professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, cargo que ocupou de 1972 até 1978, desenvolveu um trabalho de dança mesclando influências das matrizes africanas e afro-brasileiras, dança moderna e fusões mais contemporâneas. Durante os anos 1970, Clyde Morgan aproximou-se da comunidade religiosa afro-soteropolitana integrando em sua produção artística

<sup>146</sup> Rolf Gelewski (1930-1988) foi um dançarino e coreógrafo alemão naturalizado brasileiro. Começou a dançar aos 18 anos na Alemanha com Mary Wigman. Entre 1953 a 1960, foi solista e professor do Teatro Metropolitano de Berlim. Em 1960, foi convidado para substituir a polonesa Yanka Rudzka na direção da Escola de Dança da UFBA, onde trabalhou até 1975. Nesse período, ocupa cargos de diretor da Escola de Dança, dirigente e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea e publica trabalhos didáticos para o ensino de dança. Desde 1960, realiza recitais solísticos no Brasil, assim como apresentações no exterior. De 1967 a 1971, a convite do Goethe Institut, faz várias tournées pela Índia e pelas Filipinas. Em 1968, encontrou-se na Índia com a artista plástica e yogue francesa Mirra Alfassa, em Sri Aurobindo Ashram, comunidade espiritual na Índia do Sul. Mirra Alfassa lhe propõe “dançar espontaneamente”. A partir deste contato, passou a configurar sua dança e pedagogia no diálogo com os princípios do yoga integral de Sri Aurobindo. Em março de 1971, começou a viver em comunidade com um grupo de jovens em Salvador, e é desta comunidade que nasce a "CASA Sri Aurobindo". Em 1975, Rolf Gelewski deixa a universidade para se dedicar exclusivamente ao desenvolvimento de propostas baseadas na filosofia e yoga de Sri Aurobindo. Rolf Gelewski faleceu em um acidente automobilístico em 8 de janeiro de 1988, aos 58 anos, em Feira de Santana, Bahia.

elementos simbólico-litúrgicos do candomblé. Suas montagens coreográficas mediavam contextos diversos, recriando elementos tradicionais, negociando apreciações entre espaços díspares, o religioso, o artístico e o acadêmico.

Clyde Morgan começa a estudar seu acervo fílmico gravado durante sua viagem à África com os dançarinos do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Para o artista, Salvador se constituiria num espaço privilegiado para pesquisar e compartilhar com seus dançarinos as corporalidades apreendidas no continente africano e na diáspora. Fazia parte de sua dinâmica de trabalho rever suas anotações de viagem sobre os eventos e os lugares visitados, as singularidades das movimentações e seus conteúdos técnicos, bem como arriscar possibilidades de composição a partir do material levantado.

Sua proposta inicial para o trabalho na universidade foi desenvolver uma abordagem coreográfica moderna ligada às músicas americanas e, paralelamente, sobre os prelimídios de Villas Lobos. Uma vez que esse trabalho foi realizado com êxito, imediatamente ganhou espaço para desenvolver suas propostas na escola. Com o Grupo de Dança Contemporânea – GDC, instalou uma disciplina de treinamento técnico, “para que o grupo estabelecesse um vocabulário determinado” ponto de partida para o desenvolvimento coreográfico.

A partir desse momento, empreendeu três linhas de pesquisa: a das “danças eruditas”, com abordagem de balé moderno e música contemporânea e clássica; a linha das “danças regionais”, com a influência das músicas da Banda de Pau e Corda<sup>147</sup>, do Quinteto Armorial<sup>148</sup>, do Quinteto Violado<sup>149</sup> e da Banda de Pífanos de Caruaru<sup>150</sup>; e a

<sup>147</sup> Banda Pau e Corda é um grupo musical brasileiro formado no Recife em 1972 para valorizar os ritmos nordestinos, misturando música e poesia. Era constituído originariamente por Roberto Andrade, bateria; Waltinho, violão; Sérgio, voz; Paulinho, baixo; Netinho, viola; e Beto Johnson, flauta.

<sup>148</sup> Quintento Armorial é um grupo de música instrumental brasileiro formado em Recife em 1970. Sua proposta era criar uma música de câmara com raízes populares nordestinas, usando instrumentos como a rabeca, o pífano, a viola caipira, o violão e a zabumba. Surgiu no contexto do Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna. Seus álbuns: *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), *Aralume* (1976), *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980).

<sup>149</sup> Quinteto Violado é um conjunto instrumental-vocal formado em 1970, na cidade de Recife, que se caracteriza pela interpretação de músicas nordestinas e a realização de pesquisas sobre o folclore brasileiro. Sua estreia internacional aconteceu em Cannes, França, em 1972. Em 1974, receberam o prêmio da APCA de São Paulo como Melhor Conjunto Instrumental do Brasil. Realizaram várias montagens de grande sucesso: *Missa do vaqueiro* (1976), *Antologia do baião* (1977), *Até a Amazônia* (1978), *Pilogamia do baião* (1979), o infantil *O rei e o jardineiro* (1981), *Notícias do Brasil* (1982), *Kuire* (1987) e *História do Brasil* (1987), todos gravados em LPs e depois reeditados em CDs.

terceira linha baseada em suas pesquisas em “danças africanas”. A partir deste “cardápio de danças”, o treinamento intenso de seus integrantes e a oferta de oficinas de dança gratuitas para homens, Clyde Morgan também estimulou a introdução destes em seus cursos, visando principalmente os jovens capoeiristas da cidade<sup>151</sup>.



Figura 32: O Grupo de Dança Contemporânea da UFBA dança a coreografia *Oratório Cênico* de Clyde Morgan, com música de Lindembergue Cardoso, Teatro Castro Alves, em 1972.

Clyde Morgan conta que Laís Góes começou a convidar os mestres de capoeira de Salvador para ministrar aulas particulares a Clyde Morgan no interior da Escola de

<sup>150</sup> Em 1924 é criada oficialmente como a Banda de Pífanos Zabumba de Caruaru pela família Biano, tendo à frente os irmãos Benedito e Sebastião, assim como os filhos deste, João e Gilberto, e mais dois parentes, José e Amaro. O trabalho se tornou famoso pela riqueza melódica, sincopação, brilho e adequação aos instrumentos, e serviram de inspiração para a formação do Quinteto Armorial, sob a orientação de Ariano Suassuna.

<sup>151</sup> Melo e Pedroso (2004) salientam que foram Clyde Morgan, Carlos Moraes e Mestre King os grandes incentivadores da presença de homens negros na cena de dança em Salvador durante os anos 1970. Afirmando que naquela época os elencos interraciais ainda eram considerados tabu, dizendo que: “Na época, a Bahia cultural se digladiava entre os conceitos preconizados pela ortodoxia: dança clássica não se mistura com dança moderna, muito menos com o folclore” (p.36).

Dança. Mestre Gato<sup>152</sup> que já havia dado aulas para Laís Góes quando ela era adolescente, aceitou o convite. Clyde Morgan ainda não falava português e se lembra de limitar sua comunicação com Mestre Gato pela linguagem corporal, comentando que o próprio mestre concordou em ministrar o treinamento particular como forma de poupar Clyde Morgan do jogo na roda em sua academia, muito mais avançado e possivelmente perigoso. Vale ressaltar também a atuação da professora carioca Margarida Parreira Horta, que ministrava balé clássico na Escola de Dança e que foi, por um bom tempo, tradutora de Clyde Morgan durante suas atividades.

Clyde Morgan comentou que a mãe de Laís Góes tinha uma empregada doméstica cujo filho era pai de santo e integrante do bloco afro Filhos de Gandhy. Com a mediação de Laís Góes, Clyde Morgan começou a ter aulas particulares de danças dos orixás no interior da Escola de Dança. Enquanto isso, Rosita Salgado Góes, irmã de Laís, o apresentou a Camafeu de Oxóssi<sup>153</sup>, na época, ogã do Axé Apó Afonja, dono do grande restaurante Camafeu de Oxóssi e presidente do bloco afro Filhos de Gandhy<sup>154</sup>. Por intermédio de Laís Góes, também conheceu a família de Mestre Didi<sup>155</sup>, fato que iniciou sua relação com o Ilê Axé Opô Afonjá.

Aqui em Salvador, o Ilê Axé Opô Afonjá entra na minha vida através da minha convivência com Laís. E o fato que Inaicyra era uma aluna minha e

<sup>152</sup> Em 1963, Klauss Vianna então professor da Escola de Dança da UFBA teve negada sua sugestão de implementar aulas de capoeira no currículo oficial da escola. Essa iniciativa fazia parte de suas pesquisas sobre as danças brasileiras e foi impulsionada após seu estudo com Mestre Gato em Salvador naquele período. Cf. site de Angel Vianna. Disponível em: <<http://www.angelvianna.art.br>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

<sup>153</sup> Camafeu de Oxóssi ou Ápio Patrocínio da Conceição (1915-1994) foi mestre de capoeira, presidente do Afoxé Filhos de Gandhy, entre 1976 a 1982, e Obá de Xangô, Osi Obá Aresá no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Possuía três barracas no Mercado Modelo e teria ganhado o restaurante de presente do então governador Antônio Carlos Magalhães, em 1972.

<sup>154</sup> Camafeu de Oxóssi teria ensinado Clyde Morgan a dançar o Ijexá e, por seu intermédio, permitido ao dançarino americano se associar ao bloco afro Filhos de Gandhy em 1975, sendo o único estrangeiro membro de sua diretoria.

<sup>155</sup> Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013), o Mestre Didi. Foi escultor, escritor e sacerdote do Ilê Asipá e Alapini do culto aos ancestrais Egungun. Em 1966, viaja para a África Ocidental e realiza pesquisas comparativas entre Brasil e África, contratado pela Unesco. Nas décadas de 1960 a 1990, participa como membro de institutos de estudos africanos e afro-brasileiros, e como conselheiro em congressos com a mesma temática, no Brasil e no exterior. Filho de Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, descendente da tradicional família Asipa, originária de Oyo e Ketu, foi a terceira ialarixá do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador. Pai de Inaicyra Falcão dos Santos, cantora lírica e professora livre-docente do Departamento de Artes Corporais da Unicamp. Foi casado com a antropóloga Juana Elbein dos Santos.

filha de Mestre Didi. O Mestre Didi e Juanita foram indicados para eu fazer um entrosamento. Eu morei na casa deles enquanto ele e Juanita estavam na França. Eu fui convidado para uma festa. Eu fui à festa na primeira vez com Laís e com mais frequência comecei a aprender o procedimento, o protocolo, os rituais do Ilê Axé Opô Afonjá. Daí passei a frequentar mais o Ilê Axé Opô Afonjá e a envolvência com a nossa pesquisa Porque Oxalá usa Ekodidé (...) Eu fui lá assim conhecido como artista e pesquisador (Entrevista de Clyde Morgan *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 52).

Clyde Morgan teve a sorte e o privilégio de estabelecer contatos estratégicos tanto no Rio de Janeiro, quanto na Bahia com personalidades detentoras de capital cultural, influência política e midiática que o permitiram acessar os meios culturais e artísticos brasileiros, bem como mestres, artistas e lideranças da cultura afro brasileira que o conectaram com pontos-chaves da cultura negra diáspórica no país.

Chegando na Bahia, foi levado a conhecer o que seriam as três casas mais tradicionais do candomblé baiano: a Casa Branca do Engenho Velho, na Federação, o Terreiro do Gantois, no Alto do Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo do Retiro, bem como a se aproximar de suas respectivas comunidades.

Nos vários encontros em que pude ouvir Clyde Morgan comentar as relações entre sua prática artística e o seu contato com o universo religioso afro-brasileiro, o artista expos recorrentemente seus conhecimentos sobre o processo de desenvolvimento dessas três casas fundantes da nação keto nagô na Bahia. Nas falas do artista ocorriam considerações sobre as condições históricas e sociais que permitiram o desenvolvimento dessas comunidades terreiro através da atuação de mulheres africanas pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha. A partir da organização de seus interesses e conhecimentos, gestados inclusive com viagens ao continente africano no século XIX, essas mulheres teriam conseguido organizar o Ilê Axé Iyá Nassô Oká, o primeiro terreiro baiano de keto, conhecido como Casa Branca, bem como as comunidades que dele se derivaram, o Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá.

O domínio desses saberes resulta do esforço autodidata de Clyde Morgan e do estabelecimento de conexões com mães de santo, os alabês<sup>156</sup>, e ogãs<sup>157</sup> dos templos

<sup>156</sup> Homens responsáveis pelos toques rituais, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé.

<sup>157</sup> Nome genérico para diversas funções masculinas dentro de uma casa de candomblé. Tem como característica não entrar em transe, como cargo religioso pode designar funções rituais importantes para o

afro-brasileiros no momento em que se instalava como professor da UFBA. Clyde Morgan afirma que ser homem, estadunidense e negro contribuiu para sua aceitação e integração nessas comunidades.

Na Nigéria foi confirmado Oxalá como dono da minha cabeça. Mas meu trabalho artístico, minha vida pessoal e espiritual estão ligados aos esclarecimentos que aconteceram aqui na Bahia, principalmente no Ilê Axé Opô Afonjá (...) as portas se abriram, para eu conhecer de perto os processos, e eventualmente eu fui iniciado na casa de Obaluaiê, apesar de eu ser de Oxalá. Eu sou guardião e zelador da casa de Obaluaiê (Depoimento público gravado no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro em 29 jun. 2011).

Ao perguntar a Clyde Morgan o que tinha chamado sua atenção na cena de dança e cultura negra no Brasil, o artista disse ter ficado espantado com a estrutura do carnaval, uma ópera ambulante, e a particularidade da capoeira. No entanto, os balés folclóricos brasileiros pareciam ordinários após sua experiência diante dos repertórios dos balés folclóricos africanos e sua espetacularidade.

Embora grande conhecedor do Brasil, Clyde Morgan sempre tergiversou ao se posicionar em debates políticos, preferindo afirmar-se como especialista das relações geopolíticas que aproximaram os negros estadunidenses do continente africano. Ao discorrer sobre sua vivência de iniciação religiosa, o artista fornece elementos preciosos para entender contextos sociais da experiência transcendental negra na diáspora.

A estrutura cristã e muçulmana cria proibições. Mesmo na África, é difícil encontrar certas manifestações que são pagãs, que vêm direto da natureza, que cultiva a natureza, água, pedra, fogo, pó. **Mas porque eu fiquei no Brasil, eu consegui me aproximar mais. Eu não tinha como fazer iniciação na Nigéria. É pra eles, é coisa deles. Como você vai se iniciar numa família, é coisa de família. Você está querendo ser adotado como membro da família. Qual é a sua contribuição? Qual é o seu laço sanguíneo? Sua cabeça, a língua, você não tem como entrar. Você vai ser o cara de fora para sempre.** Às vezes, o que eu tenho visto, o que torna a pessoa ou sacerdote ou crente ou [filho-de-] santo nessas coisas... primeiro, uma avenida é nascer dentro, nascer feito; segundo, é estudar muito e pesquisar muito e através dessas aproximações com a cabeça e o desejo, você é aceito; ou o terceiro é que de um dia pro outro explode e você é aquilo. Como na Bíblia, o Saul, que era Paulo, São Paulo era um cara que perseguiu

---

desenvolvimento dos processos iniciatórios ou ceremoniais, bem como ser um título recebido por protetores civis do terreiro.

Jesus até que um dia... a luz. Foi iluminado. Então tem essas três categorias para se estabelecer dentro daquilo. Nasce dentro é feito. Segundo, estudar, pesquisar e ser adotado. E terceiro, ser iluminado. Agora eu vou dar exemplos de pessoas que estudaram muito e ganharam postura: Pierre Verger e Mestre Carybé, dois estrangeiros, mas dois respeitadíssimos. Até os negros, os afrobaianos vão até eles para saber das coisas, porque eles tinham uma formação maior e de outras áreas. Carybé não chegou na Bahia e descobriu a pintura, ele era um grande artista antes, ele tinha uma formação clássica de desenho, de cor, eu vi os quadros dele. Eu tinha uma aproximação muito forte com Mestre Carybé, um grande amor um para com o outro, do mestre para o sacerdote. Eu vi os trabalhos que ele fez sobre cavalos. Ele era mestre de anatomia de movimento de cavalos. É por isso que os trabalhos sobre os vaqueiros foi grande. A gente reconhece os trabalhos dele com os temas de candomblé, mas ele tem uma exploração temática do Nordeste que vai além do candomblé. E tem o Professor Agenor. Já falecido. Fredi Ribeiro, um amigo meu, fez uma pesquisa sobre Professor Agenor, foi Professor Agenor que leu os búzios que indicou mãe Estela como mãe de santo. Ele tem um posto, tinha um posto altíssimo. Um homem baixo, branco, não tinha nada a ver com o negro. **É por isso que eu fui atraído a me aproximar das coisas no Brasil e fiz a cabeça no Brasil, em vez de tentar fazer na África. Não tinha como, tem gente que faz.** Tem uma ala de gente que tem feito, sabe por quê? Porque os negros americanos enfrentaram muitos conflitos e muitos desafios com a comunidade cubana. Os cubanos eram donos do negócio: Santeria, Lukumi, Palo Monte só entra pela porta cubana, só e até hoje. E [na África] o preto é discriminado, seja cubano ou americano. Mas eles têm uma certa coisa com o negro americano, o negro americano. Nossa postura internacionalmente é reconhecida como “comigo ninguém pode”... mas quando você encontra um negro americano que tem uma certa simpatia é tudo bem. Os cubanos não gostam muito... então houve um movimento muito forte liderado por vários, foi esse “Back to Africa Movement”, foi fortíssimo nos Estados Unidos, principalmente os negros voltando para Gana, e os negros do caribe, especialmente Trinidad Tobago e Jamaica, casando com ganenses, fortíssimo. Um belo dia, um cara que era artista afro-americano, afrodescendente eu não sei se ele fez a cabeça em Cuba, mas ele queria ir além, ele fez a cabeça na Nigéria. Agora abriu uma comunidade e tem uma vila em South Carolina, chamada Oyotunji Village<sup>158</sup>, você tem que procurar saber disso. A majestade Oserjeman, falecido nos últimos dez, quinze anos, eu cheguei a conhecer e trabalhar um pouco no festival de arte negra com ele. Ele fundou um terreiro que já virou uma vila, chegou a montar um vilarejo muito respeitado por todas as comunidades e eles fazem a cabeça de gente negra, gente afro-americana que não precisa correr aquele vexame com os cubanos, primeiro porque “usted no habla espanol?” e também o cubano não é um castelhano qualquer é muito enrolado. Você vá perguntar para um mexicano e pergunte a ele o que ele acha da fala de um cubano, eles escutaram bem. E a diferença entre o cubano e o porto riquenho, muito grande e de propósito, é aquela coisa africana mesmo. **A África nas Américas tem muitas facetas. E o Brasil não recebe gente de fora, o Brasil é muito isolado. O que faz a variedade no Brasil é o próprio Brasil** (Conversa nossa em Brockport em 14 ago. 2016, *grifos nossos*).

---

<sup>158</sup> Cf. detalhes sobre a comunidade em seu site. Disponível em: <<http://www.oyotunji.org/>>. Acesso em: 16 ago. 2016.



Figura 33 Carybé, Silvio Robatto, Lais Morgan e Clyde Morgan. Em exposição individual de Clyde Morgan no Solar do Unhão. Ao fundo, a tela *Os flautistas*, de Clyde Morgan, 1976 (Acervo Clyde Morgan).

Suas pesquisas na África, em especial na Nigéria, forneceram-lhe a capacidade de entender os elementos fundamentais do candomblé brasileiro. Primeiro, o respeito por cada uma das entidades que vieram de várias partes da Nigéria e também o calendário e as festas populares, a ligação entre a comunidade e os seus centros educacionais. Muitas dessas características organizativas teriam sido reconhecidas em sua experiência no Ilê Axé Opô Afonjá, que desde 1976 implantou um projeto piloto, a Escola Obá Biyi, cuja metodologia incorporava elementos simbólicos, fazeres e saberes da comunidade de culto. Para o artista, essa responsabilidade social interconectada aos fundamentos da liturgia, bem como a presença da natureza nas áreas tombadas do terreiro, sua relação intrínseca entre os processos litúrgico-rituais e a comunidade levaram-no a respeitar profundamente e a se aproximar ainda mais dessa casa.

É interessante apontar que esse discurso sobre a origem das comunidades religiosas afro-brasileiras é tema polêmico na historiografia e antropologia no Brasil, na medida em que o discurso sobre a origem dessas casas foi disseminado entre a intelectualidade brasileira a partir dos anos 1930 e 1940, num contexto de uma possível

legitimação de comunidades e tradições em detrimento de outras. Tais afirmações resvalam em temáticas complexas que extrapolam os objetivos deste trabalho, mas que devem ser elencadas a título de aprofundamento ao leitor mais interessado. São elas as diferenças históricas nos processos de colonização e povoamento nas Américas; os condicionamentos específicos que teriam resultado numa maior presença iorubá (ketonagô) na Bahia entre final do século XVIII e XIX, bem como ponderações sobre o real peso da contribuição das tradições jeje (ewe) e congo angola no interior do sistema religioso afro-baiano, por muitos menosprezado; além da presença de organizações étnicas, as chamadas “nações”, preservadas como tradições culturais e suas histórias de assimilação, intercruzamento e rearticulação<sup>159</sup>. Essas indagações também interagem com questionamentos sobre as condições que corroboraram para preservação da memória religiosa negro brasileira em contraposição a uma suposta inexistência ou invisibilidade das culturas tradicionais africanas nos Estados Unidos, bem como o decorrente interesse demonstrado por artistas como Katherine Dunham e o próprio Clyde Morgan nas comunidades detentoras desses saberes tradicionais nos espaços da diáspora africana nas Américas.

Se a narrativa sobre a origem das comunidades é fundamental como ação instauradora de memórias compartilhadas nos grupos de pertencimento e, em grande medida, ocorrem independente dos interesses exógenos de uma determinada *intelligentsia*, não podemos ignorar que os discursos sobre sua origem também se inserem em processos de legitimação intra e extrarreligiosa, que interferem nas suas formas de existência.

A relação entre a constituição e reconhecimento de uma religiosidade afro-brasileira solidamente estruturada, conectadas a fundamentos autenticamente africanos, retoma um movimento racialista iniciado por Nina Rodrigues, no sentido de validar traços litúrgicos das comunidades de crença, somente a partir de sua procedência africana comprovada. Essa orientação foi continuada por intelectuais como Arthur Ramos e Édison Carneiro, e outros não conectados à escola de Nina Rodrigues, como Gilberto Freyre e Roger Bastide. Autores como Beatriz Góis Dantas (1988) e Lisa Earl Castilho (2010) indicam como esse processo acabou por deslegitimar outras manifestações religiosas afro-brasileiras acusadas de feitiçaria, num período em que as

---

<sup>159</sup> Sobre esse tema consultar SILVEIRA, 2016.

atividades religiosas eram vigiadas pela polícia e os institutos médicos legais e, muitas vezes, dependiam do apoio desses intelectuais e dos cobiçados critérios de pureza africana, por eles estudados, para que tivessem garantidos, frente às autoridades, o direito de vivenciar suas crenças em paz.

É neste contexto no qual se mesclam a repressão policial, os movimentos religiosos de recuperação das tradições africanas e a fiscalização e controle da ortodoxia dos cultos que se insere o processo de constituição dos candomblés nagôs como paradigmas da herança africana (DANTAS, 1988, p.201). Neste contexto, foram empreendidos nos anos trinta viagens à África por membros do Axé Opô Afonjá e, não por acaso, o próprio Mestre Didi, em 1967, realizou uma viagem ao reino de Ketu, momento em que pode ser identificado como membro da família Axipá, componente da nobreza fundadora deste reino<sup>160</sup>.

A presença e manutenção dessa narrativa fundadora, no discurso de Clyde Morgan, reflete, sobretudo, o próprio contexto político cultural que o artista encontrou no país e as redes de contatos pessoais que estabeleceu em nosso território. Vale ressaltar que a conjuntura política vivenciada na Bahia, entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, insere-se no planejamento estatal das políticas públicas de incremento ao turismo em Salvador, no qual se instituíram um discurso a partir das ideias de autenticidade do patrimônio cultural regional.

A partir desse discurso sobre a tradição, o governo do estado da Bahia criou uma série de órgãos públicos<sup>161</sup> com o objetivo de integrar a cultura afro-brasileira em Salvador, seus patrimônios, saberes e fazeres ao âmbito de uma política nacional e internacional de turismo. Esse empreendimento foi criado e divulgado por campanhas publicitárias empenhadas na construção de imagens sobre as origens africanas da cultura baiana, com atenção especial para o candomblé, que ocupou a condição de imagem força do estado da Bahia (SANTOS, 2004). A partir dessa imagem, reproduziram-se estereótipos correlatos à cultura negra como um lugar de mistérios, de encantos, de afetos inexplicáveis, de um tipo de democracia mulata, do encontro

<sup>160</sup> Esse reconhecimento teria ocorrido após recitar o irilé (brasão oral) de sua família baiana para o rei Alaketo, então no poder. Três anos depois, Mestre Didi seria aclamado na Universidade de Ibadan e no templo de Xangô em Oyó.

<sup>161</sup> Exemplo disso é a criação da *Superintendência de Turismo da Cidade do Salvador, a Sutursa* (1964), da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (1967) e da Empresa de Turismo da Bahia S.A. (1968), atual Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia (Bahiatura).

pacífico das três raças, cujo tempero seria infeccioso, impregnando a tudo e a todos de uma malemolência arrastada, dengosa, contagiente e cativante, enfim, pura loquacidade verde-amarelista baiana.

O discurso do Estado brasileiro, antiracialista e propagador ideológico de nossa democracia racial, esforçava-se em cristalizar as manifestações culturais afro-brasileiras através do discurso de que elas estavam harmoniosamente imersas na cultura nacional. Assim, a manifestações de origem afro-brasileira como o samba, nos anos 1930 e 1940, somaram-se, a partir dos anos 1960 e 1970, as novas manifestações culturais negras da Bahia que de elementos criminalizados e perseguidos, tornariam-se mercadorias e símbolos de um patrimônio cultural afro-brasileiro *made in Bahia*.

Essa política de Estado, no entanto, não consegue erguer-se sem as suas próprias contradições. O governo estadual teria que mediar as tensões resultantes dos processos de modernização desenvolvimentista, cujo apelo ao caráter turístico da cultura e suas pressões de consumo de massa, ofertado pela grande mídia, produziriam paradoxos com as reivindicações das comunidades religiosas tradicionais. Essas demandas consistiam, por exemplo, nas pressões de lideranças religiosas e intelectuais contrários à exploração folclórica das tradições afro-brasileiras, o reconhecimento do candomblé enquanto religião<sup>162</sup> e o crescente discurso afirmativo nos anos 1970 e 1980. Vale dizer que a produção artística de Clyde Morgan vai se inserir profundamente no interior desses tensionamentos.

Ao refletir sobre as estratégias de composição cênica de suas danças com inspiração no universo simbólico afro-brasileiro, Clyde Morgan argumenta:

Então quando a gente fala de dança africana no Brasil é necessário fazer muito esclarecimentos. O primeiro esclarecimento é lembrar que, uma vez que parou o tráfico de escravos da África para o Novo Mundo, uma vez que essa porta fechou, **não houve mais intercâmbio entre o mundo religioso e o mundo artístico e mundo cultural, que os africanos aqui estavam isolados**, estão isolados em relação à terra mãe. Hoje em dia existe mais possibilidades para todos nós conhecermos mais sobre a África, mas no século XVIII e XIX e no século XX foi um ciclo, ninguém tinha interesse em

---

<sup>162</sup> Essa reivindicação resultou na Lei Estadual 25.095, de 15 de janeiro de 1976, decretada pelo então governador da Bahia, Roberto Santos, que finalmente liberava os terreiros de pedir licença para a polícia para praticar a sua liturgia.

falar sobre África. A sociedade brasileira... já chega de África, a gente tem África até dizer chega, se quiser África vá a Bahia, vá a Minas Gerais, [temos] África o suficiente. Então a sociedade fica sem atualização e nossa juventude fica sem atualização e o problema maior é quando nós queremos falar e discutir as danças afro-brasileiras a gente tem conflito com as pessoas da religião que não querem que essas músicas sejam defloradas no campo comercial é um conflito muito grande que eu tenho percebido e vivenciado na Bahia. Eu consigo escapar esse conflito pela minha maneira de decidir o que eu vou botar no palco. Eu sempre tento partir para **lendas, mitos e a tradição oral**, que não é que não são os materiais religiosos, [mas] ninguém pode ficar ofendido em achar que eu estou botando um candomblé no palco. Para fazer isso você precisa estudar muito e entender pelo menos essa movimentação que é tipicamente negra, que é tipicamente africana, para não fugir e ficar criando uma coisa que não tem sentido. As danças afro-brasileiras são as chaves, a gente pode explorar as danças e a movimentação e a constituição das frases, a gente pode aproveitar sem botar Ogum em cena, e ser como Ogum, com aquele vocabulário de sempre, esse é meu ponto de vista (...) Eu tenho a responsabilidade de elevar a cultura sem deturpar as coisas básicas e principais. Então é uma **corda bamba de saber equilibrar**, avançar e levar uma certa verdade para frente, uma verdade artística que pode ser que amanhã não é mais verdade, as verdades são fluídas e permanentes, esse é meu ponto de vista. (Depoimento público de Clyde Morgan no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro - CCRJ em 29 jun. 2011, *grifos nossos*).

A pesquisadora e artista da dança Nadir Nóbrega Oliveira escreveu um livro fundamental para o entendimento da presença de Clyde Morgan na Escola de Dança da UFBA, entre 1971 a 1978. A autora foi aluna do artista nesse período e participou de diversas montagens sob sua direção. Ao analisar a atuação do coreógrafo americano, ela elenca doze fatores que caracterizariam formas de ruptura com as práticas artísticas pedagógicas até então vigentes na Escola de Dança:

- a) A sua prática de criação utilizava técnicas de improvisação com mais liberdade de expressão de cada componente do grupo de maneira diferenciada do habitual;
- b) A sua prática criativa/pedagógica proporcionou ao alunado uma consciência do que era ser profissional de dança;
- c) Inseriu instrumentos de percussão como acompanhamento rítmico nas aulas de dança;
- d) Convidou para atuarem no grupo capoeiristas e atores, assim como deu visibilidade a *performers* anônimos na dança como Vadinho do Gantois, Edson Elias, Mário Gusmão, Edson Emérito, Armando Visuete, Ana Mary, Sebastian Sabatt e outros;
- e) Trouxe para a Escola os princípios das técnicas de dança de Jose Limon e de outras danças africanas, quando na Escola a prática de Dança Moderna vigente vinha do expressionismo alemão;

- f) Proporcionou ao elenco, as práticas filosóficas africanas do cantar, do dançar e do tocar durante um evento;
- g) Para os processos criativos dos espetáculos *Porque Oxalá usa Ekodidé* e *Oxóssi N'Aruanda*, levou para a Escola pessoas detentoras da cultura do candomblé, como: Sicinha de Iansã, Reginaldo Flores, Ivan Machado e Edson Elias;
- h) Também por ser artista plástico pintou as roupas do elenco e os cartazes dos seus espetáculos com desenhos de sua própria criação;
- i) Mesclou criativamente o balé clássico, a dança moderna e as danças africanas nas coreografias do espetáculo (...) *Porque Oxalá usa Ekodidé*;
- j) Nas suas criações usou simbologia da cultura e das histórias afro-brasileiras;
- k) Ensinou aos alunos/intérpretes a criarem um diário de bordo, ou seja, num caderno de desenho podia se escrever, desenhar ou colar as emoções e sensações provocadas pela pesquisa e pela dança;
- l) Além de criador ele era e é ainda um intérprete.

(OLIVEIRA, 2007, p.26)



Figura 34: Em ensaio fotográfico na Lagoa do Abaeté, Salvador: Clyde Morgan, Laís Morgan e Armando Visuette, nos anos 1970 (Acervo Clyde Morgan).

O primeiro trabalho que realizou em relação ao culto afro-brasileiro foi *Porque Oxalá usa Ekodidé*, a peça foi baseada num mito transcrito por Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, sacerdote do culto dos Eguns. A obra, apresentada em 1973, conta passagens da vida de Oxalá. Esta montagem coreográfica distanciava-se profundamente da forma que os grupos folclóricos construíam representações das danças dos orixás no palco, geralmente a partir da reprodução das movimentações de dança oriundas das cerimônias litúrgicas.

Elaborada com a supervisão e colaboração direta de Mestre Didi e sua esposa, a antropóloga Joana Elbein dos Santos, a coreografia construía uma narrativa apresentando momentos expressos nos mitos e lendas transcritas pelo sacerdote. Evitando a utilização de fundamentos religiosos, o trabalho foi apresentado no Solar do Unhão e inovou ao apresentar uma dramaturgia que quebrava com os repertórios e formas compositivas convencionais, sejam folclóricas ou modernas, ao sugerir sínteses entre os vocabulários de movimentação dessas práticas; ao acionar estruturas improvisacionais no roteiro coreográfico a partir de estímulos, sonoros, rítmicos e imagéticos; ao dialogar com uma literatura mítica e religiosa como indutor criativo, elemento da encenação e enredo do espetáculo (OLIVEIRA, 2007) e ao integrar, no processo de montagem, membros da comunidade acadêmica, artistas e religiosos, inclusive entre os intérpretes.

Nesse momento, com a coordenação do Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da Universidade Federal da Bahia seu principal objetivo era a consolidação de um trabalho poético pautado na criação e desenvolvimento de uma dança africana moderna contemporânea em diálogo com uma dramaturgia sobre mitos afro-brasileiros, capaz de propor uma nova luz sobre os processos de encenação desses materiais no campo da dança brasileira.

Em entrevista à revista *Visão* de 23 de fevereiro de 1976, Clyde Morgan é apresentado como responsável pela “popularização da dança” em Salvador com seu trabalho junto ao GDC. Ele disse:

Não trouxe um repertório de danças, mas uma série de técnicas de pesquisa, uma estética para ser aplicada aos estilos que já existem aqui (...) Eu comecei a descobrir a arte em todas as manifestações culturais e também a refiná-las. Há no Brasil uma tradição de dança, que procuro preservar, enriquecer e

depois devolver ao povo (“A vitalidade dos grupos baianos”, *Visão*, 23 fev. 1976, p.104).

A revista apresenta Clyde Morgan como “incansável pesquisador da realidade artística nordestina” relatando algumas de suas parcerias e ações, como o fato de ter usado máscaras e objetos criados pelo grupo Etsedron<sup>163</sup>, que representou a Bahia na última Bienal de São Paulo, além de afirmar seu interesse na ampliação de sua pesquisa em dança indígena, ao procurar apoio para pesquisar no território indígena do Xingu, e seu interesse em documentar em filme as realizações do grupo.



Figura 35: Laís Goes como Oxum no ensaio fotográfico para o espetáculo *Porque Oxalá usa Ekodidé*, em Cachoeira de São Bartolomeu, Pirajá, Salvador, em 1973 (Foto: Artur Ikishima, acervo Clyde Morgan).

<sup>163</sup> Grupo de vanguarda nos anos 1960 e 1970, o Etsedron foi um coletivo de artistas visuais que apresentou ao mundo uma visão particular e radical da realidade nordestina. Antes que conceitos como globalização entrassem em voga, o grupo já lidava com a dicotomia global-local, propondo interações que resultaram em imagens sociais pertinentes ao nosso contexto social, contrapondo-se às soluções estéticas importadas e desconectadas da realidade brasileira, que eram e são predominantes. Em tempos de contracultura, Cinema Novo e Tropicalismo, criticando de maneira veemente a Arte Pop, o grupo participou de três edições da Bienal Internacional de São Paulo, em 1973, 1975 e 1977. Fortemente marcado por vivências comunitárias, que dialogavam com os procedimentos da etnografia, o coletivo possuía uma formação multidisciplinar, trabalhando com cinema, literatura, dança, artes visuais, teatro e música. O nome "Etsedron" trata-se de um anagrama: a palavra "Nordeste" escrita ao contrário. Cf. Site da 31ª Bienal. Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/644>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

O próximo trabalho nesta vertente foi *Oxóssi n'Aruanda*, coreografia construída a partir da tradição oral afro-brasileira. A montagem foi elaborada com o auxílio de uma extensa equipe de trabalho entre bailarinos, músicos, compositores, figurinistas, técnicos e colaboradores. Foram compostas adaptações e arranjos especiais dos ritmos e cantigas litúrgicas, além de parcerias com artistas plásticos.

Numa edição da revista *Cultura* divulgada pelo Ministério da Educação e Cultura do governo Geisel foi publicada uma entrevista com Clyde Morgan na qual o coreógrafo fala sobre seu processo criativo na montagem do espetáculo. Perguntado sobre a função da improvisação em seu trabalho, o artista comenta:

Nós colocamos muito valor na improvisação como uma invenção técnica, válida na estruturação das coreografias, a magia da apresentação: o dançarino passa de uma estrutura para uma não estrutura mantendo a essência da dança; o espectador fica ciente apenas da sensação de que a dança chegou à vida pela primeira vez e de que ele esteve presente. Desta forma é sempre mantida uma expectativa do que poderá surgir em cada apresentação resultante da criação coletiva do grupo. Concluímos dizendo que a tranquilidade e atividade são qualidades convergentes em nosso trabalho; que dançarino veste os músculos utilizados como comunicação de forma transcendente, e o vigor com que o dançarino veste seu peito e seus braços define seu poder numa incorporação profunda dos valores culturais, instintos e treino, que torna suas frases brilhantes e linhas visuais, sem destruir o ritmo natural (“Danças e ritmos negros no Brasil”, *Cultura*, Brasília, ano 6, n. 23 out.-dez. 1976).



Figura 36: Coreografia Oxóssi N'Aruanda, 1976 (Acervo Clyde Morgan).

A coreografia participou do II Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, o FESTAC, em Lagos, na Nigéria, e teria sido indicada pessoalmente por Rubens Ricupero, na época diplomata de carreira e conectado ao ministro da Educação e Cultura Ney Braga. De acordo com reportagem da revista *Visão* de 23 de fevereiro de 1976, sobre a vitalidade dos grupos baianos, o ministro teria inclusive cogitado a formação de um Núcleo de Balé Nacional a partir da atuação do GDC, sob a liderança de Clyde Morgan.

É importante considerar a repercussão e importância dessa participação para o coreógrafo e os participantes do grupo, as estratégias que permitiram sua escolha como representante do Brasil no evento e o contexto político cultural do festival de uma forma geral.

O Grupo de Dança Contemporânea sob a coordenação de Laís Salgado Goes e direção artística e coreográfica de Clyde Morgan realizou uma excursão pelo Nordeste no ano de 1973. Essa turnê teve uma intensa programação, com obras criadas a partir de composições realizadas pela banda de Pífano de Caruaru, suítes com música de

Villa-Lobos e suítes com música de Rufo Herrera<sup>164</sup>. A programação incluía uma temporada de espetáculos nos principais teatros das capitais nordestinas, bem como apresentações em datas comemorativas, por exemplo, no sesquicentenário de Independência na Bahia no Teatro Vila Velha e no glamoroso Teatro Castro Alves, como regência do maestro e compositor Lindembergue Cardoso.

No ano de 1973 também foram realizadas pelo GDC apresentações e recitais especiais em Salvador para funcionários do alto escalão do Itamaraty, para comitiva da fundação Rockefeller no Museu de Arte Sacra, além de apresentação em homenagem ao ministro da Educação e Cultura, senador Jarbas Gonçalves Passarinho, bem como apresentações especiais para Fred Coffey, diretor do Serviço de Informação dos Estados Unidos (USIS), em Brasília, e Francis Switt, diretora da USIS em Salvador. Outra apresentação foi assistida por Carybé acompanhando por Rubens Ricupero, chefe da Divisão de Difusão Cultural (1971-1974) e diplomata brasileiro representante do Itamaraty. Também foi realizada uma apresentação especial para o reitor da UFBA, Lafayette Pondé e Mário Gibson Barbosa, ministro das Relações Exteriores e comitiva.

Clyde Morgan conta que a indicação de Rubens Ricupero foi fundamental para o apoio da companhia para representar o Brasil no 2º Festac, inicialmente previsto para 1974 e duas vezes cancelado devido aos golpes de Estado no interior do regime ditatorial da Nigéria, iniciado em 1966.

No dia 28 de abril de 1976, o jornal *A Tribuna da Bahia* apresentou uma matéria sobre a coletiva de imprensa que o adido cultural da Nigéria, Abiola Joseph, concedeu no Ondina Praia Hotel sobre o 2º Festac. O diplomata estava acompanhado do professor Eduardo Fonseca Júnior representante da South Atlantic Turismo Ltda., coordenador do programa para o transporte de brasileiros para o evento, programado para os dias 22 de novembro a 20 de dezembro em Lagos.

Conforme a matéria, o responsável pelo Departamento de Folclore da Prefeitura de Salvador, Valdeloir Rego, haveria denunciado que somente participariam do evento as pessoas convidadas e que viajantes autônomos teriam problemas com a alfândega nigeriana. O encontro com o diplomata nigeriano tentava esclarecer os “mal entendidos”

---

<sup>164</sup> Compositor, bandoneonista e educador musical argentino radicado no Brasil desde 1963 e atuante na UFBA entre 1969 a 1976.

na Bahia sobre as regras de participação no festival e arrefecer os ânimos dos possíveis interessados.

O representante da agência turística afirmava que a vila feita pelo governo local para abrigar os participantes teria capacidade para 25 mil pessoas, mais alojamentos adicionais com capacidade para 100 mil. E que seriam reservadas 400 vagas residenciais para os brasileiros convidados, os artistas e participantes oficialmente registrados. Numa retórica regionalista e marketeira afirma que já haveriam 60 vagas ocupadas por pessoas do Rio Grande do Sul, enquanto a Bahia “um dos estados onde a cultura negra africana mais se manifesta no Brasil”, não havia até o momento se manifestado no sentido de uma maior participação. No entanto, prontamente oferece, aos que não viajariam com o patrocínio no Governo, a South Atlantic Turismo que, através da agência Kontik, colocaria à disposição um “plano bastante acessível, financiado em prestações de 20 meses”, garantindo segurança alfandegária aos que fizerem esse investimento.

A matéria informa a presença de personalidades convidadas pelo Governo brasileiro: Dorival Caymmi, Jorge Amado, Creusa (filha de mãe Menininha do Gatois) e Olga de Alaketo. O Brasil seria o líder da zona sul-americana ao participar do festival, que também incluía Equador, Colômbia, Venezuela, Panamá e Peru, sob o comando do “psicólogo baiano” e vice-presidente do Comitê Internacional do Festival, George Alakifa. A secretaria regional deste setor seria presidida pelo Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty. Conforme o adido cultural da Nigéria, os objetivos do festival eram:

- 1) assegurar o renascimento, disseminação e promoção da cultura afro-negra, bem como dos valores culturais e da civilização afro-negra; 2) apresentar esta cultura em sua concepção mais alta e larga; 3) dar um maior esclarecimento das diversas contribuições dos povos afro-negros às correntes universais do pensamento e artes; 4) promover artistas em geral e escritores afro-negros, facilitando sua aceitação mundial e introdução nos mercados internacionais; 5) fomentar uma melhor compreensão internacional bem como interracial e, finalmente, facilitar um “retorno à origem” periódico, na África, por artistas negros, escritores e outros atualmente ligados a outros continentes.

No final da reportagem, lê que o adido nigeriano teria dado uma “aula de Candomblé” afirmando que “muitas e muitas coisas feitas no Brasil, na Bahia, nesse

setor [oculto aos orixás], estão totalmente erradas e fora das raízes tradicionais. Aqui [no Brasil], por exemplo, pensa-se que todos os orixás são originários de Angola. Nada mais errado. Eles vêm da Nigéria”, afirmando como argumento que orixás como Ogum e Xangô, entre outros, viriam de cidades nigerianas.

Não sabemos ao certo quem era o informante do diplomata, mas não deixa de ser curioso seu tom professoral e seu desentendimento das articulações culturais religiosas gestadas nos territórios da diáspora, bem como as especificidades, conhecimentos e tradições reelaboradas pelas instituições criadas a partir dessa experiência nas Américas. Para além das imprecisões sobre os nkisis<sup>165</sup> cultuados na Bahia, é interessante pensar o lugar de Angola no cenário político africano e internacional do período. Vale dizer que, nas vésperas do festival, a Nigéria era liderada pelo governo militar do general Olusegun Obasanjo, provavelmente antipático aos direcionamentos políticos de orientação marxista, comandados pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), que já liderava a guerra civil iniciada em 1975.

Uma nota no jornal *A Tarde* de 29 de abril de 1976 apresentou os nomes dos artistas divulgados pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, que comporiam a delegação do Brasil no festival nas categorias de música, dança, cinema, literatura, artes plásticas e colóquios sobre atividades culturais. O representante do governo brasileiro era o psiquiatra George Alakija, pesquisador interessado no transe das religiões afro-brasileiras, a quem Abdias do Nascimento, diga-se de passagem, acusava de mistificador, eurocêntrico e continuador da escola de Nina Rodrigues por conduzir estudos antiquados para averiguar a existência de índices patológicos nos processos de incorporação.

Entre os artistas escolhidos para representar o Brasil no festival figuravam: Gilberto Gil e Paulo Moura na categoria música moderna afro-latina-americana; o grupo de Olga de Alaketo na categoria de danças tradicionais; Clyde Morgan com dança contemporânea; Luiz Carlos Barreto, Rubem Confete, Zózimo Bulbul e Vera Figueiredo em cinema; Emanuel Araújo, Juarez Paraíso, Edson Luz, Valdeloir Rego, Rubem Valentim, Otávio Araújo, G.T.O., Loco, Francisco B. Guaranni e José de Dome nas artes plásticas; nos colóquios, pesquisadores do Departamento de Estudos Africanos

---

<sup>165</sup> Nome dado às divindades da mitologia bantu.

da Universidade de São Paulo, do Instituto Joaquim Nabuco e do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia.

É interessante observar o percurso das mediações institucionais que levaram a obra coreográfica dirigida por Clyde Morgan ao 2º Festac. No dia 13 de maio, houve a apresentação do espetáculo de dança no Palácio da Aclamação em recepção e homenagem a Ernesto Geisel quando de sua visita à Bahia, oferecida pelo governador Roberto Figueira Santos. O folheto do espetáculo trazia um desenho especial de Carybé, realizado para a divulgação do espetáculo. O programa era dividido em duas partes. Na primeira, a Dança do Homem, trazia a seguinte descrição:

O bailarino e coreógrafo Clyde Morgan, captando a força gestual e rítmica das solenidades do culto negro na Bahia, tem realizado uma série de espetáculos nos quais a sua proposta artística é a recriação dos valores da cultura africana nas Américas. O número desenvolvido é um diálogo entre dançarino e músicos, onde desponta um desafio rítmico e, outras vezes, uma concordância lírica. **Esta dança simboliza os conflitos de Oxóssi, em linguagem contemporânea e não religiosa, com uma envolvência em misteriosa aura de magia e transfiguração do homem** (*Grifos nossos*).

A apresentação esclarece a poética do artista na qual cabem vocabulários de movimento recriados e organizados em estruturas coreográficas abertas ocasionalmente à improvisação com os músicos. O artista afirma-se enquanto produtor contemporâneo liberando-se das regras, etiquetas e obrigações das mediações tensionadas entre o litúrgico e o folclórico e, ao mesmo tempo, agencia uma retórica do segredo e do encanto que se coadunam à eloquência tanto da religiosidade da Bahia quanto da política cultural do governo baiano. A segunda parte do programa, a Dança dos Orixás, apresenta “com o maior respeito, uma demonstração cênica dos ritmos, cantos, gestos e simbologia de alguns dos Orixás do *Pantheon* afro-brasileiro”. A sequência é composta por Oxóssi, Oxum, Omulu, Ogun, Yansã, Xangô, Yemanjá e Oxalá. Na descrição de cada entidade, suas características, objetos rituais, sincretismos, dias da semana, preferências culinárias, descrição das ações da dança e grito de saudação completavam o cardápio bem ao gosto das iniciações preliminares e propagandas turísticas de Estado.

Clyde Morgan diz que foi convocado para apresentar-se ao presidente Geisel. Essas apresentações tiveram que ser aprovadas previamente pela censura federal que examinava as partituras musicais usadas e julgava os ensaios gerais. Os censores

também deveriam ser convidados para as estreias importantes e aprovar a continuidade das performances. Clyde Morgan na época era o único americano ensinando na universidade e o único docente negro na Escola de Música e Artes Cênicas EMAC-UFBA.

Se o programa da apresentação se ajustava perfeitamente aos interesses do governo militar para representar o país no festival, sua proposta moderna e original, mais propensa ao uso das simbologias que na elaboração de um discurso ostensivo de negritude, alterou-se nos programas que foram produzidos sobre o espetáculo nos meses seguintes, mudando o tom catalográfico do primeiro programa. Num segundo programa elaborado para a apresentação do trabalho nos dias 28 e 29 de dezembro de 1976, no Teatro Castro Alves, o detalhamento é outro. O *flyer* possuía seis ilustrações de Carybé, cinco delas menores e acompanhando a descrição de cinco orixás: Oxum, Oxumaré, Oxossi, Ifá e Ossaniyn. Desta forma, a primeira descrição genérica dos orixás mais conhecidos do panteão foi trocada por sínteses de pequenas passagens mitológicas que integravam um reduzido número de entidades num mesmo enredo.

A peça aparecia dividida em sete atos: A Floresta (Prólogo), Oxum e Odé, A Caça, Pressentimento de Oxum e Desobediência de Odé, Pedido de Misericórdia de Oxum a Ifa, Ossaniyn e a Transfiguração de Odé e Festa de Oxossi (Epílogo). Cada ato trazia a indicação da música de referência, o musicista executante e compositor, conforme o caso. Na ficha técnica, a composição detalhada da equipe, os intérpretes e agradecimentos. No interior do programa já se anunciava a estreia mundial na Nigéria.



Figura 37: Programa do espetáculo *Oxossi N'Aruanda*, dezembro de 1976 (Acervo nosso).

Em entrevista à jornalista Fátima Barreto, Clyde Morgan comentou que o trabalho apresentado no festival mesclava dança e teatro, sendo um dos pontos altos de sua carreira, por ter sido indicado pelo governo brasileiro para representar o Brasil no exterior. Conforme Clyde Morgan, a organização de toda parte administrativa e a ponte de relacionamento entre o pessoal do Itamarati, da UFBA e de outras entidades ficou a cargo de Laís Morgan, também intérprete do espetáculo. Vale aqui ressaltar o papel das mulheres, parceiras de vida, na carreira do coreógrafo, muitas vezes fundamentais no desenvolvimento de suas ações profissionais, na medida em que assumiam como colegas e cúmplices a responsabilidade pela organização de suas atividades profissionais e agenda, intermediando contratos, condições de viagens e projetos artísticos. Desde seu primeiro contato em 1971 até hoje Laís Morgan tem tido, primeiramente como diretora da Escola de Dança e artista e, posteriormente, como colega de trabalho e de vida, um papel crucial na organização do trabalho de Clyde Morgan, colaborando artisticamente e intermediando funções de produção de boa parte de suas criações no Brasil.

Há um vídeo<sup>166</sup> disponível no *Youtube* sobre a atuação do GDC no Festival de Arte e Cultura Negra, na Nigéria, em 1977. Trata-se de um filme de 16mm, exibido na época pela TV Cultura de São Paulo, com texto de Antônio de Pádua e narração de Sérgio Chapelin. A edição apresenta cenas das apresentações de Gilberto Gil, Paulo Moura e Clyde Morgan, além de imagens entremeadas com os bastidores do evento. O texto descreve as abordagens dos artistas conferindo às expressões afro-brasileiras um tom de modernidade.

Na parte sobre o GDC aparece um pequeno trecho da apresentação, em que Clyde e Laís Morgan dançam fazendo deslocamentos com giros e uma carrega coreografada. Na cena seguinte, Clyde Morgan numa pose triunfal, pernas abertas e braços erguidos, passa uma lança a Mário Gusmão. Clyde Morgan veste apenas um suporte preto, adornos nas pernas e uma amarração de cabeça com penachos negros. Laís Morgan, uma túnica esvoaçante azul e amarela e uma testeira de contas. Mário Gusmão veste uma amarração de cabeça com chifres, um manto confeccionado com retalhos de couro, tecido e palhas e uma sunga de couro. Na próxima tomada Mário Gusmão dança mais livremente ao ar livre, num campo aberto em meio à vegetação, os demais dançarinos o espreitam atrás de arbustos ao fundo, usam máscaras com formas diversas, vestem ponchos de tecidos coloridos e leves pintados à mão, o grupo se aproxima, aparecem formas circulares em seu fluxo no espaço, o movimento é improvisado. O narrador comenta:

O coreógrafo Clyde Morgan e o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade da Bahia representam em linguagem corporal uma dramatização afro-brasileira. Oxóssi que não nasceu orixá chama-se Odé e era marido de Oxum. A força do mito está em sua serenidade, em seus renascimentos, suas contradições, suas transfigurações. Oxósi, rei de Keto, é São Jorge matando o Dragão, é Odé, homem renascido em orixá sete anos depois da morte.

Em julho de 1977 a *Dance Magazine* apresenta os grupos em evidência no Segundo Festival Mundial de Arte e Cultura Negra. Conforme a reportagem, os destaques na área de balé, dança moderna e dança teatro contemporânea eram os grupos americanos de Eleo Pomare (USA), a Companhia de Balé Nacional (Cuba) e o Grupo

---

<sup>166</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4sfOHLa98Rw>>. Acesso: 25 mar. 2017.

de Dança Contemporânea de Clyde Morgan (Brasil). Entre os destaques profissionais na área de dança tradicional estavam as companhias The Royal Dancers and Drummers of Burundi, conhecidos pelo público estadunidense através da Feira Mundial de Nova York, em 1963 e 1964, The National Ballet Company, do Zaire, Les Ballets Africaines, da Guiné e os diversos grupos locais nigerianos que apresentaram um show inter-tribal.

Conforme a revista estadunidense, o espetáculo Brasileiro evidenciava as necessidades e desejos de intercâmbios culturais e diálogos, particularmente na área da dança. O Grupo de Dança Contemporânea sob a direção de Clyde Morgan representaria o Brasil na área de dança-teatro contemporânea. Sua contribuição seria a apresentação de um mito afro-brasileiro proveniente da tradição oral cuja pesquisa era o resultado de anos de estudos étnicos, mitológicos, musicais e históricos no nordeste brasileiro, onde ainda existiriam não apenas os reminiscentes, mas a manifestação cultural completa da história artística e religiosa transportada pelos escravos, particularmente pelos iorubás, os quais representariam naquele tempo os territórios da Nigéria e do Benim. Para a revista, o festival promovia não apenas a consciência da universalidade da dança, mas permitiria a exposição internacional de companhias como a brasileira.

Por entre os tons sincréticos dos discursos oficiais brasileiros, a retórica desenvolvimentista, assimiladora e progressista, os acordos e etiquetas das embaixadas de governos anti-democráticos, o Grupo de Dança Contemporânea representou o Brasil no festival. Após a apresentação, o grupo excursionou pelas cidades de Ifé, Ibadan e Agbeokuta deparando-se com inúmeras comunidades, conhecendo seu universo múltiplo, as relações conflituosas entre as diferentes identidades africanas, as questões políticas complexas do pan-africanismo e os desejos emancipatórios da descolonização política. Essas vivências foram fundamentais para o amadurecimento político de seus integrantes em torno de questões e discursos afirmativos, do questionamento aos estereótipos monolíticos sobre a cultura da diáspora negra e das responsabilidades, legados e desafios referentes à experiência negra brasileira.

A experiência no continente africano foi fundamental para a percepção e reconhecimento da especificidade da cultura baiana para os membros do GDC. Para Clyde Morgan, a Bahia se constituiu num centro de informação e energia, um destino de rotas que peregrinam pela diáspora em busca de alimento sobre a cultura negra, o que contribuiu também para o desenvolvimento de um novo patamar para as artes negras

baianas compostas por visões constantemente atualizadas. Paradoxalmente, apesar de sua forte conexão construída com membros notórios da cultura afro-brasileira em seus anos de permanência em Salvador, o trabalho artístico de Clyde Morgan não se limitou a cultura afro-soteropolitana.

Apresentando um olhar aberto e permeável às diversas culturas negras brasileiras, desenvolvendo, inclusive, uma visão de crítica aos olhares e propostas demasiadamente circunscritos à experiência cultural baiana, Clyde Morgan frequentemente apontou o isolamento em que a cultura negra soteropolitana se encontrava em relação a outras manifestações brasileiras, rechaçando a noção corrente entre muitos coreógrafos no país de identificar as danças afro com as danças unicamente ressignificadas à partir dos rituais de origem iorubá.

Desde os anos 1970 o coreógrafo defende que se deveria olhar mais para as outras manifestações afro-brasileiras, estabelecendo viagens de pesquisa nas quais constituiu processos artísticos em diversos espaços e manifestações regionais, fontes igualmente férteis à sua inspiração coreográfica. Nesse processo, conheceria expressões como os rituais litúrgicos de tradição mina, distintos das tradições religiosas soteropolitanas, os bumba-meu-boi em São Luís do Maranhão, ou ainda, a Festa do Boi de Parintins amazonense, o maracatu e o frevo do Recife, a cultura bantu e a família dos Arturos em Minas Gerais, entre outros espaços onde as expressões da cultura negra brasileira se presentificam a todo momento.



Figura 38: Encontro com a Banda de Pífanos de Caruaru composta Sebastião, João, Benedito, Amaro, Gilberto e João Francisco Cavalcante, todos da família Biano, no Estúdio Internacional de Dança, em Belo Horizonte, em 7 jul. 1974 (Acervo Clyde Morgan).

As atividades artísticas na Bahia não ficaram limitadas a sua atuação na Escola de Dança e sua direção no Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA. Em 1974 Clyde Morgan também atuou na preparação corporal de atores durante a montagem da peça *As Feras*, de Vinicius de Moraes. Participaram da montagem jovens atores e atrizes em evidência em Salvador. A peça versava sobre os anseios e problemas enfrentados no cotidiano de retirantes nordestinos, trabalhando na construção do estádio Maracanã no Rio de Janeiro. A montagem utilizou um velho galpão da Chevrolet, na rua Banco dos Ingleses, na qual andaimes serviam de estrutura por onde os atores coreografados por Clyde Morgan circulavam com carrinho de mão, usando capacetes, subindo e descendo as estruturas. O artista também atuou em vários curta-metragens<sup>167</sup> e performou no filme *A Idade da Terra* (1978-1980), de Glauber Rocha.

<sup>167</sup> Filmes como *Carbonado, ou Xique-Xique do Andaraí: a cidade fantasma* (1977), de Agnaldo Siri Azevedo, e *Karnaval Ijexá* (1988), de Luiz Ferro. Cf. site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira>>. Acesso em: 19 de ago. 2016.



Figura 39: Ensaio do espetáculo *As Feras*, 1974 (Acervo Clyde Morgan).

Durante seu período como professor e diretor do GDC, o grupo foi estimulado a participar do VI Festival de Inverno de Ouro Preto em julho de 1972<sup>168</sup>. Neste período, o festival possuía grande visibilidade e importância como panorama da produção artística no país. Clyde Morgan ministra aula de dança moderna para dançarinos e expressão corporal para músicos e artistas plásticos, com uma abordagem improvisacional inovadora para época. Sua participação como coreógrafo e professor no evento garantiu o desenvolvimento de trabalhos nas cidades de Mariana, Sete Lagoas e Sabará, além de parcerias com o ator e produtor Júlio Varela, e o envolvimento com montagens pontuais no Palácio das Artes a convite de Carlos Leite<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> O Festival de Inverno de Ouro Preto também refletia conexões importantes entre as universidades federais da Bahia, Minas Gerais e Ouro Preto, além de garantir a comunicação constante com artistas como Klauss e Angel Vianna. Clyde Morgan disse inclusive que naquela época dos festivais em Ouro Preto os irmãos Pederneiras, do Grupo Corpo, foram seus alunos.

<sup>169</sup> Carlos Leite (1914-1995) nasce em Porto Alegre, onde estuda desde cedo canto lírico e piano no Conservatório de Belas Artes. Em 1933, no Rio de Janeiro, estuda na Escola de Arte Dramática Martins Pena. Em 1935, ingressa na Escola de Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro sob a direção de Maria Olenewa. Em 1940, torna-se solista do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no elenco do balé *Uirapuru* de Vaslav Nijinski, com música de Heitor Villa-Lobos. Nos anos 1940, recebe propostas para integrar o Ballet Joss, na Inglaterra e o Original Ballet Russe de Colonel de Basil. Em 1947, integra o Ballet da Juventude, no Rio de Janeiro. Em 1948, abre uma escola de dança clássica em Minas Gerais, tendo entre seus alunos Klauss Vianna e Décio Otero. Em 1951, seu grupo passa a ser



Figura 40: Ensaio fotográfico com o GDC durante a coreografia *Eclosão*, 1975 (Acervo Clyde Morgan).

Em 1975, Clyde Morgan coreografiou para o Balé da Cidade de São Paulo, então sob a direção de Antônio Carlos Cardoso, a coreografia *Do romance ao golpe nordestino*. Ele concebeu também os figurinos dessa peça que foi inspirada em um álbum do Quinteto Armorial, dando continuidade às suas pesquisas sobre sonoridades nordestinas.

---

chamado de Ballet Minas Gerais, responsável pela disseminação da dança clássica pelo estado. Nos anos 1950 e 1960, realiza trabalhos na TV Itacolomi e leciona no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1971, seu grupo é transformado no Corpo de Baile da Escola de Balé da Fundação Palácio das Artes, tornando-se professor e coordenador da escola de dança do Palácio das Artes, e também *maître* e diretor do Corpo de Baile até 1986, quando se aposenta.



Figura 41: Victor Navarro, Clyde Morgan, Marilena Ansaldi e Antônio Carlos Cardoso, em São Paulo, 1975 (Acervo de Clyde Morgan).

Cabe ressaltar também as ações propostas por Laís Morgan seja no interior da Escola de Dança da UFBA, com a vinda de Clyde Morgan, quanto em mediações institucionais capazes de trazer artistas para propor residências artísticas na cidade. Graças a ela vieram a Salvador nos anos 1980 artistas como Mercedes Batista e Katherine Dunham, que colaboraram para aprimorar o universo de formação em dança na cidade.

Entre as atividades desenvolvidas por Clyde Morgan e o GDC vale ressaltar os laços criados com entidades fundamentais para o desenvolvimento da vida cultural artística em Salvador nos anos 1970, como os espaços da Aliança Francesa, da ACBEU, do Instituto Goethe e do próprio palco do Teatro Castro Alves. O grupo também participou de inúmeros eventos como os Festivais de Inverno de Ouro Preto, o Festival de Arte de São Cristovão, o Festival de Arte de Vitória, a Solenidade de hasteamento da Bandeira em Brasília, as Comemorações do Sesquicentenário da Independência da Bahia, a Semana Afro-Brasileira do MAM do Rio de Janeiro, a Bienal de Arte de São Paulo, além de recitais em inúmeros espaços em Salvador. O dinamismo das produções também permitiu parcerias com compositores, artistas plásticos, fotógrafos, figurinistas, atores e outros coreógrafos.

Em 1977, Clyde Morgan e o GDC realizam uma parceria com Célia Gouvêa e Maurice Vaneau durante o Festival de Arte da Bahia, apresentando seis novas coreografias, num recital com a participação de Daniela Stasi, integrante do GDC desde 1976.



Figura 42 Clyde Morgan e Daniela Stasi na coreografia *Chorinho Naquele Tempo*, em 1976 (Acervo Clyde Morgan).

Comentando sua presença na UFBA, Clyde Morgan disse ser o único professor negro que conhecia na universidade e o único a trabalhar com estéticas e poéticas diáspóricas na Escola de Dança. Esta conjuntura foi tanto um desafio quanto uma oportunidade de inscrever e propagar seu trabalho. Ele aproveitou os elos institucionais para difundir suas ações extra-muros da academia, atuando inclusive nos espaços elitistas como o Teatro Castro Alves.

Sua presença foi contemporânea ao *boom* dos grupos folclóricos na Bahia, momento de tensão e disputa por visibilidade. Esses grupos atuavam em shows turísticos em sintonia com as políticas de estado, inserindo-se no processo de abertura e

reconhecimento dos fazeres estéticos negros no campo das artes. Os esforços para constituir um campo de dança negra na universidade, no entanto, continua até hoje enfrentando desafios e pressionando estruturas curriculares para seu reconhecimento e presença.

Clyde Morgan disse que nos últimos anos de sua presença como professor da escola e diretor do GDC começaram a ser postos entraves para seu trabalho. Algumas integrantes do grupo, também professoras na Escola de Dança, começaram a criticar as dinâmicas de trabalho questionando a presença reiterada da cultura negra como norteadora dos processos, paradoxalmente, alguns grupos folclóricos também se ressentiram da visibilidade do GDC e da forma com que tratavam os temas e simbologias afro-brasileiras, olhar considerado por alguns grupos e coreógrafos como descaracterizador. Numa situação de fronteira, Clyde Morgan se viu pressionado também pelas demandas acadêmicas da universidade, seus relatórios e processos burocratizantes. As oportunidades de desenvolver trabalhos independentes, bem como retornar aos Estados Unidos começaram a se configurar como possibilidades desejáveis.

Vale ressaltar que o coreógrafo, ciente da diversidade e complexidade das danças de matrizes negras, desempenhou um papel inaugural na história da dança em Salvador e no Brasil. Na época, mesmo que aparentemente avesso aos discursos militantes, sempre esteve consciente da importância política de seu trabalho no campo da dança, abrindo caminhos para uma presença negra (simbólica e principalmente humana<sup>170</sup>) nos espaços de poder e produção de conhecimento.

Ao se fixar como docente da UFBA, Clyde Morgan formaliza um trabalho coreográfico de forte base técnica e estabelece um vocabulário próprio. Ele mesclou elementos da dança moderna com movimentos recriados das matrizes corporais negras africanas e afro-brasileiras. Com seu trabalho nos anos 1970, ele armou uma rede de artistas, alunos e parceiros em instituições pelo Brasil, nas várias universidades federais e espaços de formação, em Manaus, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, São Luiz, Belo Horizonte, Curitiba.

---

<sup>170</sup> Pela atuação de Clyde puderam adentrar a Escola de Dança via GDC inúmeros artistas negros oriundos da capoeira, do teatro, percussionistas e religiosos do candomblé que enriqueceram o repertório dançante usando temas religiosos ou não. (OLIVEIRA, 2007, p.117)

Clyde Morgan relatou que apenas alguns meses antes de seu desligamento da Escola de Dança da UFBA pode reencontrar com Alvin Ailey, quando a companhia do coreógrafo veio ao Brasil em junho de 1978<sup>171</sup>. A companhia de Alvin Ailey não visitava o país desde 1963<sup>172</sup>, incorporando o Brasil em sua turnê pela América Latina (México, Peru, Chile e Uruguai) patrocinada parcialmente pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos. A companhia desembarcou com trinta integrantes no Rio de Janeiro entre bailarinos e corpo técnico para apresentar-se cinco noites no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, compondo um programa de 17 coreografias<sup>173</sup>, dentre as quais as prestigiadas *Revelations* e *Cry*, com Judith Jamison como intérprete. Apresentada como uma das mais importantes companhias do cenário internacional, as manchetes do *Jornal do Brasil* propagandeavam o acontecimento com meses de antecedência, noticiando na noite de estreia a presença do governador e do prefeito do Rio de Janeiro.

Em crítica de Suzana Braga publicada pelo *Jornal do Brasil* em 27 de junho de 1978, foram comentados os incidentes ocorridos no evento. A matéria relatava a atitude solícita do coreógrafo para com bailarinos brasileiros interessados em trabalhar com a companhia: “A todos, Ailey atendeu o melhor que pode, nunca se recusando a ouvir quem quer que fosse; ao contrário, deu estímulo e ofereceu endereço em Nova Iorque para posteriores contatos”, afirmando que sua irritação tenha ocorrido em função dos “disparates burocráticos” da administração do teatro.

A matéria relata a preocupação do artista em abrir seu trabalho ao público, não só no palco, mas também nos bastidores “empenhado em desmistificar a ideia de monstro sagrado”. As aulas que antecediam aos espetáculos foram abertas aos interessados, convidando o coreógrafo professores brasileiros, como Mercedes Batista, Tatiana Leskova e Aldo Latufo, para trabalhar com seu elenco.

A matéria intitulada “Alvin Ailey: as lições de um bravo e suado trabalho” trouzia um subtítulo bem apaziguador para não dizer bem brasileiro: “Ailey conseguiu a proeza

<sup>171</sup> Melo e Pedroso (2004) comentam que Ailey esteve em 1973 na Bahia oferecendo cursos e bolsas de estudo para oito alunos de Carlos de Moraes, oriundos de grupos folclóricos.

<sup>172</sup> Defrartz (2004) diz que, como resultado desta viagem com a companhia, Ailey teria criado em 1966 a coreografia *Macumba*, estreada em Barcelona e em Chicago em 1967 com o título *Yemanja*. Os atos da coreografia tinham os seguintes nomes: Fiesta de La Candelaria, Candomble; Exu, Dios del Mal; Yemanja, Diosa del Mar; Capoeira, Danza Guerreira; Ifa, Dios y Diosa de la Caza; Carnaval: desfile e samba.

<sup>173</sup> Entre as coreografias apresentadas pela companhia figuravam trabalhos do próprio Alvin Ailey e de John Butler, George Faison, Donald McKayle, Lucas Hoving e Lar Lubovitch.

de unir as opiniões de professores, coreógrafos e bailarinos brasileiros, mesmo os maiores rivais ou inimigos". Também narra os "acessos de irritação" provocados pelos "disparates burocráticos" da administração do teatro. A gota d'água teria ocorrido após a aula de Lotufo quando Ailey percebeu que os membros da administração do teatro expulsavam "pessoas interessadas em assistir" os ensaios, a comentarista escreveu:

Ailey declarou aos gritos (para todos, inclusive uma emissora de TV) que considerava essa atitude um absurdo, pois uma vez que **o povo** o procurava era porque ele estava despertando o interesse pela dança nessas pessoas. Barrá-las seria não só esfriá-las, como criar um hermetismo sobre seu trabalho, o que não lhe interessava nem coincidia com sua linha de atuação. Acrescentou que sempre se preocupou em ser um artista popular e que **o povo**, quando o procurava, só lhe dava prazer e possibilidade de um intercâmbio rico. Esse foi o epílogo de cenas surreais acontecidas nos bastidores, entre elas a do próprio Ailey barrado na noite de estreia quando, após o espetáculo foi passar da plateia para o palco com alguns convidados.

Obviamente, a crítica bem relacionada não daria o nome aos bois em plena ditadura. Assim, o acontecimento que foi descrito por um leitor do jornal brasileiro como uma "histeria elitista" da administração do teatro, somente veio a ser declarada como racismo pelo próprio Ailey já nos Estados Unidos, em entrevista ao *The New York Times*. Assinada por David Vidal semanas após o ocorrido, a reportagem estadunidense comenta a forma exuberante com que a companhia foi recebida pela audiência brasileira, mas privilegia no texto os atritos do coreógrafo com a administração conservadora e extremamente elitista do teatro carioca.

O jornal relata os problemas enfrentados: um grupo de dançarinos que ele convidou para ensaios foram impedidos de entrar no teatro numa tarde, sendo autorizados a entrar apenas após a ameaça de cancelamento do espetáculo. Os entraves continuaram a partir da má vontade com que o corpo técnico tratava a solução de problemas com iluminação e com uma cortina de palco que não fechava. Amigos que o artista tinha convidado para voltar nos bastidores, após a apresentação de estreia, também foram fisicamente impedidos de fazê-lo. Esses incidentes desestimularam o coreógrafo a abrir uma escola no país, fato confirmado por Clyde Morgan que pode encontrar e conversar com o coreógrafo no período. Finalmente, a matéria denuncia:

(...) o coreógrafo, que é negro, saiu de uma recepção na noite da estreia tão enfurecido que acusou algumas das pessoas envolvidas de serem racistas.

"Eu realmente tentei", lembrou depois. "Eu senti muita raiva, muita dor, muita raiva; Quero dizer, o tipo de coisa que você enfrenta estando no sul, ou seja, realmente te diminuindo enquanto pessoa".

Ele acrescentou que "ninguém sabia que eu era o diretor da companhia", quando os preparativos para as primeiras apresentações foram realizadas no teatro e que "para ver um homem negro fazendo tudo isso, acho que eles ficaram um pouco surpresos".

O Sr. Ailey repetiu suas afirmações em numerosas entrevistas a jornais e estações de televisão, algumas das quais repetiram seu sentimento de injúria racial (*The New York Times*, "Alvin Ailey Dance Company Encounters Problems on Brazil Tour", David Vidal, em 8 jul. 1978, tradução nossa).

A biógrafa americana de Alvin Ailey, Jennifer Dunning (1998), também detalha os problemas enfrentados pelo coreógrafo em sua viagem ao Brasil ressaltando os motivos dos desentendimentos que incluiam a reclamação sobre a falta de profissionalismo da equipe técnica do teatro, falhas no sistema de segurança que ameaçaram a realização da performance até momentos antes da estréia, a percepção de ser constantemente ignorado e menosprezado, tratado como se não fosse o diretor e fundador da companhia, o fato de amigos convidados terem sido barrados aos bastidores do teatro e uma série de constrangimentos e suspeitas de boicote pela administração e corpo técnico do teatro que levou o coreógrafo a queixar publicamente do ocorrido. Em relação aos estudantes barrados pelo teatro nas aulas públicas, a autora relata o caso com maiores detalhes:

Alvin fez o seu convite habitual aos estudantes de dança locais, professores e intérpretes para assistir a ensaios e tomar aulas com os dançarinos da companhia, e até mesmo para ensinar aulas no palco. A primeira convulsão aconteceu quando os estudantes visitantes, convidados pela Embaixada Americana, eram brancos vindos das escolas de *ballet* da cidade. Onde estavam os dançarinos das escolas de samba? Alvin perguntou. Mandou chamá-los. Eles chegaram, com seus professores e foram encorajados por Alvin a usar os novos e ornamentados vestiários do teatro. Quando apareceram no dia seguinte, os dançarinos de samba foram excluídos do teatro até que Alvin insistisse para que fossem permitidos, ameaçando cancelar apresentações a menos que as portas fossem abertas (DUNNING, 1998, p. 315, tradução nossa).

Na ocasião Clyde Morgan encontrou Avin Ailey no Rio de Janeiro. A última vez que tinham se visto foi num restaurante em Nova York, quando Ailey ofereceu a Morgan uma lista de contatos no continente africano. Ailey parabenizou-o por sua trajetória no Brasil e confidenciou sua frustração com a recepção brasileira, inclusive com os esforços da imprensa e autoridades brasileiras e americanas em abafar e dissimular as repercussões dos atos racistas. Este episódio teria sido um fator determinante em fazer o coreógrafo abandonar a ideia de construir sua escola no Brasil. Onze anos depois Ailey morreria vítima da Aids em Nova York.

Os últimos espetáculos de dança que Clyde Morgan dirigiu em Salvador nos anos 1970 foram *Sambapapelo I e II*. Neles apresentou uma síntese das experiências desenvolvidas pelo artista em sua trajetória entre os espaços da diáspora negra e nos países continente africano.

O programa do espetáculo também ressalta a importância dos encontros na trajetória do artista, suas parcerias e contato com Gerard Kubick<sup>174</sup>, com o Baiafro, Djalma Correia<sup>175</sup>, os percussionistas Dudu e Wadinho, Mestre Didi e Juanita dos Santos. O espetáculo *Sambapapelo II* apresenta como síntese de seus aprendizados, projetos e performances públicas. Conclui um ciclo de pesquisas e articula uma nova linha de trabalho. Sua relação com o ator Mário Gusmão<sup>176</sup> se intensifica. O trabalho sedimenta uma dramaticidade formulada pela intersecção de música e dança negra, baiana, africana e “americana”. Sua proposta apresenta-se como um fazer no qual corpo e som estão integrados, não o corpo acompanhando a música, mas a música nascida no movimento e fazendo nascer novos gestos, novos sons.

<sup>174</sup> Gerhard Kubik (1934) é um etnólogo e africanista austríaco. Estuda música, dança, tradições orais e sistemas tradicionais de educação; a extensão da cultura africana nas Américas (especialmente Brasil); a linguística das línguas bantu da África Central. Kubik compilou a maior coleção de música tradicional africana em todo o mundo.

<sup>175</sup> Djalma Novaes Corrêa nasceu em Ouro Preto em 1942. É instrumentista (contrabaixo, bateria e tambor) e compositor. Formou-se na UFBA, onde estudou percussão e composição com Walter Smetak e Hans-Joachim Koellreutter, entre outros. Nos anos 1970, desenvolveu parcerias com Maria Betânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Tom Zé. Foi a porta de entrada para convites e muitos shows. O grupo foi para São Paulo e Djalma Novaes Corrêa continuou em Salvador com suas pesquisas. Produziu inúmeros registros sonoros dos candomblés da Bahia. Em parceria com a UFBA e o Instituto Goethe formou o grupo Baiafro com três percussionistas. Possui uma ampla discografia, produzindo ininterruptamente desde os anos 1970.

<sup>176</sup> As cooperações artísticas de Mario Gusmão e Clyde Morgan incluem as obras *Oxóssi N'Aruanda*, *Sambapapelo 1 e 2*, *Oriki pra Zumbi* e *Alafia Odara*.

Não é um espetáculo folclórico. Tão-pouco é pesquisa. Pretende ser mais. Mostrar ângulos e movimentos da cultura negra das Américas. Revelar aspectos que foram encobertos pelo processo de adaptação dessa cultura em outras regiões. Fornecer novos elementos para recriação musical e coreográfica. Alimentar a imensa goela da invenção e da criatividade. Recriar, afinal (Morgan/Leonelli, *folder* da apresentação no Teatro do ICBA, em 25 jan. 1976, acervo Clyde Morgan).

No *folder* do espetáculo *Sambapapelô II* apresentado na Funarte no Rio de Janeiro, numa curta temporada em dezembro de 1978, aparece o relato das experiências e encontros. Com a intenção sempre reformada de inovar evidenciam-se contribuições artísticas de canções do folclore nigeriano, das danças tradicionais de Serra Leoa, do Haiti e de Gana, da religiosidade e cultura afro-brasileiras, da música tradicional do sul dos Estados Unidos e da África Central. Performam no espetáculo os bailarinos Clyde Morgan, Mário Gusmão, Anacélia, Eliane, Iara, Conga, Manequim e Macalé dos Santos.



Figura 43: Foto de divulgação do espetáculo *Sambapapelô I*: Clyde Morgan, Wadinho, Cicinha, Mário Gusmão, Dudu (Acervo Clyde Morgan).



Figura 44: Nesse ensaio fotográfico para o espetáculo *Sambapapelo 2*, vemos Reginaldo Flores (Conga), Eliane Araujo (Lili), Clyde Morgan, Mário Gusmão, Iara Falcão e Manequim, 1978 (Acervo Clyde Morgan).

Antes de retornar aos Estados Unidos em 1979, Clyde Morgan ainda participou da montagem do espetáculo *Cartas Portuguesas*, contracenando com Juliana Carneiro da Cunha, sob a direção de Emilie Chamie. Na remontagem, realizada meses depois, seu papel foi substituído por Ismael Ivo.

Ao retornar aos Estados Unidos ensina brevemente na Universidade de Wisconsin, em Madison, onde trabalha em parceria com Claudia Melrose<sup>177</sup>. Em 1984, recebe um prêmio concedido pelo Departamento de Estado dos EUA e pela Comissão Fulbright<sup>178</sup> que lhe permitiu retomar sua experiência no ensino internacional e

<sup>177</sup> Claudia Melrose, professora emérita da Universidade de Wisconsin-Madison, atuou como membro da Alwin Nikolais Dance Co., dedicou-se ao estudo da dança africana e música no *campus* de Madison nos últimos quinze anos. Sua afinidade com as danças da diáspora africana evoluiu a partir de seu contato com Pearl Primus quando era uma jovem estudante de dança. Essa experiência foi retomada no início da década de 1980 através de sua colaboração com Clyde Morgan. Estudou danças africanas na Universidade de Gana-Legon em 1993, voltando em 1994 como Fulbright Fellow. Tem compartilhado suas experiências em dança da África Ocidental em Madison, desenvolvendo residências com artistas africanos na Universidade de Wisconsin.

<sup>178</sup> O Programa Fulbright é um programa de bolsas de estudo (Fulbright Fellowships e Fulbright Scholarships), fundado pelo senador J. William Fulbright em 1946 e patrocinado pelo Bureau of Educational and Cultural Affairs do Departamento de Estado dos Estados Unidos, pelos governos de outros países e setor privado. O programa foi estabelecido para incrementar o intercâmbio de pessoas, conhecimentos e técnicas, sendo considerado um dos mais prestigiosos programas de incentivo à educação intercultural do mundo, funcionando em 150 países. Iniciou no Brasil em 1957 e desde então é representada e administrada por uma organização internacional vinculada aos governos do Brasil e dos

participar de projetos no Haiti, no Brasil e na África Ocidental entre 1984 e 1986. Em 1985, retorna ao Brasil, ocasião em que forma e dirige um novo grupo de dança independente na Universidade Federal da Bahia, e monta o espetáculo *Alafia Odara*. Funda também a Banda Ilú e colabora com a implantação do curso de pós-graduação *latu sensu* em dança na UFBA. Esse curso funcionou entre 1985 a 1998 e era direcionado para a criação coreográfica com ênfase no caráter prático. Essa proposta seria posteriormente transformada em *strictu sensu* por Armindo Bião<sup>179</sup> como continuidade do processo desenvolvido e incluindo a linguagem teatral, ao servir de base para formação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, criado em 1997.

A Banda Ilú foi formada a partir de seu intenso interesse pela música afro-brasileira. O grupo participou de várias montagens cênicas e usava eventualmente os espaços da Escola de Dança da UFBA para ensaiar. Entre os integrantes Clyde Morgan, Bira Reis<sup>180</sup>, Negrizu, Marta Rodrigues, Roberto, Edson Elias (Tamba), Waldir e Ivan Machado.

EUA: a Comissão Fulbright, que subvenciona o intercâmbio de estudantes de pós-graduação, professores e pesquisadores que queiram, por meio da pesquisa, multiplicar e compartilhar o conhecimento adquirido em suas experiências para promoção da educação, ciência e cultura.

<sup>179</sup> Jorge Armindo de Carvalho Bião (1950-2013). Professor, dramaturgo e ator baiano. Armindo Bião era professor titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e foi responsável por implantar o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas nessa universidade. Era professor associado à Université de Paris Ouest Nanterre La Défense e à Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Ele também atuou em cerca de 50 obras teatrais e audiovisuais. Bião foi diretor da Fundação Cultural do Estado da Bahia entre os anos de 2003 e 2006 e o primeiro presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

<sup>180</sup> Bira Reis (1954). Educador, artista plástico, músico de percussão e sopro, arranjador, compositor e pesquisador, Bira viajou a diversos países levando o resultado de suas pesquisas e colhendo novos insumos para sua produção original. Suas pesquisas e envolvimento no ensino de música em projetos sociais e comunidades de Salvador, como o Bancoma e o Axé Ilê Opô Afonjá. Possui uma carreira internacional desenvolvida em atividades na França, Espanha e Nova Zelândia. Foi parceiro de artistas como Virgínia Rodrigues, João Bosco, Olodum, Jimmy Cliff. A partir de suas experiências criou a Banda Ilú Batá nos anos 1990. Restaurou o acervo do maestro e pesquisador Walter Smetak.



Figura 45: Canda Ilú e ACM<sup>181</sup> ao fundo a direita (Acervo Clyde Morgan).

---

<sup>181</sup> Antonio Carlos Magalhães. Político da ARENA foi nomeado prefeito de Salvador em 1967, pelo governador Luís Viana Filho, renunciando ao cargo em 1970 ao ser indicado como governador da Bahia pelo presidente Emílio Garrastazu Médici, referendado pela Assembleia Legislativa para um mandato de quatro anos. Após passar oito meses fora do poder, foi nomeado presidente da Eletrobrás pelo presidente Ernesto Geisel em novembro de 1975, cargo ao qual renunciou em 1978 a fim de ser indicado, com sucesso, para o seu segundo mandato como governador da Bahia, mandato cumprido integralmente.



Figura 46: Banda Ilú: Clyde Morgan, Bira Reis, Negrizu, Marta Rodrigues, Roberto, Elias (Tamba), Waldir, Ivan Machado, Dique do Tororó, Salvador, 1986 (Acervo Clyde Morgan).

O espetáculo *Aláfia* teve a direção de Clyde Morgan, Laís Morgan e Mário Gusmão. O elenco reunia mais de vinte bailarinos entre eles, Augusto Soledade, Jorge Watusi, Kenno, Nadir Bretcho, Edva Barreto e uma dezena de percussionistas, a maioria pertencentes à Banda Ilú. O jornal *A Tarde* de 25 de agosto de 1989 descreveu o espetáculo como uma versão contemporânea dos rituais negros, trazendo “conceitos tradicionais africanos rejuvenescidos no Novo Mundo Brasil-Bahia, onde africanistas de outras partes do mundo se encontram em busca da consciência de uma nova negritude”.



Figura 47: Mário Gusmão em *Aláfia*, Teatro Gregório de Matos, 1989 (Acervo Clyde Morgan).

Ao retornar aos EUA, no final de 1985, Clyde Morgan ocupa o cargo de professor associado de dança africana e atua como diretor artístico do Sankofa African Dance e Drum Ensemble na SUNY College em Brockport, sendo selecionado como "Artista do Ano" em 1993. O grupo Sankofa apresenta obras de dança e teatro expressando a presença dinâmica da cultura africana nas Américas. Algumas das apresentações são réplicas de protótipos africanos tradicionais, enquanto outras são recriações, empregando temas e motivos de movimento contemporâneos. O grupo se apresentou em inúmeros *campus*, como a Universidade de Buffalo, Universidade de Rochester, St. John Fisher College, SUNY Cortland, Universidade de Princeton e na Universidade das Índias Ocidentais em Kingston, Jamaica, transformando-se em referência nas relações internacionais e interações no *campus* da faculdade, divulgando

suas ações e promovendo parcerias com artistas e estudantes estadunidenses e estrangeiros.

Atualmente, Clyde Morgan é professor emérito do Departamento de Dança da *Brockport College*, em Nova York, no qual atuou de 1985 a 2015, onde dirigiu a Sankofa Dance Company. Clyde Morgan continua fazendo parcerias com inúmeras instituições brasileiras, sendo frequentemente convidado a ministrar cursos de dança no país.

Como professor, Clyde Morgan sempre construiu com os 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, imbricados 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 ele atua como proposito de reatualizações.

Seu olhar e conhecimento sobre as Áfricas vivenciadas, entretanto, não se limitava às expectativas restauradoras em busca de uma sobrevivência primordial. Sua experiência insere-se num contexto no qual as existências desenvolvidas no espaço ampliado da diáspora africana são apresentadas como local de produção de encontros e conhecimentos através do corpo, dos sons e dos ritmos. Seu modo de conceber a prática artística converge para o entendimento que a ensaísta, crítica literária, poeta e dramaturga Leda Martins (2002) propõe sobre ser o corpo um ambiente de memória no qual os repertórios culturais são recriados, restituídos e expressos. Assim, o corpo e a voz atuam como portais de inscrição de saberes, local de conhecimento por onde um processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo, que abole a visão linear e consecutiva do tempo e reativa uma atualização que recria, restitui e revisa seus conhecimentos.

A trajetória de Clyde Morgan e 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 puderam sedimentar alternativas às estigmatizações sobre os modos de fazer e existir negros, propondo e multiplicando as estratégias de sobrevivência e empoderamento no contexto contemporâneo. O artista 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 como as 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.

Sua passagem pelo Brasil assinala possibilidades antes submersas, traz à baila estéticas negras fusionadas e possibilita interações entre grupos sociais distintos. Sua dança, para além dos repertórios tradicionais e folclóricos em diálogo, reconfigura abordagens artísticas inovadoras sobre a poética negra, inserindo-se num campo simbólico de disputas de poder e negociação de visibilidades nos espaços institucionais, estimulando novos posicionamentos e expectativas, enfim, fazendo multiplicar suas ações e modos de fazer entre os que deles puderam compartilhar.

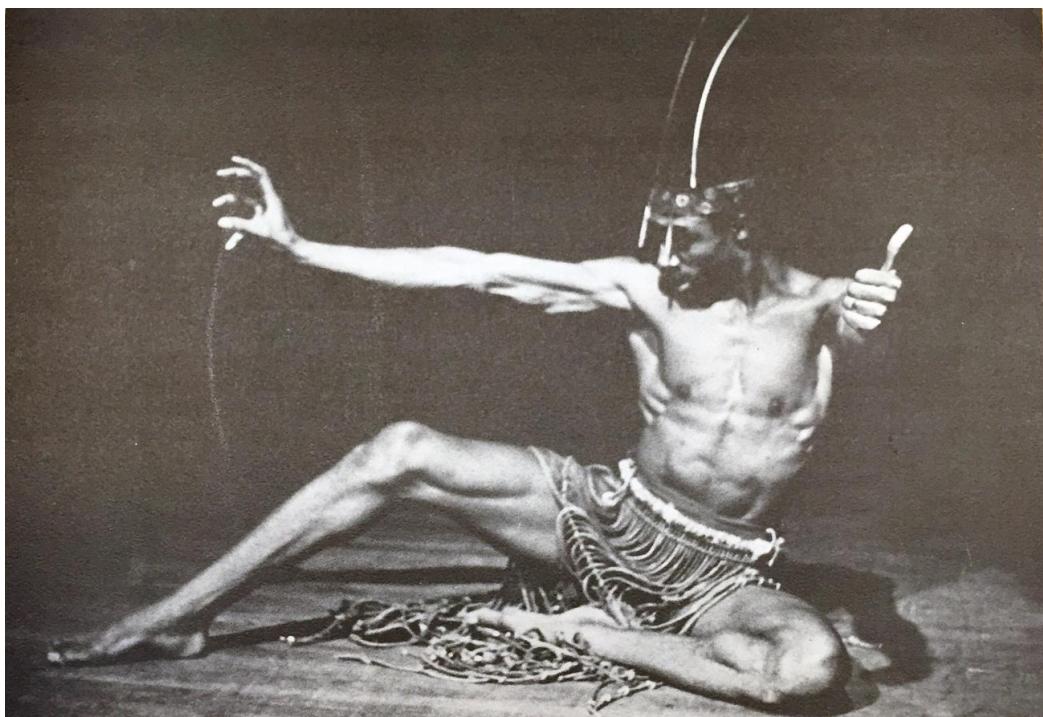


Figura 48: Ensaio fotográfico (Acervo Clyde Morgan).



Figura 49: Clyde Morgan desfilando no afoxé Filhos de Gandhy, nos anos 1990. O artista é o único norte-americano membro da diretoria do tradicional afoxé (Acervo Clyde Morgan).

## **Eusébio Lobo: caminhos de um capoeirista dançarino**

Falar da história de Eusébio Lobo é ponderar sobre o não esquecimento. É valorar os precursores da dança negra no Brasil a partir do encontro e da intersecção entre territórios da diáspora, entre lugares e posicionamentos sociais distintos. Significa traçar percursos entre a cultura popular e a academia, entre a dança moderna e a capoeira, entre a história da dança negra no Brasil e nos Estados Unidos. É também conectar a história de um mestre entre os territórios e estados do Brasil, passando por Bahia, Minas Gerais e São Paulo. Esta trajetória representa a possibilidade de visibilizar o protagonismo negro brasileiro na história da dança no país, considerando ser Eusébio o primeiro homem a escrever um livro e a defender um doutorado na área da dança no país, além de ser formador e incentivador de gerações de bailarinos.

A partir da descrição dos caminhos e trânsitos desse artista podemos ponderar sobre como essa circulação espacial afetou suas criações, na medida em que permitiu a absorção e reformulação de métodos de transmissão das danças no interior de espaços marcados pela cultura da diáspora negra, seja no Brasil seja nos Estados Unidos.

Sua formação pôde absorver a influência de diferentes mestres, ensinamentos e tradições das artes corporais tão díspares quanto os ensinamentos trazidos pelo capoeirista Mestre Bimba, a folclorista Emília Biancardi e os bailarinos americanos Clyde Morgan e Katherine Dunham, esta considerada a grande dama da dança negra estadunidense. A atuação precursora de Eusébio Lobo ultrapassa os limites do território nacional e embrenha-se nos Estados Unidos como um dos responsáveis pela introdução do ensino da capoeira nesse país. Ele configura assim uma ponte entre os territórios, congregando e disseminando influências mútuas tecidas entre os dois países na constituição de uma dança negra diaspórica.

Esses fluxos, para além de meras coincidências, indicam historicamente a contundência e densidade com que a discussão contemporânea sobre o conceito de diáspora pode colaborar com os entendimentos sobre a constituição de um fazer das danças negras. Eusébio Lobo foi aluno de Clyde Morgan na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia no início dos anos 1970 e aluno de Katherine Dunham entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, participando nesta época de sua companhia nos Estados Unidos.

A trajetória de Eusébio Lobo insere-se nos processos de desenvolvimento da capoeira como elemento cênico nos grupos folclóricos brasileiros, num contexto de apogeu dos grupos folclóricos soteropolitanos inseridos nas políticas de desenvolvimento do turismo entre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Por sua formação em dança, vislumbramos os hibridismos na Escola de Dança da UFBA e o desenvolvimento de uma consciência diaspórica na dança negra brasileira a partir de sua participação no FESTAC de 1977, sob a direção de Clyde Morgan, então professor da escola.

Os caminhos percorridos por Eusébio Lobo expõem relações políticas de intercâmbio artístico internacional entre o Brasil e os Estados Unidos, o caráter educacional da atuação de Katherine Dunham, o desenvolvimento da capoeira na América do Norte e sua conexão com as linguagens de dança negra estadunidense dos anos 1980, uma das vertentes da introdução do jazz estadunidense no Brasil e a disseminação do legado de Katherine Dunham, entre outros fatores.

Nascido em Salvador em dezembro de 1952, seu contato com as práticas corporais se inicia quando, ainda menino, nas rodas de capoeira no bairro do Garcia entre os anos 1950 e 1960, torna-se aluno de Mestre Bimba<sup>182</sup>, considerado o criador da capoeira regional ao introduzir novos movimentos e golpes. Mestre Bimba foi um dos renovadores do aprendizado da capoeira, cuja contribuição se encontra na estruturação da capoeira regional, na qual sequências lógicas de movimentos de ataque, defesa e contra-ataque formaram um método de ensino, podendo ser ministrada para os iniciantes em forma simplificada e gradual.

No final dos anos 1960 e por toda década de 1970, Eusébio Lobo integra diversos grupos folclóricos de Salvador. Neste período, a expansão da capoeira na forma de espetáculo foi apoiada pelas políticas públicas como incentivo ao turismo durante o regime militar intervencionista.

Sobre a relação entre cultura, turismo e estado ditatorial brasileiro, nos anos 1970, vale ressaltar que o turismo passou a ser visto como atividade potencializadora de renda e sua institucionalização inseriu-se na política desenvolvimentista dos militares. Assim, o regime militar, ao explorar o imaginário social da baianidade, transformou a cultura negra soteropolitana em mercadoria exótica de consumo nacional e internacional. Esse imaginário foi explorado pela retórica modernizadora e autoritária

---

<sup>182</sup> Manuel dos Reis Machado (1901-1974) cria um método singular apoiado na vertente marcial, revestida da ideia de esportização. O Centro de Cultura Física e Regional Baiano, por ele fundado, foi resultado de um processo de institucionalização da cultura negra na Era Vargas.

de políticos como Antônio Carlos Magalhães (ACM), gozando de apoio de setores progressistas da elite intelectual, colaborando na mistificação e estereotipização dos elementos culturais atribuídos à população baiana.

No primeiro governo ACM, de 1971 a 1975, inicia-se um modelo nacional-desenvolvimentista baseado numa modernização conservadora, com a formação de uma tecnocracia de apoio para a requalificação dos espaços urbanos da capital baiana. Com o apoio da “linha dura” do governo militar, as políticas carlistas obtiveram recursos para a Bahia, iniciando intenso processo de industrialização, tendo o turismo como setor de suporte e proposta alinhada aos moldes militares de desenvolvimento. É importante ressaltar que o imaginário político nacionalista desenvolveu um projeto de industrialização, por meio da intervenção do Estado, sem, contudo, alterar as estruturas sociais e fundiárias. Desta forma, mesmo que a economia cacaueira permanecesse estagnada mantiveram-se os antigos interesses políticos locais, coligando-se com o ideário industrial-desenvolvimentista militar, cuja modernização conservadora e excludente, aprofundou a concentração de renda e manteve inalterada a estrutura fundiária oligárquica e de poder de elites agroexportadoras locais.

Conforme o sociólogo, poeta e ensaísta Antônio Risério (1981) a atuação político-cultural do governo baiano nos anos 1970 foi guiada por um ponto de vista tecnocrático comercial, no qual a cultura negra era entendida como atrativo turístico capaz de gerar divisas.

Símbolo dessa transformação, a Empresa de Turismo da Bahia, a BahiaTursa, foi criada com o intuito de institucionalizar e planejar a atividade no estado, resultando no incentivo fiscal de grandes redes hoteleiras, inclusive internacionais a partir dos anos 1970. Neste período se nota o crescimento de eventos e convenções, bem como a abertura de rotas aéreas internacionais diretas.

Em *O corpo na capoeira* (2008), Eusébio Lobo relata o processo de legitimação e profissionalização pelo qual passaram os grupos folclóricos, bem como as alterações e complexificação das suas formas de encenação nesse período, com a introdução de novas práticas e tecnologias apropriadas às exigências dos palcos italianos como, por exemplo, o Teatro Castro Alves.

Lembro-me de que foi a professora Emília (Biancardi)<sup>183</sup> quem primeiro modificou a estrutura do espetáculo folclórico. Naquela época, surgiu uma grande discussão acerca do que era realmente um espetáculo folclórico, pois dizia-se que o folclore deixava de ser puro quando passava a ser apresentado nos palcos dos teatros. Essa polêmica continua até nossos dias. Interessa-nos registrar aqui que os protagonistas dos eventos populares eram os mesmos daqueles que realizavam os eventos folclóricos em seus *habitats* naturais, com as festas de largo, que faziam nos pequenos e grandes teatros os chamados, na época, espetáculos estilizados e, mais recentemente, parafolclore. Pude contribuir, a partir dessa vivência, com o reconhecimento da profissão daqueles que inserem seu acervo cultural vivo em outros contextos, ao sugerir e defender o reconhecimento do sujeito que nasce em uma particular cultura. Portanto, esse sujeito se torna detentor de conhecimentos de sua própria cultura seja trabalhando de forma contínua ou não, levando seus conhecimentos a outros contextos como os educacionais, terapêuticos, cênicos etc. (SILVA, 2008, p.23)

Ana Paula Hofling, bailarina e capoeirista brasileira, professora da Universidade da Carolina do Norte, reflete sobre os paradoxos da encenação da autenticidade folclórica na Bahia e seu estabelecimento a partir da presença de corpos racialmente marcados nos palcos de dança. A autora analisa como a experiência de Emilia Biancardi na direção do Conjunto Folclórico Viva Bahia<sup>184</sup> ilustra bem a questão do reconhecimento de autoria das criações artísticas, no contexto da dança brasileira nos anos 1960 e 1970. O grupo detinha a aprovação de intelectuais e burocratas, e passava a ocupar espaço privilegiado na mídia e nos palcos da elite, diferente dos demais grupos folclóricos restritos às atrações turísticas nas academias de capoeira, restaurantes, hotéis e *nightclubs*. A produção artística do grupo tensionava-se entre o apelo por autenticidade e a busca preservacionista das retóricas folcloristas e o desejo pela experimentação artística e inovação.

---

<sup>183</sup> Emilia Biancardi (1932) é folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira, sendo especialista nas manifestações tradicionais da Bahia.

<sup>184</sup> Emilia Biancardi criou o grupo Viva Bahia, o primeiro grupo parafolclórico do Brasil. O grupo estreou um espetáculo em 1963 com coreografias para a puxada de rede, o maculelê, o candomblé e a capoeira, inspirados nos passos originais dessas manifestações e utilizando sua música. O grupo realizou inúmeras turnês pelo Brasil e exterior entre os anos 1960 e 1970.

Muito dos artistas populares participantes do grupo durante os anos 1960 eram descritos meramente como "portadores de folclore"<sup>185</sup> e, mesmo que nomeados, sua contribuição era vista como “espontânea”, ao passo que participantes do elenco com treinamento formal em dança eram nomeados como dançarinos e sua diretora como criadora (não reproduutora) das coreografias. Anos mais tarde, em 1973, Ninon Tallon Karlweiss<sup>186</sup>, um produtor de teatro de Nova York, propôs a Ruth Escobar<sup>187</sup>, atriz e produtora radicada em São Paulo, a ideia de levar um grupo de capoeiristas da Bahia para festivais folclóricos na Europa, Ásia e África. Escobar contratou uma atriz e diretora emergente, Gilda Grillo, para dirigir este show e montar o elenco de dançarinos e capoeiristas através do grupo de Emília Biancardi. Embora tanto Biancardi quanto seus bailarinos tivessem participação enquanto criadores das coreografias do espetáculo, Grillo, uma artista branca, cosmopolita e de classe alta, falante do inglês, figurava nos materiais e *folders* de divulgação do espetáculo no exterior como a criadora do espetáculo, enquanto Biancardi e os membros do grupo apareciam como os portadores de folclore.

Essa inversão nos obriga a pensar sobre a necessidade de questionar os binarismos entre as noções arraigadas sobre cultura popular e erudita, modernidade e tradição, autêntico e derivado, espontâneo e concebido criativamente. Faz-se urgente o questionamento político das diferenciações sociais e raciais que conferem validade e status a processos formais e institucionalizados no interior de classes abastadas e tratam como insignificantes os processos de formação e criação artística compartilhados no interior das comunidades, entendidos como espontâneos ou inexpressivos. É importante perceber como o discurso sobre a espontaneidade das expressões de dança frequentemente tem um caráter racista oculto. O reconhecimento da autoria e

<sup>185</sup> Biancardi agregou, para concepção e realização do espetáculo, mestres portadores de conhecimento sobre cada uma dessas tradições: Mestre Popó (José de Almeida Andrade, de Santo Amaro) para o maculelê; Negão Doni (Gilberto Nonato Sacramento), Dona Coleta de Omolu (Clotildes Lopes Alves) e Seu Edson (Edson Santos) para o candomblé; Mestre Acordeon (Ubirajara de Almeida) e Camisa Roxa (Edivaldo Carneiro dos Santos) para a capoeira.

<sup>186</sup> Ninon Tallon Karlweiss (1908-1977) também produziu a Companhia Nacional de Dança do Senegal nos anos 1970 em turnês na Europa e Estados Unidos.

<sup>187</sup> Ruth Escobar (1935) é atriz e produtora cultural luso-brasileira. Tornou-se uma destacada personalidade do teatro brasileiro, empreendedora de muitos projetos culturais especialmente comprometidos com a vanguarda artística nos anos 1960. Dedicou-se, dos anos 1970 até o final dos anos 1990, à produção de festivais internacionais, trazendo ao Brasil artistas como Bob Wilson, Jerzy Grotowski, Phillippe Decouflé e muitos outros.

capacidade criativa dos artistas realizada pelos discursos competentes dos especialistas situados em posições de poder institucional se altera conforme hierarquias sociais e identidades raciais adotadas pelos *performers*.

Casos como esse apontam a urgência em questionar entendimentos sobre o que seja “domínio popular”, a noção de que os saberes constituídos nas malhas da transmissão oral são meramente anônimos, quando são propriedade coletiva de grupos sociais que devem ser reconhecidos socialmente. Se muitas dessas comunidades não são letradas, isso não significa que não tenham domínio dos códigos simbólicos e processos de escrituração semiótica de seus saberes.

A manipulação de conhecimentos gestados e compartilhados coletivamente deveria ser reavaliada em termos éticos, considerando o direito de uso, posse, nomeação e referência dessas práticas que reconheçam e demarquem sua cultura imaterial, sem incorrer novamente em processos preservacionistas de negação de suas dinâmicas internas de recriação e transformação das tradições, como muitas vezes podemos observar nos processos de patrimonialização e museificação desses saberes.

Claro que processos de síntese, citação e cópia parcial de fazeres artísticos, que relativizam a autoria do criador existem em todos os setores da produção artística. No entanto, é necessário que as intervenções criadoras não se preocupem em fornecer os créditos apenas aos saberes embranquecidos e prestigiados.

Para Eusébio Lobo, a presença dos grupos folclóricos alterou as relações entre os diferentes estilos da capoeira, possibilitando a conexão, encontro e fusão de universos diferentes. Assim, capoeiristas de diferentes práticas, academias, estilos e tradições se encontravam harmoniosamente num trabalho voltado para o espetáculo. Hofling (2015) ressalta também que esse contexto permitiu que os capoeiristas pudessem “florear” os movimentos e a tensão marcial do jogo sedia espaço para impulsos criativos de inovação pessoal e organização cênica, seja complexificando sequências de treinamento, reduzindo o risco dos golpes e coreografando duetos para a apreciação do público, seja permitindo o desenvolvimento de habilidades acrobáticas.

Vale dizer que grupos folclóricos como o Viva Bahia oportunizaram a muitos performers a experiência de uma cidadania global, muitos membros do grupo emigraram para ensinar capoeira e música brasileira como, por exemplo, Jelon Vieira e Loremil Machado, como veremos adiante.

Esse universo [dos grupos folclóricos] se diferenciava da capoeira de rua, pois nesta o jogo tinha o sentido de luta, de competição; nos grupos predominava o jogo esquematizado e o jogo floreado, ou jogo bonito, em que o objetivo era a estética corporal produzida pelos capoeiristas, através do uso harmonioso dos elementos universais da arte (ritmo, forma, espaço, conteúdo lírico ou dramático, dinâmica etc.). Alterou-se, na verdade, a forma de os capoeiristas jogarem quando no diálogo entre os dois principais estilos, porque o capoeirista tinha de conhecer os códigos que o diferenciavam. Não era possível a um capoeirista regional não saber o que era um passo-a-dois, ou o que significava o deslizamento de um angoleiro na tesoura de costas; assim como não dava para o angoleiro não saber jogar em cima, mesmo que com a momentânea recusa de alguns; os ensaios obrigavam o capoeirista a ampliar sua visão sobre a capoeira. Outra consequência importante dos grupos folclóricos baianos foi o fato deles terem permitido a expansão da capoeira, através dos grupos folclóricos baianos que muitos capoeiristas tiveram a oportunidade de conhecer outros países e exibir sua arte (Silva, 2008, p.25).



Figura 50: Em apresentação do Grupo Oxum, jogam os capoeiristas Pezinho e Pavão (Eusébio Lobo<sup>188</sup>). Na plateia ACM e Salazar.

Encontrei com o professor Eusébio Lobo da Silva pela primeira vez na Ilha de Itaparica. Numa manhã, ele me esperava, conversando com desconhecidos no Terminal Náutico de Mar Grande (Vera Cruz). Sabia a seu respeito apenas que tinha sido professor do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, onde ministrava aulas de

<sup>188</sup> Além do Grupo Oxum, Eusébio Lobo fez parte do grupo Balu, dirigido por Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King.

improvisação e que havia dançado na companhia de Katherine Dunham quando morou nos Estados Unidos no início dos anos 1980. Aposentado desde 2010, o professor livre-docente havia se mudado para a Ilha de Itaparica onde terminava de construir sua casa no distrito de Misericórdia. De bermuda cáqui, camisa e chapéu brancos nos identificamos pela descrição de nossas vestimentas. Tinha conseguido seu contato através de uma ex-aluna da Universidade de Campinas e, chegando a Salvador, liguei explicando em poucas palavras minha pesquisa e solicitando um encontro. Ao nos encontrar, fomos em direção a sua *pick-up*, o caminho até sua casa era um pouco longo. No caminho, perguntou curioso e desconfiado sobre qual era a minha ideia sobre o conceito de “dança afro”<sup>189</sup>.

Meu olhar sobre as multiplicidades das expressões desse fazer de dança pareceu irritar um pouco o artista, uma vez que tal discurso poderia dar brechas para abordagens não afirmativas e demasiadamente abertas aos olhares hibridizantes, incapazes de considerar o peso dos condicionantes históricos e políticos desses fazeres. Eusébio Lobo criticou a resistência da academia em considerar as dimensões técnicas da dança afro, visualizando as inúmeras experiências históricas de organização e codificação de uma metodologia baseada nessas corporalidades, como a própria Katherine Dunham e tantos outros<sup>190</sup> fizeram. Além disso, cada uma das danças africanas e da diáspora possui fundamentos para a criação e estudo de inúmeras outras técnicas de dança possíveis. Para o artista existe uma dança negra contemporânea que não é reconhecida e sua trajetória pessoal tem sido um esforço continuado na participação de processos históricos que acionem políticas para a valorização dessa poética e de seus criadores.

Eusébio Lobo oferecia logo nessa primeira conversa os desafios e paradoxos do reconhecimento das danças negras no cenário brasileiro: como dar a justa medida de um panorama tão rico e diversificado e, contraditoriamente, pouco conhecido e valorizado? A resposta passa pelos agenciamentos políticos capazes de apresentar sua real dimensão e potência. Ponderar sobre as demandas do campo, as experiências múltiplas dos interlocutores e contradições em tensão é o primeiro passo. Eusébio Lobo agora vive

<sup>189</sup> Recordo-me que na época utilizei “dança afro”, mais específico que dança negra, para tratar das práticas atreladas às linhagens coreográficas que se derivaram dos repertórios folclóricos e dos fazeres de mestres como Mercedes Batista. Prefiro, no entanto, utilizar “dança negra” uma vez que a expressão consegue trazer à baila, enquanto conceito, uma definição mais aberta dessas práticas estéticas e políticas construídas no território da diáspora africana nas Américas.

<sup>190</sup> Além da Técnica Dunham podemos citar a Mfundalai Technique criada por Kariamu Welsh Asante, Técnica Silvestre criada por Rosângela Silvestre, Técnica Acogny criada por Germaine Acogny, entre outras.

como um pescador sexagenário, envolvido nas questões da associação de bairro de uma pequena vila na costa oposta à margem voltada a cidade de Salvador. Em sua casa, um espaçoso sobrado, que orgulhosamente construiu com suas próprias mãos, guarda em um dos cômodos um rico e detalhado acervo, no qual o artista generosamente me deixou vasculhar por horas naquele encontro e em outras duas oportunidades.

Pelas conversas com Eusébio Lobo, nas vezes em que o visitei em Itaparica, além dos relatos de colegas e documentações encontradas no acervo do artista, tive uma visão sobre sua formação. Heterogênea e eclética foi fundamentada em grupos de capoeira e conjuntos folclóricos que o levaram a se aproximar da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia no início dos anos 1970, onde pode entrar em contato com as tradições de dança moderna: o expressionismo alemão e a dança moderna norte-americana, via Clyde Morgan, com quem dançou em cinco<sup>191</sup> montagens do Grupo de Dança Contemporânea, entre 1972 e 1974.

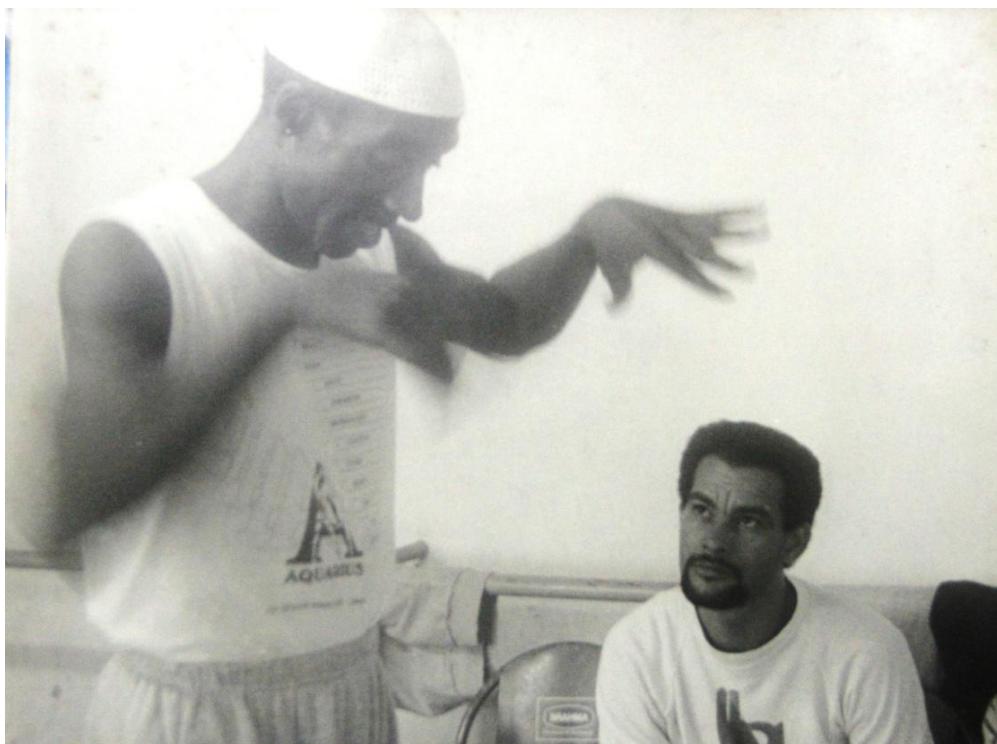


Figura 51: Clyde Morgan e Eusébio Lobo, Escola de Dança, anos 1970 (Acervo Eusébio Lobo).

---

<sup>191</sup> Jogo de Doze e Oratório Cênico, em 1972; Por que Oxalá usa Ekodidé e Ida de Armete, em 1973; e Suíte Nordestina, em 1974.



Figura 52: Elenco do GDC: Lais Morgan, Eusébio Lobo e Armando Visuette em improvisação na praia de Itapuã, 1973 (Acervo Eusébio Lobo).



Figura 53: Eusébio Lobo e Clyde Morgan num ensaio fotográfico em Itapuã 1973 (Acervo Eusébio Lobo).

Antes do encontro com Clyde Morgan, Eusébio Lobo dançou como dançarino e capoeirista no Grupo Balú, dirigido por Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King<sup>192</sup>. Sua participação nesse grupo iniciou-se em 1967 e vai até 1972, quando é convidado a integrar, junto com Mestre King, o elenco do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA sob a direção de Clyde Morgan. Eusébio Lobo começa seus estudos na Escola de Dança em 1973, permanecendo até o início de 1977, com alguns semestres trancados em função de sua atuação artística.

No período em que trabalhou com Clyde Morgan na Escola de Dança, Eusébio Lobo era bailarino integrante do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, tendo inclusive viajado para o Festac de 1977 na condição de assistente de coreografia. Para o artista, uma das grandes contribuições do coreógrafo estadunidense foi potencializar uma prática de improvisação estruturada já desenvolvida na escola, cuja inovação estava na proposição de diálogos corporais criativos entre dançarinas profissionais com formação em dança moderna e jovens capoeiristas. Desse encontro se sedimentou uma prática e exercício constante de improvisação, criação e composição, cujo resultante hibridismo consolidou outras corporalidades no fazer de dança na Bahia.

Essa visão plural desenvolvida por Clyde Morgan ressoava em vários níveis, ao integrar artistas de *backgrounds* sociais e raciais diferentes não apenas no elenco de dançarinos, mas, inclusive, em toda uma rede de colaboradores. Morgan também modificou o alcance de atuação do grupo, que se apresentava para públicos diversos,

---

<sup>192</sup> Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King (1943) é professor de dança, coreógrafo e bailarino. No final dos anos 1960, integrou, como cantor e capoeirista, o grupo Viva Bahia, criado pela folclorista e etnomusicóloga baiana Emília Biancardi (1932). Dança no Grupo Folclórico Olodum em 1970, sob a direção de Domingos Campos (1934). Um ano depois, o grupo torna-se Grupo Olodumaré. Nele participa do espetáculo *Diabruras da Bahia* com estreia no Teatro Castro Alves, em 1971. Com o Olodumaré, futuro Brasil Tropical, realiza uma turnê pela Alemanha. Ingressa na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1972. É o primeiro homem a cursar dança numa universidade na América Latina. No curso, faz aulas com a professora de balé Margarida Parreira Horta e dança moderna com bailarino norte-americano Clyde Morgan (1940), e forma-se em 1976. Destaca-se como professor de dança no SESC (Serviço Social do Comércio), onde forma o Grupo Folclórico Balú e na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), além de inúmeras outras instituições. Nos anos 1990, ministra aulas em *studios* e universidades americanas: *Stanford University* (onde recebe o título de Filósofo da Dança); *University of California*, Los Angeles (UCLA); *New York University* e *Columbia University*, ambas em Nova York. Atua como coreógrafo e solista na Oficina Nacional de Dança em 1979, 1982 e 1985. King explora relações entre os mitos afro-brasileiros, a dança dos orixás, a capoeira e a dança moderna, sendo uma referência na dança afro-baiana e brasileira. Há mais de quarenta anos trabalha na formação de dançarinos e destaca-se como produtor e pesquisador da dança afro.

dos festivais internacionais, dos palcos elitistas às praças públicas nas periferias de Salvador.

Em julho de 1975, Clyde Morgan, então professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia envia uma carta timbrada a Katherine Dunham com recomendações sobre Eusébio Lobo que tentava uma bolsa de estudos na Southern Illinois University.

Passaram-se vários anos desde que estudei em seu estúdio com Vanoi Aikens e, ainda mais, desde que vi seu impressionante show no Teatro Apollo em Nova York. No entanto, eu permaneci um grande admirador seu e eu continuo a acreditar muito fortemente no estilo de dança e tradição que você defende nos Estados Unidos. Estou escrevendo em relação a um aluno meu que é um potencial estudante bolsista em sua universidade. Seu nome é Eusébio Lobo da Silva. Eusébio tem dançado na minha companhia há quase três anos e mostra uma promessa notável como dançarino moderno. Ele tem uma base sólida nas formas de dança atávicas (*indiginous*) do Brasil: samba, frevo, capoeira, maculele etc. E ele me ajudou na realização de vários projetos de pesquisa aqui na Universidade Federal da Bahia. Seu progresso como artista e estudante de dança contemporânea tem sido impressionante e digno de encorajamento. Mais importante ainda, sinto que uma experiência intensiva com você e outros bailarinos americanos ofereceria a Eusébio uma maior abrangência de compreensão da contribuição afro-americana para a cultura mundial, e ele, ao retornar ao seu próprio país, enriquecerá sem dúvida seus companheiros artistas. Muito obrigado pela sua atenção e que o Senhor da dança esteja com você. Clyde Morgan, Salvador, 8/7/1975  
(Tradução nossa).

Eusébio Lobo relata que, apesar do apoio de Clyde Morgan, não obteve apoio da Escola de Dança para fazer sua viagem e que foi aconselhado por um jornalista norte-americano a tentar buscar apoio via Fulbright. O artista contou que um fator decisivo para sua viagem foi ter sido convidado pelo cônsul brasileiro, Raul de Smandeck<sup>193</sup>, um cineasta dedicado à capoeira, a ser um dos personagens dos seus filmes, que tinham um aspecto de propaganda e divulgação da cultura brasileira. Um desses filmes teria sido assistido por Katherine Dunham, convencendo-a a apoiar o artista/capoeirista brasileiro para fazer um intercâmbio cultural nos Estados Unidos, através do qual Eusébio Lobo ensinaria capoeira e aprenderia dança moderna americana.

---

<sup>193</sup> Raul de Smandeck, foi cônsul do Brasil em Los Angeles, nos Estados Unidos, entre as décadas de 1960 e 1970. Autor de filmes sobre o folclore brasileiro e a capoeira, como *O Último Paraíso*, *Retrato do Brasil* (retrato em duas partes: o sul dinâmico e o norte pitoresco), *Cidades de ontem e de hoje* (contrastes entre São Paulo e Ouro Preto), *Aquarelas do Brasil* etc.

No verão de 1977, matricula-se na Southern Illinois University, no campus de Edwardsville, cursando mais sete semestres até concluir seu Bacharelado em Artes em março de 1979.



Figura 54: Eusébio Lobo ensina capoeira no PATC, Performing Arts Training Center, East Saint Louis (Acervo Eusébio Lobo).

Enquanto terminava sua graduação, com ótimas avaliações nas matérias de balé clássico, moderno, iluminação, figurino e técnica Dunham, no Departamento de Dança da Southern Illinois University (SIU), ele ensinava no Performing Arts Training Center (PATC), no campus de East Saint Louis. Longe do *glamour* da escola de New York nos anos 1940 e 1950, o PATC foi concebido em meio às convulsões sociais do final dos anos 1960. Seu programa visava proporcionar acesso à formação artística consistente aos jovens marginalizados das comunidades carentes da distante e violenta East Saint Louis. As atividades englobavam todos os níveis educacionais, da pré-escola ao ensino universitário (através do reaproveitamento de créditos pela SIU), atendimento à

comunidade, além das oportunidades profissionais que redirecionavam educandos para trabalhar nas companhias fomentadas pelo centro. No acervo de Eusébio Lobo, localizei diversas cartas de referência comentando sobre seu trabalho na SIU e no PATC:

Seu ensino é dinâmico e orientado, exigindo muito dos alunos que trabalham com ele. Ele será um instrutor de dança altamente bem-sucedido e imaginativo. Sua falta de familiaridade com a língua inglesa é um problema às vezes. Com um maior domínio do inglês, acredito que ele vai melhorar ainda mais seu ensino (William W. Vilhauer, chefe do Departamento de Dança e Teatro-SIU, 11 ago.1978 (*Tradução nossa*)).

O valor de ter Eusébio conosco é progressivamente evidente ao compartilhamento de sua cultura na América do Norte. Eusébio, no último ano, ensinou diariamente no Centro de Treinamento, exceto aos domingos, a capoeira, dança brasileira, condicionamento corporal e maculelê. Ele também se apresentou com a Training Center Dance Company, incluindo sua participação na performance "Special" sobre Miss Katherine Dunhan, no McNeil-Lehrer Report da PBS, transmitido nacionalmente. Realizou oficinas de cultura afro-brasileira aos sábados no museu e, ao mesmo tempo, continuou o trabalho em seu grau de bacharelado, trabalho esse que deverá ser concluído em dezembro de 1978. Acredito firmemente que aprender sobre os modos de vida dos outros em nosso planeta é um elo vital na busca da paz mundial. Eu tenho sentido um impulso similar através das atividades de Eusébio durante o ano. A escrita de um livro sobre capoeira segue uma progressão natural de partilha. Já o impacto da permanência de Eusébio é sentido não só nesta área, mas em vários outros centros urbanos, e ainda há muito a ser feito. Vou certamente ser uma daquele **crescente número de pessoas que ansiosamente esperam a disseminação da capoeira em todo os Estados Unidos** (Ruth Ann Watkins Taylor, assistente de Katherine Dunham no Centro de Treinamento em Artes da Performance e presidente dos amigos do Museu Katherine Dunham, em 9 set. 1978 (*Tradução e grifos nossos*)).

Desde sua chegada do Brasil um ano atrás, Eusébio da Silva tem ensinado dança afro-brasileira e artes marciais no PATC – SIU – East St. Louis. Através da observação das aulas e performances de Eusébio, conversando com seus alunos e supervisores, e trabalhando com ele em uma oficina para crianças, sei que ele é extremamente talentoso e um excelente professor. Ele provocou no grupo de Dunham novos conceitos, técnicas e entusiasmo. Seus recursos artísticos e energéticos parecem inesgotáveis. Desejo ao senhor da Silva a melhor sorte em seus esforços neste país. Eu sei que **ele tem muito a oferecer-nos de seu background artístico e cultural** (Joyce Aschenbrenner, presidente e professor associado Departamento de Antropologia, SIU, em 17 ago. 1978 (*Tradução e grifos nossos*)).

Desejo expressar o meu apreço por ter participado do programa de dança do Centro de Treinamento de Artes da Performance. Exatamente em 31 de dezembro de 1980, você concluiu com êxito todos os requisitos de dança em Dunham Technique, ritmos primitivos, ballet, jazz e condicionamento corporal. Como prova de sua participação e conclusão, o certificado lhe é entregue. Espera-se que suas experiências no campus de East Saint Louis

tenham sido frutíferas e que contribuam no seu crescimento profissional. Estarei sempre ciente das enormes contribuições que você fez para o nosso programa de dança. Em nome do corpo docente, funcionários e alunos desejo-lhe sorte e muito sucesso no futuro (Emil F. Jason, vice-presidente associado e diretor, East St. Louis Campus, em carta de 31 dez. 1980 (*Tradução nossa*)).



Figura 55: Doris Bennett e Eusébio Lobo, dançam a coreografia “Choros”, em performance no East St. Louis Center da Southern Illinois University em Edwardsville, em programa televisionado pela PBS (Public Broadcasting System), no McNeil/Lehrer Report, em julho de 1978.

Sobre sua participação no PATC e o convite de Dunham para atuar em sua companhia, Eusébio Lobo disse ter sido aceito por conta do interesse americano em propor um “resgate cultural”. Desta forma, Katherine Dunham buscava um “especialista em sua própria cultura com a função de ajudar a reconstruir uma parte perdida da dança moderna norte americana”. Aschenbrenner (2002) comenta também que as aulas de capoeira eram um grande atrativo para que os jovens, principalmente os homens, se integrassem às atividades do PATC e vencessem às resistências no início de um treinamento e formação em dança.



Figura 56: Eusébio Lobo leciona danças afro-brasileiras no PATC (Acervo Eusébio Lobo).



Figura 57: Demonstração de maculelê no PATC (Acervo Eusébio Lobo).

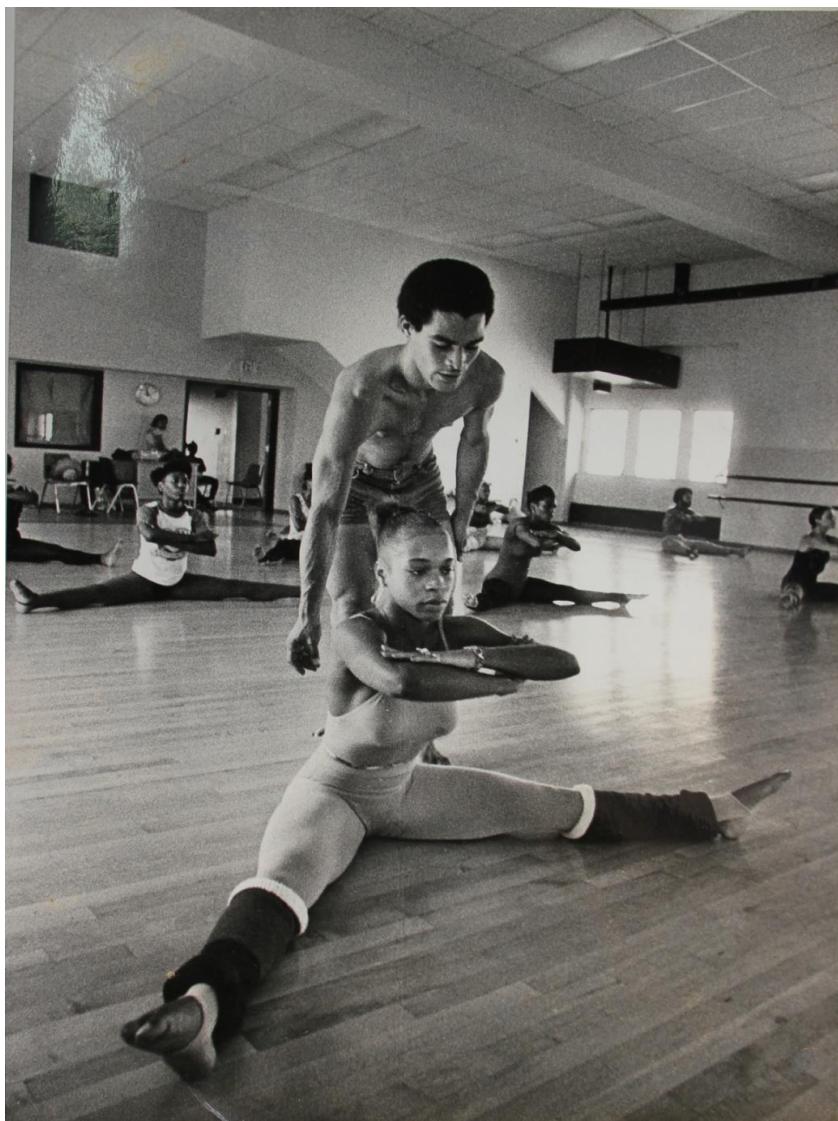


Figura 58: Eusébio Lobo ministra aula no PATC (Acervo Eusébio Lobo).

Durante sua participação como instrutor no PATC, Eusébio Lobo aparece inúmeras vezes em jornais e revistas locais sendo entrevistado a respeito de sua colaboração como professor de dança brasileiro, evidenciando sua atuação como mestre de capoeira:

Cada movimento para mim tem sentimento, e assim meus alunos compreendem. Em suas aulas, até 130 alunos aplaudem, saltam e giram ao ritmo dos percussionistas. Da Silva não fala. Ele se move. Como ele demonstra, os alunos seguem atrás dele, e as aulas parecem vibrar de excitação. No final de duas horas, todo mundo celebra em um forte aplauso. Da Silva sorri com a constante excitação e exibição de energia. "Os estudantes aqui tomaram muito bem a capoeira", disse ele. "Eles aprendem muito rápido, eu acho que eles se identificam com o que é a capoeira, porque eu acredito que o instinto de ser livre está em todos nós. Isso pode ser canalizado através da capoeira. É uma boa maneira de identificar-se com a luta da vida. "Mais e mais pessoas estão descobrindo capoeira, as pessoas do karatê, do kung fu, do judô, todos querem aprender. A capoeira vem de pessoas negras e hispânicas, mas é para todos. Através dela, as pessoas podem se sentir bem, e é isso o que eu quero (Alina Rivero para o St Louis Post-Dispatch, em 24 jun. 1979, p.16., *tradução nossa*).

Sazonalmente participaram do PATC membros antigos da Katherine Dunham Dance Company, bem como mestres de diversos fazeres artísticos. Esses especialistas foram chamados por poder apresentar um pouco de suas próprias culturas, convidados para oferecer aspectos de sua riqueza artística e colaborar no desenvolvimento da autoestima dos jovens da comunidade a partir dos saberes produzidos na diáspora africana. Construir um ambiente que favorecesse a troca de conhecimentos múltiplos foi sempre a luta de Katherine Dunham. Durante os anos de seu funcionamento, o PATC permitiu que a atuação desses mestres e artistas ajudasse no empoderamento de jovens, até então invilizados.

Eusébio Lobo, ao finalizar seu bacharelado em artes, também recebeu o título de *master* pela The Katherine Dunham School of Arts and Research, em 1979. Neste período, participa de diversos shows integrando a companhia de Katherine Dunham, inclusive o espetáculo comemorativo no Carnegie Hall, em New York, em 15 de janeiro de 1979. Eusébio Lobo também se destacou na apresentação da coreografia Choros apresentada no Lincoln Center de Nova York, além de participar do especial da PBS,

Divine Drumbeats: Katherine Dunham e His People, narradas por James Earl Jones, como episódio da série Dance in America.

A apresentação no Carnegie Hall, no dia de Martin Luther King, Miss Dunham foi premiada pelo Albert Schweitzer Music Award de 1979 por suas contribuições para as artes do espetáculo e sua dedicação ao trabalho humanitário. Sob a direção de Glory Van Scott, três gerações de dançarinos, cantores e músicos se reuniram em um tributo que incluiu as coreografias célebres "Shango", "Rito de Passage", "Los Indios", além de seções das suítes cubanas e brasileiras, e uma seleção de danças folclóricas e sociais tradicionais das suítes estadunidenses. O elenco incluiu membros da primeira geração de dançarinos como Vanoye Aikens e Lucille Ellis juntamente com os membros do Centro de Treinamento de Artes Performáticas da Universidade do Sul de Illinois em East St. Louis, dirigido por Dunham desde 1967, dentre os quais Eusébio Lobo aparecia com destaque na coreografia "From the Cuban Suite" (1938) e "Choros" (1943).

Eusébio Lobo muitas vezes creditou sua presença nos Estados Unidos ao contexto de reconhecimento do legado de Katherine Dunham. A principal estratégia para o reconhecimento oficial de sua trajetória como pioneira na dança moderna foi a revisitação de sua obra através da remontagem de seu trabalho organizada para o evento no Carnegie Hall. Para compor o elenco, Dunham decidira convidar antigos membros de sua companhia ainda na ativa e reunir artistas que fossem especialistas em sua própria cultura, fator decisivo para a escolha de Eusébio Lobo como aluno em formação na técnica Dunham e professor colaborador do PATC.

O Instituto para Certificação na Técnica Dunham IDTC<sup>194</sup> é uma organização sem fins lucrativos dedicada a perpetuar o legado da dançarina, coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham (1909-2006). De acordo com o instituto, que se orienta na manutenção de um padrão profissional e filosófico para o ensino da Dunham Technique, Eusébio Lobo faz parte do seletivo grupo de mestres que compõem uma rede mundial de instrutores com conhecimento autorizado para o ensino da técnica.

Esse grupo<sup>195</sup> é composto de duas maneiras: pelos professores que eram membros da Companhia de Dança Katherine Dunham em cujos corpos a técnica foi

<sup>194</sup> Disponível em: <<http://www.dunhamcertification.org/Home.html>>. Acesso em: 25 abr. 2015.

<sup>195</sup> Grupo composto por: April Berry, Theodore Jamison, Emilio Lastarria, Eusébio Lobo da Silva, Albarda Rose, Glory Van Scott, Ruby Streate, Rachel Tavernier, Jackie Thompson e, *in memorium*:

construída e que participaram do seminário anual Dunham em East St. Louis para ajudá-la a desenvolver a técnica nos anos 1990, e por aqueles professores aos quais a própria Katherine Dunham atribuiu diretamente o status do "professor mestre", em função das inúmeras interações desses com sua técnica.

Durante sua estadia nos Estados Unidos, Eusébio Lobo sempre esteve atento para participar de atividades formativas, seja na SIU em Illinois, seja em Nova York, entre 1977 e 1981. Em Nova York realizou cursos, notadamente nas técnicas de jazz dance e Horton Technique com Jojo Smith<sup>196</sup>, Alfred "Pepsi" Bethel<sup>197</sup> e Thelma Hill<sup>198</sup>. Nesses anos, além de sua participação na companhia de Katherine Dunham, também fez uma breve participação na Walter Nicks Dance Theatre, apresentando-se em escolas de Nova York, em programa subsidiado pela National Endowment for the Arts. Eusébio Lobo também se destacou como coreógrafo e intérprete ao fazer parte da The Capoeiras of Bahia Dance Company, grupo criado por Loremil Machado<sup>199</sup>.

Vanoye Aikens, Talley Beatty, Darryl Braddix, Lucille Ellis, Doris Bennett Glasper, Tommy Gomez, Walter Nicks, Pearl Reynolds, Lavinia Williams Yarborough.

<sup>196</sup> Joseph Benjamin Smith. Jo Jo Smith nasceu em New York sua mãe, Anna Grayson, foi bailarina de Katherine Dunham. Iniciou seus estudos com Miss Dunham aos 13 anos mostrando versatilidade como bailarino e mais tarde como percussionista e coreógrafo. Seu estilo único o fez famoso na Europa, Austrália, Canadá, Japão e América do Sul. Criou em 1960 seu estúdio de dança, Jo Jo Smith's Dance Factory que se tornaria Broadway Dance Center, desenvolveu com Sue Samuels sua técnica de dança que misturava jazz com artes marciais. Foi consultor de dança do filme musical de 1978 Saturday Night Fever, estrelado por John Travolta.

<sup>197</sup> Alfred "Pepsi" Bethel (1918-2002) foi um dançarino de jazz, coreógrafo e diretor da Pepsi Bethel Authentic Jazz Dance Theatre, fundada em 1960. Foi um dos poucos praticantes de dança de jazz autêntico na era pós-big band/swing. Começou sua carreira com danças como o Cakewalk, Lindy Hop e Charleston no Savoy Ballroom em Harlem. Bethel trabalhou como consultor e coreógrafo em vários shows dirigidos por Vernel Bagneris. Nos anos 70 Bethel ensinou na escola de Alvin Ailey e no Clark Center for Performing Arts. Tornou-se conhecido por sua abordagem única ao ensino, com uma entrega rítmica, ênfase na expressividade individual, música ao vivo e combinações derivadas do autêntico vocabulário do movimento de dança do jazz. Em 1980, seu trabalho como coreógrafo foi homenageado em "Celebration of Men in Dance" no Thelma Hill Performing Arts Center, no Brooklyn.

<sup>198</sup> Thelma Hill iniciou sua formação em tap dance, estudando em seguida balé clássico na Metropolitan Opera School of Ballet. Na década de 1950 dançou nas companhias de Talley Beatty, Jean-Léon Destiné, e Geoffrey Holder. Em 1954, ela e Ward Flemming fundaram a New York Negro Ballet Company. Em 1958, Hill participou do grupo que formaria o Alvin Ailey American Dance Theatre em 1960. Hill colaborou novamente com Ailey e outros bailarinos, incluindo Charles Moore e James Truitte, para fundar um programa de treinamento de dança em uma YWCA de Nova York. Em 1962, o programa tornou-se o Clark Center for the Performing Arts. Além de estúdio e espaço de ensaio, o centro forneceu aulas em uma variedade de técnicas e abordagens coreográficas. Depois de uma lesão parou de dançar profissionalmente nos anos 60, dedicando-se ao ensino. Tornou-se uma das especialistas no ensino da técnica de Lester Horton. Consultar em <http://www.thirteen.org/freetodance/biographies/hill.html>

<sup>199</sup> Loremil Machado, intérprete e professor de dança afro-brasileira nascido em Salvador. Dançou no Grupo Viva Bahia, permanecendo na Europa em 1974. Em 1975 muda-se para Nova York. Ensinou no



Figura 59: Em destaque, Loremil Machado, Don Juarez e Eusébio Lobo, em *pocket show* com elenco do The Capoeiras of Bahia Dance Company, em Nova York, 1980 (Acervo Eusébio Lobo).

Em outubro de 1980, na revista *Inside Kung Fu*<sup>200</sup> destacava-se uma matéria<sup>201</sup> sobre o ensino da capoeira nos Estados Unidos, considerando Eusébio Lobo, no PATC, em Illinois, ao lado de Jelon Vieira, Loremil Machado, ambos em Nova York, e Mestre Acordeon<sup>202</sup>, na Califórnia, como os pioneiros na difusão da capoeira naquele país. Neste período, Eusébio Lobo realizou inúmeras parcerias com Jelon Vieira e Loremil

---

Clark Center e no Lezly Dance Studios, ambos em Manhattan. Fundou a Companhia de Dança Afro-Brasileira Loremil Machado, participando como coreógrafo e intérprete nos grupos The Capoeiras of Bahia e DanceBrazil, dirigidos por Jelon Vieira. Loremil e Jelon foram creditados por popularizar a Capoeira em New York City. Loremil faleceu vítima da Aids aos 40 anos em Manhattan em 1994.

<sup>200</sup> Inside Kung Fu foi uma revista mensal dos Estados Unidos fundada em dezembro de 1973. A última edição foi em abril de 2011. A revista se concentrava nas artes marciais chinesas, mas também abrange outras artes marciais. Técnicas de auto-defesa e os filmes de artes marciais. É propriedade da Action Pursuit Group Media.

<sup>201</sup> “Capoeira: the art of the free” assinada por Warrington Hudlin.

<sup>202</sup> Ubirajara (Bira) Guimarães Almeida (nascido em 1943), mais conhecido como Mestre Acordeon.

Machado. Uma delas resultou no vídeo experimental de 30 minutos, “Capoeira of Brazil”, gravado em Betacam com direção do cineasta Warrington Hudlin. O vídeo<sup>203</sup> performado pelos integrantes<sup>204</sup> da The Capoeiras of Bahia Dance Company apresenta a capoeira como uma dança brasileira composta pelos movimentos de um tipo de arte marcial e acompanhada de canções e instrumentação tradicionais. O narrador descreve a estética da capoeira e faz referência a sua história social entre os africanos escravizados no Brasil colonial.

---

<sup>203</sup> É possível assistir um trecho do vídeo em *MLA*: “Frames of Reference; Capoeira of Brazil; Capoeiras of Bahia Dance Company performs capoeira.” WGBH Media Library & Archives. Web. April 3, 2017. <[http://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_2E6F206392CB48D5997067B5E9C7A5B4](http://openvault.wgbh.org/catalog/V_2E6F206392CB48D5997067B5E9C7A5B4)>.

<sup>204</sup> Performers: J. C. Andrade (Apollo), Timothy Moe, Herbert Kerr, Clifton Murdock, Wilbert Murdock, Kevin Winnik, Loremil Machado, Eusébio Lobo da Silva.

building a Brazilian arts center where the company and dance school would be based. For this, the Foundation is in need of funds; all donations are tax deductible, and inquiries should be addressed to

**The Capoeiras Foundation**  
Radio City Station, Box 1415  
New York, New York 10115

or a message can be left at 724-7400

**THE CAPOEIRAS OF BAHIA STAFF**

**Artistic Director and Choreographer** Jelom Vieira  
**Assistant Choreographer** J.C.A. Apolo  
**Ballet Master** Bernardo Gómez  
**Lighting Director** Sandie Smith  
**Stage Manager** Meechie Bowle  
**Box Office Manager** Carl Johnson  
**Women in Dance Captain** Michelle Summers  
**Stage Crew** Roland Gerdes, Gordon Wright  
**Electricians** Laura Black, Brian Hubba  
**Graphics** Peter Weber  
**Photographer** Michael Sorenson  
**Press Representatives** Jacksina & Freedman  
**Typography** Truman, Hicksville, NY  
**Advertising** Terrie Williams

Special thanks to Farmworth and Hauer School of Dance, Orndund Johnson, Proff. Phillips Moe, Gloria Larangeira and Tina Larissa Larangeira

Symphony space, November 6, 7, 8 & 9, 1980

**THE CAPOEIRAS FOUNDATION  
PRESENTS**

# **THE CAPOEIRAS OF BAHIA DANCE COMPANY**

IN  
AN EVENING OF BRAZILIAN DANCE

## **THE CAPOEIRAS FOUNDATION**

**Directors** Washington Hudlin, Carlie J. Walker, Timothy Moe  
**President** Jelom Vieira

**Secretary/Treasurer** Timothy Moe

**Capoeira Class** M-W-F 7:30 PM Sat. 8:30 PM  
6:00 PM

**Afro-Brazilian Dance Class** M-W 4:30 PM Fri. 6:00 PM  
Both classes at Farmworth and Hauer Dance Studios,  
1697 Broadway, 2nd floor.

If you wish to be notified of upcoming performances, please sign the mailing list at the entrance.

## **Cabana Carioca** Restaurante

um cantinho  
luso brasileiro  
em Nova Iorque

123 West 45th Street New York, N.Y. 10036 Tel. 581-8088  
(Between 6th Ave. and Broadway)

## **THE CAPOEIRAS OF BAHIA DANCE COMPANY**

### **DRUM INTRODUCTION**

**Musicians** Bradley Simmons, James Cherry, Rehinde Stewart

### **MACULELÉ (Premier Performance)**

**Choreography** Jelom Vieira

**Costumes** J.C.A. Apolo, Jelom Vieira

**Props** Jelom Vieira, Timothy Moe

**Musicians** Bradley Simmons, James Cherry, Rehinde Stewart

**Dancers** Jelom Vieira, Ronald Seay, J.C.A. Apolo, Ronald Burton, Jelom Vieira, Keith Williams, Inezca Prete, Michelle Summers, Xiomara Arriaga, Amy Pivat, Stephanie Pope

**Maculelé** is a warrior dance that shows a battle between two tribes. The men of one tribe perform a series of attacks on the other, who defend themselves, and then attack and break the spirits. The men dance to show their fighting ability and to summon their courage. The two tribes meet, fighting first with sticks and then with swords, until one tribe is conquered. The victors gather in triumph, surrounded by the bodies of their vanquished foes.

### **SURVIVAL**

**Choreography** Capoeira da Silva

**Musicians** Bradley Simmons, James Cherry, Rehinde Stewart

**Dancer** Eusebio da Silva

### **CAPOEIRA DO AMOR (Premier Performance)**

**Choreography** J.C.A. Apolo

**Music** Grupo Zumbi

**Dancers** Jelom Vieira, Dyane Harvey

**Capoeira do Amor** is a passionate and sensuous dance that tells the story of the love between a woman and a capoeirista.

### **INTERMISSION**

### **CAPOEIRA (First Performance June 21, 1980)**

**Choreography** Jelom Vieira

**Vocal** Rehinde Stewart

**Musicians** Bradley Simmons, James Cherry, Rehinde Stewart, J.C.A. Apolo

**Dancers** Jelom Vieira, Lorenn Machado, Eusebio da Silva, Herbert Kerr, Timothy Moe, Byron Easley, Maradol, Dacostinha, Ronald Seay, Xiomara Arriaga, Amy Pivat, Stephanie Pope, Byron Easley, Ronald Seay, Ronald Burton, J.C.A. Apolo, Frevo solo: Eusebio da Silva

**Capoeira** is a fast and graceful Brazilian martial art that was developed by African slaves from Angola as a means of self protection and a way to win their freedom. They disguised the martial art as a dance in order to be able to practice it openly. The practice of Capoeira was outlawed in Brazil in 1850, so the slaves had to keep it underground and in the hills. Despite vast superiority in numbers and arms, the Dutch and Portuguese soldiers could not defeat the capoeiristas for many years. After the slaves were freed in 1888, Capoeira became associated with street crime and assassination, and was outlawed until the 1920's when Mestre Bimba helped bring the art back to respectability. Today Capoeira is widely known and practiced, second only to soccer as the Brazilian national sport.

### **SAMBA (First Performance June 21, 1980)**

**Choreography** J.C.A. Apolo

**Music** Sambaça Fantastica

**Dancers** Michelle Summers, Lília Barreto, Inezca Prete, Xiomara Arriaga, Amy Pivat, Stephanie Pope, Byron Easley, Ronald Seay, Ronald Burton, J.C.A. Apolo, Frevo solo: Eusebio da Silva

**Samba** is a dance of joy and celebration and is the national dance of Brazil. This piece shows the samba in the streets during carnivals, and features the carefree hip swinging of the women and the deft footwork of the men as they flip with each other and with the music.

### **ARTISTIC DIRECTOR      SPECIAL GUEST**

**JELOM VIEIRA      DYANE HARVEY**

For the past three and a half years, **The Capoeiras of Bahia Dance Company** has been performing extensively in New York City as well as in New York State, Massachusetts, Connecticut, New Jersey, and Pennsylvania. Recent performances have included the La Mama Theatre and Avery Fisher Hall at Lincoln Center. In addition to live performances, the company has been on New York and Philadelphia television stations, and has been filmed by WGBH Boston for a segment on "The Arts" and a segment on WGBH Boston that was recently shown both the London and Paris film festivals.

**JELOM VIEIRA**, co-founder and artistic director of The Capoeiras of Bahia, was born in Salvador, Bahia, in a northernBrazil. He learned Capoeira under the famous Mestre Bimba and Alvaro de Carvalho. He performed in New York with the Capoeira group with the Vila Bahia Dance Company, and taught Capoeira in London at Abaraxas and the Place - the Royal Ballet School. He then came to New York to perform in the play "Party" and subsequently joined the company of James Earl Ray. In 1975 he performed in Mr. Ray's production of "I Am Lucy Terry". Mr. Vieira received the first prize in dance at the Habitat Dance Festival in Vancouver, and an outstanding teacher award from New York City Community College. On his return to Brazil, he performed in Rio de Janeiro, and then traveled to Paris, Hassil, assisted in choreography for the Sarau workshop, and choreographed a Capoeira piece for the French Hatchet Dance Company. He has performed in Town Hall and the Beacon Theater, and has appeared on the television show "The Late Show with David Letterman".

**DYANE HARVEY** has been most recently in the Clark Center New Choreographers Concert. Prior to that, she was seen as a "Chocolate Kiss" in the cabaret act "Stompin' at the Savoy". Her Broadway and off-Broadway credits include "Supply Number 7", "The More You See", "The More You Know", "The Last Days of Judas Iscariot", "The Last Days of Judas Iscariot", and "The Eleco Pomare Dance Company at the Second World Black and African Festival of Arts and Culture in Lagos, Nigeria, and Chuck Davis' Dance Company as well as George Faison's Dance Company. On her return to New York, she performed in "Party" in New York, and has also been seen in "Romeo", a yet to be released documentary on the works of Romeo Beaudoin. On television, she can be seen in Mizanah's "Shango", Sharlene's "Portion" of a Colored Girl, and "The Alley Cat". She has also appeared in "The Last Days of Judas Iscariot" and "Supply Number 7".

**JOSÉ CARLOS DE ANDRADE** (APOLÔ) is from Salvador, Bahia. He began studying dancing at 14 and soon joined the Vila Bahia Dance Company, traveling through Europe, South America, and the U.S. He was then invited to join the Ballet Bahia and became assistant choreographer. Mestre Apolo has also performed with the Vila Bahia, and in Rio, in "The Last Days of Judas Iscariot", and in Beira Mar, and Bahia, in Brazil, he studied with many well known teachers including Carlos Moreira, Eleonora Olívia, Arnaldo Peixoto, Aldo Lotufo, and Joaquim França. Apolo was recently invited by the New York City Ballet at the American Dance Center to assist in the preparation of the Capoeira of Bahia.

**LOREM MACHADO** is from Salvador, Bahia. He studied Capoeira at the Academia de Capoeira of Mestre Norival, and Afro-Brazilian dance at Ebátez. He toured in Africa, Europe and Asia with the Vila Bahia Dance Company before coming to New York. He performed in "The Last Days of Judas Iscariot", and in "Party", and "Lucy Lucy". M. Machado has been on the faculty of the Clark Center since 1979, giving classes in Afro-Brazilian dance, Capoeira. His performances and choreography for the Katherine Dunham Dance Company, and Capoeira, have been seen in New York, Canada, Australia, Japan, Korea, China, India, Mexico, and the Katherine Dunham Gala Performance at Carnegie Hall. Mr. Da Silva has also appeared in over 11 films and documentaries.

**THE CAPOEIRAS FOUNDATION** is a recently incorporated not-for-profit corporation, which is dedicated to increasing public awareness and appreciation of the richness of Brazilian dance and culture. The Capoeira Foundation presently sponsors: The Capoeiras of Bahia Dance Company and The Quintilions School of Capoeira. Regional, Professional, Folklore, and Family dance shooting a feature length film on Capoeira, writing an instructional manual on Capoeira, and

Figura 60: *Folder* da apresentação da companhia The Capoeiras of Bahia (Acervo Eusébio Lobo).

O historiador Matthias Röhrig Assunção, professor do Departamento de História da Universidade de Essex, Inglaterra, explica a expansão da prática da capoeira pelo mundo afirmando que a difusão da capoeira na Europa, nos anos 1970, teria começado com o grupo folclórico Brasil Tropical, dirigido pelo coreógrafo Domingos Campos e pelo Mestre Camisa Roxa, outro aluno do Mestre Bimba. Embora o interesse inicial fosse atrair audiências para seus shows, de fato, o ensino da capoeira fora do Brasil teria sido resultante da permanência de capoeiristas desses elencos no exterior. Assunção (2005) afirma que Jelon Vieira e Loremil Machado teriam inserido a capoeira pela

primeira vez na Broadway em 1975, na peça “The Leaf People”<sup>205</sup> e, posteriormente, nas diversas apresentações do grupo The Capoeiras of Bahia, a partir de 1979. O autor afirma que o mérito da introdução do ensino da capoeira nos Estados Unidos teria outros agentes responsáveis, bem como sua influência poderia ter afetado o desenvolvimento da *breakdance*.

Jelon Vieira, um estudante de Mestre Nito e Ezequiel na Bahia, mais tarde afiliado a Mestre Senzala no Rio, tornou-se membro do grupo Viver Bahia de Emilia Biancardi. Em 1977, fundou a Companhia Dance Brasil que lhe permitiu fazer turnês pelos Estados Unidos e muitos outros países. Ao mesmo tempo em que começou a ensinar Capoeira em Nova York e a realizar oficinas em outras cidades da Costa Leste. **Muitas pessoas acreditam que suas performances inspiraram a mania do breakdance nos anos 80.** Jelon modestamente considera as origens africanas comuns de ambos tanto à Capoeira, quanto ao South Bronx breakdancing. A contribuição excepcional de Jelon foi reconhecida em 1990 quando foi incluído na lista dos 20 artistas marciais mais importantes do "Hall of Fame International" ao lado de Bruce Lee, Jackie Chan e John Claude Van Damme.

Bira Almeida outro aluno do Mestre Bimba, estabeleceu-se na costa oeste dos Estados Unidos. Mestre Acordeon, como é conhecido entre os capoeiristas, começou a ensinar estudantes de classe média alta em Stanford em 1979. Logo estendeu seu ensino aos bairros mais pobres e à comunidade latina de São Francisco e finalmente abriu sua própria escola, a Capoeira-Bahia. Já em 1983 ele levou 52 alunos para uma viagem de estudo de capoeira para o Brasil. (...) M. Acordeon também fundou uma Associação Mundial de Capoeira e publicou um dos primeiros livros sobre capoeira em inglês (1981). M. Acordeon e M. Vieira têm desempenhado um papel fundamental na expansão da capoeira nos EUA ensinando a primeira geração de estudantes dos EUA. **No início dos anos 80, havia apenas quatro escolas de capoeira nos Estados Unidos. M. Jelon e Loremil ensinavam em Nova York, M. Acordeon em São Francisco e Eusébio da Silva Lobo em East Saint Louis, Illinois.** No entanto, nos anos subsequentes a prática da capoeira praticamente explodiu, ao ponto de hoje a arte ser ensinada em todos os estados da união. Muitos, senão a maioria, dos professores *senior* são brasileiros que deixaram seu país natal em busca de uma vida melhor. Os Estados Unidos e a Europa têm sido os principais destinos desses migrantes desde o início dos anos 80. Eles vêm de diferentes regiões e praticam diferentes estilos, embora o estilo regional claramente predomine no exterior, assim como no Brasil. Proeminente entre os recém-chegados estão Mestre Amen e Boneco, ambos ensinando em Los Angeles. Em 1992, João Grande, um dos mais respeitados mestres da capoeira de Angola, instalou-se em Nova York, onde abriu a sua própria academia. Foi seguido por outros angoleiros conhecidos como M. Cobra Mansa e Jurandir, que se estabeleceram em Washington e em Seattle. Esses dois mestres também criaram a Fundação Internacional Capoeira Angola e administram regularmente oficinas para grupos afiliados em outras cidades. Mais de 1/4 de século depois de sua introdução no país, vários norte-americanos estão agora também em condição de ensinar capoeira. A primeira graduação nos Estados Unidos ocorreu em 1984 e, desde então, o número de estudantes avançados tem continuado a

---

<sup>205</sup> Peça escrita e dirigida por Dennis J. Reardon. Sinopse: Um cantor procura uma missionária desaparecida na floresta amazônica descobre uma nova raça de espécies inteligentes.

crescer. A alguns dos cidadãos dos EUA finalmente foi concedido o título de contra-mestre. (ASSUNÇÃO, 2005, p.190, *tradução e grifos nossos*).

Em “African-Latin Dance Doubles as Martial Art”, publicado em 17 de abril de 1992 no Los Angeles Times<sup>206</sup>, Andrea Ford faz um histórico da presença da capoeira nos Estados Unidos. O artigo salienta a influência da prática na costa oeste americana através, por exemplo, de atividades subsidiadas pelo Departamento de Artes Culturais da cidade de Los Angeles em escolas dos distritos pobres. A autora descreve como a capoeira tem encontrado uma boa receptividade entre os jovens das áreas pobres do sul da cidade: “muitos jovens estabelecem um sentido de identificação cultural que não conseguem fazer com as artes marciais asiáticas”.

Apresentando a capoeira como expressão de raízes latino-africanas, assemelhando-se a “um híbrido de *break-dancing* em *slow-motion*, karatê e samba”, a matéria ratifica a teoria da disseminação da prática nos Estados Unidos através dos brasileiros que haviam se apresentado em inúmeras companhias de danças folclóricas em torno dos anos 1970. A reportagem também indica a exploração das imagens de capoeira nos filmes<sup>207</sup> de Hollywood como responsáveis por sua divulgação. E o apelo que seu discurso de resistência exercia sobre os vários jovens das comunidades afro-latinas estadunidenses.

No primeiro semestre de 1981, Eusébio Lobo solicita à Divisão de Estudantes Estrangeiros do Instituto de Educação Internacional do governo estadunidense o envio de uma passagem de retorno ao Brasil, após ter completado seus estudos na Eastern Illinois University em East St. Louis, Illinois.

O artista, no entanto, ainda desenvolveria diversas atividades nos Estados Unidos durante os anos 1980. Entre 1982 e 1984, o Centro de Treinamento em Artes da Performance (PATC) perde investimentos importantes para sua manutenção e Katherine Dunham decide propor como alternativa para a continuidade de seu legado a criação de

<sup>206</sup> Disponível em: <[http://articles.latimes.com/1992-04-17/local/me-609\\_1\\_martial-art/2](http://articles.latimes.com/1992-04-17/local/me-609_1_martial-art/2)>. Acesso em: 02 mar. 2017.

<sup>207</sup> Filmes como *Arma Mortífera*, *The Mighty Quinn* e *Freddy's Dead: The Final Nightmare*, *Boomerang* (com Eddie Murphy) e *Brenda Starr* (com Brooke Shields), produzidos nos anos 1980.

um seminário anual sobre a Técnica Dunham<sup>208</sup> em 1984. Em julho desse ano, o artista recebe um convite via Comissão Fulbright com passagens de cortesia com a rota Rio de Janeiro/New York/Chicago/New York/Rio de Janeiro para participar como instrutor no primeiro seminário. A carta também trazia recomendações para a obtenção do visto americano como visitante intercambista junto ao consulado em Belo Horizonte.

Em minha pesquisa na coleção sobre Katherine Dunham na Biblioteca do Congresso americano pude assistir a vídeos das aulas ministradas por Eusébio Lobo durante os seminários ocorridos nos anos de 1984, 1985, 1987 e 1988.

Em uma aula de técnica Dunham em 1984 co-ministrada com Ronnie Marshall (componente a Katherine Dunham Dance Company), o vídeo mostra sequências em diagonal que integram o aquecimento da técnica com progressões e caminhadas com contratempos, giros e contrações combinadas. Num outro vídeo de 1985, nomeado *Primitive Rhythms*, Eusébio Lobo inicia a aula falando sobre os ritmos e a movimentação que remetem às características e gestualidades de orixás, principalmente Omolú, Yansã, Oxóssi e Oxum. Também fornece orientações para o percussionista tocando uma enxada com baqueta, cuja vibração aguda marcava os ritmos percutidos. Os passos são básicos e os alunos seguem as orientações do instrutor dadas em inglês, repetindo a movimentação proposta. Para cada frase estudada Eusébio Lobo apresenta pequenos trechos de cânticos em iorubá entoados por ele e pelos alunos. A aula termina com o estudo e a repetição de uma sequência utilizando passos de samba e, desta vez, o som usado é eletrônico.

Sua participação como professor no Dunham Technique Seminar de 1987 realizado na Washington University, St. Louis, Missouri, aparece num *flyer* de divulgação do encontro internacional. O artista é escalado na grade das aulas disponíveis no seminário como docente de *Primitive Rhythms*, nessa sessão as classes se organizam em “Haitian, Ghanaian, Brazilian, Colombian” assim como a origem correspondente de seus instrutores.

---

<sup>208</sup> O seminário ocorre até hoje e é coordenado pelo Katherine Dunham Centro de Artes e Humanidades, uma organização multidisciplinar de artes sem fins lucrativos, fundada e operada para a continuidade da memória e legado de Katherine Dunham, com foco no desenvolvimento educacional, cívico e social de todas as pessoas que utilizam e dialoguem com a técnica de Dunham. Cf. <<http://kdcah.org/>>.

Em uma das aulas registradas no seminário de 1988 estudantes treinam passos básicos da capoeira. Alunos de ambos os gêneros praticam sequências de ataque e defesa em dupla, as instruções são dadas em inglês. Eusébio Lobo forma uma roda e define quais alunos jogam no centro. Há um acompanhamento musical feito por um berimbau, congas e um órgão eletrônico. Alunos respondem a cantos simples em português e batem palmas. As orientações estimulam a improvisação e a atenção ao jogo. Em outra aula, no mesmo seminário, o aquecimento inicia na barra com uma série de exercícios da técnica Dunham que incluem sequências de respiração, contrações com alongamentos dos membros, *flat backs* e combinações de *plié* em segunda posição. O ritmo é marcado musicalmente por uma conga acompanhada por uma flauta transversal.

Eusébio Lobo ressalta a importância da escuta rítmica na relação entre percussionistas e dançarinos que devem mudar a movimentação de acordo com as chamadas e variações percussivas. Novamente, as movimentações fazem referência às gestualidades de orixás, notadamente Yansã, Oxum, Ogum e Oxossi. Há também passos de samba de caboclo, presença de jikares (tremulações de ombros) organizados em frases sequenciadas de movimento. A aula também finaliza com uma pequena coreografia de samba com acompanhamento sonoro eletrônico de um samba de partido alto instrumental, com presença marcada de cavaco e cuíca. Há uma média de 15 a 20 alunos em cada aula de dança registrada, a maioria, mulheres.

Em 26 de Agosto de 1988, o jornal local *Saint Louis Post-Dispatch* publicou uma matéria sobre um processo que o ator Chuck Norris e membros do Conselho Internacional de Kickboxing estavam acionando contra o produtor Robert G. Hennkens que administrava uma empresa conhecida como *Dragon Productions*. A ação judicial acusava o produtor de usar o nome dos artistas em promoções de artes marciais sem a devida permissão e de não pagar ao conselho 10% dos lucros brutos de um evento de kickboxing em Orlando, Flórida. A produtora teria usado os nomes de seus membros bem conhecidos para a comercialização de filmes das lutas do evento, sem o conhecimento e permissão do conselho. O advogado do conselho, J. Justin Meehan instruiu Eusébio Lobo a registrar a Universal Capoeira Incorporadora como prestadora legal de serviços para difundir a capoeira nos Estados Unidos.

No mesmo dia da publicação, sob a jurisdição da *The General and Business Corporation Act of Missouri*, Eusébio Lobo funda em Saint Louis a *Universal Capoeira*

*Incorporation*, constituída para: 1) produzir, comercializar, distribuir e vender fitas instrutivas e educacionais, videocassetes e filmes sobre a arte marcial brasileira da capoeira, dança brasileira e outros tipos de dança e artes marciais; 2) apresentar capoeira e outras oficinas e seminários de dança e artes marciais; 3) fazer, comercializar, distribuir, vender e propagandear a dança em material e equipamento de artes marciais; 4) conduzir o referido negócio a nível nacional e internacional; e 5) ter e exercer todos os poderes necessários ou convenientes para empregar os propósitos para os quais esta corporação é formada. Assinam Eusébio Lobo da Silva e J. Justin Meehan como representantes da *Universal Capoeira Inc.* A corporação foi certificada pelo governo do estado de Missouri.

Eusébio Lobo nomeou J. Justin Meehan como seu procurador e firmou um contrato com o advogado. O documento combinava que o capoeirista iria pagar e fornecer a Mr. Meehan uma fita de vídeo comercializável de uma hora, na qual apresentaria as aplicações básicas da capoeira. Caberia ao advogado anunciar, comercializar e distribuir o referido vídeo, atuando como agente de Eusébio Lobo em todos os aspectos a respeito da capoeira. Ainda no contrato, Eusébio Lobo deveria se disponibilizar para promoções, demonstrações e *workshops* produzidos pelo advogado para popularizar a arte da capoeira nos Estados Unidos e promover a venda da referida fita de vídeo instrucional. Os lucros da venda do vídeo seriam desembolsados duas vezes ao ano, sendo pagos após a quitação de despesas relacionadas a cópia, envio e publicidade do material instrucional e demonstradas previamente em contabilidade. O contrato fixava uma porcentagem sobre os lucros das vendas, cabendo ao capoeirista o pagamento das taxas de impostos sobre os ganhos. Por fim, estabelecia que Eusebio Lobo não poderia receber menos de US\$ 200 para cada dois dias de *workshop* realizados nos Estados Unidos.

Na ocasião do quadragésimo aniversário do Programa Fulbright e do vigésimo nono aniversário da Comissão Fulbright no Brasil<sup>209</sup>, Katherine Dunham foi nomeada convidada especial para prestigiar as comemorações no país entre outubro e novembro de 1986. Foram programadas ações em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, nas quais Eusébio Lobo foi contratado para realizar demonstrações e ministrar aulas da técnica Dunham.

---

<sup>209</sup> Comissão para o Intercâmbio Educacional entre os Estados Unidos da América e o Brasil, com sede em Brasília.

Em Salvador, no dia 17 de outubro, Miss Dunham coordenou uma oficina de técnica de dança para professores e alunos do departamento de Dança da EMAC (Escola de Música e Artes Cênicas) da UFBA com a demonstração e assistência de Eusébio Lobo. Katherine Dunham participou de homenagens organizadas pela Bahiatursa, visitou o Ilê Axé Opô Afonjá, conduziu mais oficinas no Departamento de Dança, no Terreiro de Jesus e no Pavilhão de Aulas da Federação onde proferiu a palestra “A arte trazendo vida nova à comunidade”, com a mostra do vídeo *Divine Drumbeats*.

Na capital paulista, em 12 de novembro Miss Dunham, concedeu uma entrevista para o *Jornal da Tarde* e a revista *Dançar* no Maksoud Plaza hotel. Encontrou-se com Luiz Arrieta, então diretor do Balé da Cidade de São Paulo, seguido de um *workshop* para a companhia e aberto a estudantes de escolas da capital e de Campinas, sendo convidada, à noite, para um jantar na casa do diretor do consulado americano. No dia seguinte, visitou o Ballet Stagium, descrito pelo cronograma oficial da programação organizada pela Comissão Fulbright como a mais importante companhia privada de dança no Brasil, grupo pioneiro que “busca em seu trabalho as raízes da dança brasileira, usando uma abordagem antropológica. Os diretores Marika Gidali e Décio Otero foram influenciados pela filosofia de Dunham”.



Figura 61: Eusébio Lobo ouve as considerações de Katherine Dunham durante o *workshop* promovido em Salvador durante as comemorações dos quarenta anos do Programa Fulbright no Brasil.

Quando retorna ao Brasil em 1981, Eusébio Lobo, com o título de mestre em mãos, vai à Escola de Dança, mas é recusado como professor. Neste período, permanece um ano em Aracaju, atuando como professor no estúdio de dança de Lú Spinelli até se mudar para Belo Horizonte. Então começa a desenvolver inúmeros trabalhos como coreógrafo e professor de dança. Suas experiências de formação com Katherine Dunham, em Illinois, e com artistas da dança em Nova York o lançam como celebridade. Em janeiro de 1983, leciona cursos de jazz no Studio Anna Pavlova e na Academia Internacional de Ballet, ambos na capital mineira. Também inicia inúmeras colaborações com os artistas em Belo Horizonte. No mesmo ano, Eusébio Lobo lança o primeiro livro didático sobre dança escrito por um homem no Brasil. *Comentários e instruções sobre a dança* (1983) discorre sobre os fundamentos técnicos dessa arte e propõe uma metodologia de ensino a partir de premissas posturais, exercícios de alongamento, alinhamento corporal e equilíbrio, além de princípios somáticos gerais.

O bailarino, coreógrafo e pesquisador mineiro Evandro Passos (2011) comenta a contribuição de Eusébio Lobo na consolidação da dança afro em Belo Horizonte. O

artista teria sido convidado pela coreógrafa Marjore Quest, diretora do estúdio de dança Núcleo Artístico de Belo Horizonte para ministrar aulas de jazz americano, técnica Graham e Dunham em sua academia.

Ao notar a ausência de bailarinos negros, Eusébio Lobo convenceu Marjore Quest a oferecer bolsas de estudo para homens, principalmente para os negros. Evandro Passos conta que Eusébio Lobo, ao desenvolver seu trabalho em Belo Horizonte, aplicou os princípios da capoeira na composição coreográfica, instituindo um novo padrão formal à dança. Uma das especificidades do coreógrafo era a valorização das experiências de vida dos bailarinos que traziam no corpo vivências da capoeira, dos bailes *soul*, da dança afro-brasileira, do jazz, do samba e outras danças populares, que se imbricavam no trabalho criativo proposto por Eusébio Lobo. Para o pesquisador mineiro, o artista:

(...) foi capaz de quebrar tabus em Belo Horizonte em relação à inserção de bailarinos negros no cenário da dança em academias e locais antes não frequentados por negros. Para aquele que estava destinado ao samba, ao maculelê, à capoeira, ou seja, ao folclore, simplesmente, foi possível vislumbrar outras possibilidades profissionais.

A partir deste primeiro grupo criado por Eusébio, no Stúdio, Núcleo Artístico surge o grupo Camaleão que até os dias de hoje mantém a proposta desse coreógrafo, de priorizar a pluralidade de tipos e estilos de dança (XAVIER, 2011, p.63).

As novas experiências e referenciais de dança trazidos por Eusébio Lobo influenciaram o cenário de dança mineiro. O artista colaborou na divulgação de conhecimento e informações de dança sobre Katherine Dunham, Alvin Ailey, as técnicas modernas de Horton e do jazz negro americano reformulando conceitos canonizados no cenário de dança de Belo Borizonte, além de ser incentivador da dança entre homens negros nos espaços artísticos privilegiados e embanquecidos da cidade. Muitos bailarinos negros foram beneficiados por esta atuação, entre eles Sebastian Fonseca, primeiro garoto-propaganda negro da televisão brasileira. Durante os seis anos em que produziu na capital mineira, dirigiu três companhias de dança, desenvolvendo um trabalho político e poético no qual, de alguma forma, disseminava os legados e esforços de seus mestres Laís Goes, Clyde Morgan e Miss Dunham ao tentar integrar alunos negros aos espaços de formação e profissionalização em dança, seja nos espetáculos das companhias ou nas academias burguesas da cidade.

Entre 1985 e 1986, ministra aulas de jazz e moderno no estúdio da companhia Compasso. Realiza a direção artística do espetáculo *Imagens* da Compasso Cia. de Dança, dirigida por Maria Victória Alvim e Lúcia Vieira, com estreia no Palácio das Artes em junho de 1987. O espetáculo contou com coreografias assinadas por Clyde Morgan, Marcelo Moacyr (coreógrafo baiano em evidência na época) e Tindaro Silvano (coreógrafo da Cisne Negro Cia. de Dança).

No final de 1987, recebe o convite da professora Antonieta Marília de Oswald de Andrade para integrar o recém-fundado Departamento de Artes Corporais Universidade de Campinas (Unicamp). Esse departamento é o primeiro a contemplar um curso de ensino superior de dança no estado de São Paulo e o segundo do Brasil. Eusébio Lobo, como artista em evidência é convidado por Antonieta Marília de Oswald de Andrade para fortalecer a área de técnica de dança no curso em implantação. Na Unicamp, Eusébio Lobo tornou-se doutor em artes em 1993 e livre-docente em 2004. Ao se aposentar em 2010, volta a morar na Bahia.

Em 1995, Eusébio Lobo é convidado pelo Katherine Dunham Centers for Arts and Humanities (KDCAH) para participar e conduzir aulas de ritmos brasileiros e capoeira no décimo segundo Seminário Internacional da Técnica Dunham. Também oferecer um *workshop* temático sobre a capoeira como ferramenta de comunicação intercultural. A carta-convite implica explorar e fomentar um programa de intercâmbio entre as duas instituições de ensino e pesquisa, a Unicamp e a KDCAH.

É curioso, no entanto, que como professor da Unicamp nos cursos de técnica em dança e improvisação muitos de seus alunos, que conheci a partir dos anos 2000, desconhessem sua experiência com Miss Dunham. A maioria de seus orientandos produziu trabalhos sobre a mediação entre a capoeira e a dança contemporânea e os procedimentos e poéticas composicionais a partir da improvisação, tendo aproveitado muito pouco de sua *expertise* na técnica de dança negra estadunidense. Talvez esse distanciamento tenha múltiplas condicionantes: a orientação por um olhar mais investigativo e experimental do que um aprofundamento técnico mais específico na universidade e seu ambiente de classe média branca paulista, ou talvez, sua ânsia em não ser tachado ou caracterizado previamente por uma apreciação que reduzisse ou limitasse suas potencialidades enquanto artista da dança.

O fato é que uma escola de formação fundamental para o campo da dança foi infelizmente pouco visitada, ao menos no período em que pude conviver com artistas formados por ele na universidade.

## CAPÍTULO III: Contrapontos soteropolitanos nos Estados Unidos: diásporas atualizadas

Exuberantes, infatigáveis e virtuosos, os dançarinos, cantoras e músicos desta extraordinária companhia explodiram com os ritmos afro-brasileiros, que são suas principais heranças... Como mostra de bravura, o maculelê – com seus bastões e lâminas faiscando e a capoeira – com seus saltos e golpes voadores foram eletrizantes. E ninguém pode estar imune ao contagiente ritmo do samba reggae... (Anna Kisseloff, *The New York Times*, 26 fev. 1996, *tradução nossa*).

Muitos qualificativos povoam as críticas sobre a dança negra, frequentemente constroem a imagem de uma expressão enérgica, colorida, excitante e não raro exótica. Muitos coreógrafos usam esses adjetivos a seu favor, aderindo às expectativas de consumo e mercantilização da cultura negra, outros buscam caminhos alternativos revisando essas categorias e redimensionando as perspectivas sobre esse fazer.

Esse capítulo abordara o trabalho de três companhias: Dance Brazil, Augusto Soledade Brazz Dance Company e Viver Brasil, e seus principais coreógrafos, Jelon Vieira<sup>210</sup>, Augusto Soledade<sup>211</sup> e Rosângela Silvestre<sup>212</sup>, respectivamente. A escolha dessas companhias pautou-se pela forma com que se aproximam ou distanciam dos repertórios tradicionais das danças de matrizes afro-brasileiras, representando entre si contrapontos valiosos nessa análise sobre as políticas de representação e das identidades

<sup>210</sup> Jelon Vieira é capoeirista e coreógrafo. Em 1975, tornou-se um dos primeiros artistas a fazer shows folclóricos nos Estados Unidos, sendo um dos introdutores da capoeira em Nova York. Criou a companhia DanceBrasil, hoje com mais de 25 anos de atividade. Ministrhou cursos em várias universidades americanas, como Yale, Oberlin College, Columbia, Princeton, Stanford, Flórida, entre outras. Em 2008, ganhou o prêmio National Heritage Fellowship, a mais alta honraria americana voltada para as artes tradicionais.

<sup>211</sup> Augusto Soledade é coreógrafo e bailarino. Sua formação em dança começou na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Após trabalhar com inúmeros coreógrafos (destacando Garth Fagan e Clyde Morgan) e companhias de dança americanas, realizou seu mestrado em dança pela SUNY Brockport em 1988. Atualmente, leciona dança como professor assistente na Nova Southeastern University, em Davie, Flórida. É também diretor artístico e fundador da Augusto Soledade Brazzdance, em Miami.

<sup>212</sup> Rosângela Silvestre é coreógrafa, dançarina e criadora da Técnica de Dança Silvestre. Formou-se pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coreografo inúmeras peças para o Balé Folclórico da Bahia e companhias como Cleo Parker Robinson Company (Denver), American Academy of Ballet, Muntu Dance Theater (Chicago), e na Kendra Kimbrough Dance Company (Oakland). Nos anos 1980, fez parte do Grupo Odunde, sob a direção da professora Conceição Castro, na UFBA, cujo eixo coreográfico pautava-se nos diálogos entre as tradições e as influências culturais africanas e a dança contemporânea. Atualmente é coreógrafa da companhia Viver Brasil Dance Company (Los Angeles) e realiza anualmente seminários internacionais de dança na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

assumidas por esses artistas em espaços da diáspora negra. Suas trajetórias tecem um pano de fundo capaz de fornecer elementos valiosos para a reflexão sobre as ressonâncias dos fluxos e contrafluxos afrodiáspóricos entre o Brasil e os Estados Unidos.

Sua produção artística no continente americano fornece estratégias particulares de acesso à poética contemporânea de dança, revela histórias de deslocamentos e reconstrução de identidades. O capítulo constrói uma narrativa reflexiva sobre suas histórias de vida e escolhas artísticas. A partir de análise documental, de entrevistas com os interlocutores e das experiências de campo arriscamos considerações sobre seus processos de criação e fruição, bem como as tensões decorrentes de sua localização migrante. Suas carreiras compõe uma segunda diáspora, onde convergem memórias e afetos afro-brasileiros, dinâmicas de trabalho estadunidense e novos reconhecimentos étnicos.

A análise do trabalho das companhias suscita reflexões sobre as mediações entre a cultura tradicional afro-brasileira e a criação cênica contemporânea em dança. Essa reflexão desenvolveu-se pelos dados recolhidos durante a pesquisa de campo em Salvador e nos Estados Unidos acompanhando atividades de Rosângela Silvestre, Linda Yudin<sup>213</sup>, Luiz Badaró<sup>214</sup>, Augusto Soledade e Jelon Vieira. A pesquisa de campo no exterior realizou-se entre as cidades de Miami, Los Angeles e New York. Nesse processo formam engendradas relações de trocas de conhecimento com os artistas interlocutores com o acompanhamento de suas atividades e produção artística em seus ambientes de trabalho. A esses fazeres somaram-se o estudo da documentação acessada nos centros de pesquisa e acervos documentais, além dos registros pessoais dos artistas.

Durante a pesquisa de doutorado, o primeiro contato com a coreógrafa Rosangela Silvestre ocorreu em Salvador, em janeiro de 2014. Ela coordena e ministra há quase vinte anos um seminário internacional de dança na Escola de Dança da Funcab

<sup>213</sup> Linda Yudin, americana de origem judaica, é dançarina especializada em dança brasileira casada com Luiz Badaró, com quem divide a direção da Companhia Viver Brasil. Pesquisa as danças afro-brasileiras desde 1986, tendo sido aluna de dança de Mestre King, Luiz Badaró, Rosângela Silvestre e Dona Cici da Fundação Pierre Verger. Adiante, aprofundaremos aspectos de sua formação profissional.

<sup>214</sup> Luiz Badaró é um capoeirista, músico percussionista e coreógrafo soteropolitano. Iniciou seus estudos em dança com Mestre King nos anos 1970, desenvolvendo sua carreira artística nos grupos folclóricos Viva Bahia e Olodumarê. Fez parte do elenco do circo parisiense Archaos, ocasião em que performou pelo Brasil, Europa, África e Estados Unidos. Cofundou a Viver Brasil Dance Company com Linda Yudin em 1997. Tem atuado como professor de dança e percussionista em inúmeras instituições na Califórnia.

(Fundação Cultural do Estado da Bahia) a respeito da estruturação desse curso e do processo de amadurecimento artístico que resultou na constituição da ideia de um treinamento em dança, elaborado a partir de sua experiência, Rosângela comenta:

Eu digo que, quando eu tive chance de sair do Brasil, eu nunca tive a intenção de ir pra fora e de perder a ligação com tudo aqui. Na verdade, eu estava indo em busca de experiências, que é o que eu sempre faço. Quer dizer, eu procuro sempre experimentar coisas, experienciar coisas. Então eu faço isso viajando. E viajando eu posso também esquematizar mais e pegar experiências para essa estrutura ficar mais forte, essa estrutura desse intensivo que você está vendo agora, essa formação. Mas essa formação, na verdade, do jeito que está, tem vinte anos, vai fazer vinte anos no ano que vem. (...) Porque, pra você fazer um treinamento, eu acho que você tem que ter uma estrutura e conhecimento suficiente pra que você diga: “Bom, agora não, não é mais só dar aula, agora tem pessoas que estão indo em busca desse treinamento, dessa formação, dessa técnica que passou a ser chamada de Técnica Silvestre” (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB)

O desenvolvimento de seminários, viagens, encontros e trocas com inúmeros artistas e estudantes contribuiu para o desenvolvimento de seu fazer de dança. Com o passar dos anos, seu trabalho ganhou notoriedade chamando atenção não somente de bailarinos brasileiros, mas de alunos, como Rosângela mesma disse, de “muitos lugares desse planeta”. Na aula inaugural de seu 19º. Seminário na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, realizado em janeiro de 2014, encontrei os alunos sentados no linóleo de uma das salas de dança, logo pela manhã do dia 6. Eles foram recepcionados por Rosângela, que para minha surpresa, iniciou sua aula falando em inglês e dando boas vindas aos dissentes. A artista indagou a origem dos alunos e pude visualizar que os brasileiros eram apenas 10% dos presentes. Os alunos estrangeiros vinham dos Estados Unidos (maioria), Inglaterra, Austrália, Áustria, Bélgica, Suíça, Holanda, Dinamarca, Canadá, Suécia, Japão, Taiwan, Itália, Argentina e Uruguai.

No decorrer do curso, as instruções das aulas eram realizadas primeiramente em inglês e, quando algum ministrante convidado entre os artistas da dança soteropolitanos não falava esse idioma, as próprias alunas mais experientes, estadunienses que já dominavam o português por terem feito viagens à Salvador para fazer seu treinamento, traduziam para o restante do grupo.

Ao ser questionada sobre como organiza seu cronograma anual de atividades, como coreógrafa e professora de dança, Rosângela comentou:

A minha organização é assim: eu vou pra onde me chamam, e a minha organização do tempo é exatamente essa chamada é que faz, que me faz organizar. A pessoa me chama, eu olho no cronograma do ano e aí eu digo: “Posso ir por essa semana, por uma semana, não posso ir agora, vamos fazer no próximo?”. E eu tenho uma equipe, por isso eu tenho uma equipe boa, se eu não posso ir Vera<sup>215</sup> vai, ok? Ou vamos nós duas, entende? E nós também temos um processo de treinar outros professores pra poder, a demanda está muito grande, pra poder atender a demanda entende? Então, a minha organização na verdade vai de acordo com os convites que eu recebo e eu me organizo em cima de datas que eu tenho favoráveis a atender esses pedidos. (...) Eu digo que hoje em dia eu tenho endereços, eu não moro em lugar nenhum. O meu trabalho é a minha força superior, então, pelo meu trabalho, eu sempre vou encontrar tempo pra ele, atender as pessoas que querem fazer, ou experienciar esse trabalho. Então, eu quase nunca digo não, a não ser que eu tenha outra coisa já nessa data. Eu não digo não, eu não crio dificuldades, eu não sou comercial, eu faciltio o máximo pra que a pessoa tenha acesso a isso, tanto informativo quanto emocional, como espiritual, é um conjunto (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB).

Rosângela Silvestre menciona a formação de uma “Família Silvestre” composta pelos instrutores formados pela técnica e alunos que disseminam o trabalho desenvolvido por sua criadora. A formação dessa rede de colaboradores nacionais e internacionais é resultado também da percepção da necessidade em suprir uma demanda intensa de mais profissionais habilitados em sua linguagem. Esses instrutores ocupam lugar de destaque na difusão da técnica Silvestre. Esse grupo é composto principalmente por bailarinos com mais de cinco anos consecutivos de participação em seus seminários. Rosângela Silvestre ressalta, porém, seu desejo em não criar uma forma enrijecida de dança. Ela estimula que seus alunos trabalhem de forma independente, alimentando uma perspectiva que lhes permita utilizar a técnica proposta para diferentes fins, inclusive, recriando-a ou mesclando seus elementos. Essa postura generosa também se evidencia na liberalidade com que Rosângela Silvestre permite e até estimula que os alunos registrem as aulas e atividades do curso em áudio ou vídeo.

Apesar do desejo na formação de instrutores habilitados em sua técnica, Rosângela Silvestre deixa claro seu anseio de que os estudantes levem a técnica para o trabalho que eles já realizam, preferindo que os artistas não modifiquem seu fazer autoral em dança. O lado técnico proposto em seu treinamento seria mais uma “habilidade de vocabulário técnico-cultural” disponível para ser absorvida de acordo com as vontades de cada intérprete.

---

<sup>215</sup> Vera Passos, bailarina soteropolitan, atualmente a maior responsável pela disseminação da técnica Silvestre em Salvador, tendo iniciado seu treinamento com Rosângela Silvestre em 1992. Vera possui uma extensa carreira como intérprete e professora de dança e já integrou o elenco de companhias como África Poesia, Jorge Silva Cia. de Dança e Balé Folclórico da Bahia.

No decorrer do seminário, percebi que o corpo dos alunos estrangeiros em sua maioria, já trazia alguma experiência em técnicas de dança provenientes da diáspora negra. Muitos estadunienses afirmaram, na apresentação individual no início ou em conversas informais no decorrer do curso, já possuírem treinamento em danças do Caribe, Cuba, Haiti e do Oeste da África, danças brasileiras ou capoeira, realizados nos Estados Unidos sob a orientação de Rosângela Silvestre ou por outros artistas provenientes da diáspora negra ou em outros *workshops* no exterior.

Foi revelador descobrir que Salvador, no período desse curso de verão, apresenta-se como ponto de encontro entre bailarinos estadunienses vindos pontos distantes como Califórnia e Nova York, além de outros alunos estrangeiros. Salvador se constituiu como um lugar de conjunção e polo artístico diaspórico, um ponto obrigatório no roteiro de inúmeros artistas ávidos em pesquisar as corporalidades afrodescendentes.

Quanto ao caráter formativo de seu trabalho, Rosângela Silvestre defende uma postura agregadora, não se limitando a trabalhar com bailarinos profissionais. As aulas dos seminários realizados no Brasil ou fora do país são divididas em módulos iniciantes, intermediários e avançados, podendo o aluno experimentar nas primeiras semanas aulas de todos os níveis. Então, com os instrutores, decide qual cronograma de atividades deseja cumprir. A diversidade entre os alunos do curso também é marcante nas habilidades técnicas de dança, unindo tanto artistas de alto nível profissional quanto iniciantes. Nesse sentido, seu trabalho artístico tem um caráter social, terapêutico e até mesmo holístico ao estabelecer uma perspectiva orgânica de criação, propondo elos entre a prática de dança e o autoconhecimento, o equilíbrio emocional e espiritual.

É um trabalho que atrai pessoas que pensariam que nunca poderiam ter uma atividade de dança na sua vida. Quando passam a ter essa formação, elas veem quantas possibilidades elas tiraram até mesmo delas, por pensar que dança é só para pessoas que se dizem profissionais. E aqui nós temos o cuidado, principalmente para as pessoas que estão querendo se descobrir nessa área agora. Se descobrir, porque eu acho que elas já têm, então aqui elas passam a descobrir que poxa é possível! Porque a gente está treinando para ser o profissional da dança, mas nós estamos também, na verdade, é se encontrando nessa arte que é a dança. Ser profissional, ser treinado com Y, X, Z é outra coisa. Mas você, por estar vivo, por estar presente, você está dançando. Porque é um trabalho que é ligado com a vida, com as forças do universo, com as forças da natureza e nós somos isso (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

Rosângela Silvestre define a palavra treinamento como prática que atua numa especialização de um fazer, um mediador para o desenvolvimento e autoconhecimento do bailarino.

A palavra treinamento é uma coisa que você vai conhecer mais, né, uma atividade corporal que vai lhe favorecer até você se descobrir no que é na dança, não no que é estilo de dança, mas no que é dança. Porque você, às vezes, pode ser treinado tradicionalmente, ou tecnicamente, mas aí você é treinado tradicionalmente pra dançar aquela tradição, né? E você é treinado tecnicamente pra ser repetidor, pra de repente ter a habilidade, a habilidade de fazer. Aqui a gente procura juntar tudo isso e pensar que você está se treinando para se descobrir em dança, e não em estilo, estilo X, Y, Z, entende? O que você vai dançar aí é uma escolha tua, mas você vai descobrir outras possibilidades através de um treinamento (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

É interessante notar a distinção que Rosângela Silvestre fez entre treinamento técnico e tradicional no fazer de dança, e como seu trabalho reúne esses dois saberes em um treinamento hibridizado e maleável, capaz de desenvolver o autoconhecimento no campo da dança. O programa do curso, com aulas de segunda à sexta-feira, propunha uma média de cinco aulas por dia divididas entre Técnica Silvestre, Movimentação de Orixá, Barra Solo, Balé Clássico, Composição Coreográfica, Prática para Montagem, Capoeira, Expressão Musical e Metodologia da Técnica Silvestre, com início às nove da manhã indo às seis e meia da tarde.

As aulas de técnica Silvestre, as mais concorridas, iniciavam com um aquecimento intenso com base na dança moderna, com o diferencial de oferecer ao bailarino uma ignição expressiva que propunha associações entre a forma de movimento, tônus e fluência com imagens dos elementos da natureza.

Essa técnica de dança cria relações entre a mitologia e a gestualidade dos orixás, o estudo dos *chakras* (e sua conexão com os sentidos de verticalidade e alinhamento dos dançarinos) e a percepção imagética de três triângulos corporais relacionados aos elementos da natureza. Esses elementos imagéticos estimulam a atenção à expressividade do bailarino, sendo já o aquecimento uma busca de uma motivação que conecta a exatidão formal do movimento com uma materialização de sentidos, ou seja, um estado interior alterado pelas intenções afetivas do movimento.

Rosângela Silvestre chamava atenção para como o esforço de visualizar, sentir e escutar a presença dos elementos altera a energia da movimentação. No final do

aquecimento, era proposto a aprendizagem de frases de movimento que associavam o tônus corporal aos elementos da natureza e à gestualidade das danças dos orixás, intensificando ainda mais a junção entre a forma da movimentação e seu propósito dramático.

Durante as aulas, Rosângela Silvestre ia tecendo comentários sobre sua técnica, indicando como sua prática acionava fundamentos técnicos anatômicos da dança moderna (citando artistas como Graham, Limon, Horton e Cunningham) e das terapias corporais (Alexander e Pilates), conectando-os e indicando suas particularidades e similaridades. Rosângela Silvestre chama atenção para a funcionalidade cinética e expressiva dos movimentos e não apenas para a percepção de sua forma no espaço. No entanto, ressaltava a importância do alinhamento corporal pontuando os princípios combinados de sua técnica: postura, tonificação muscular, flexibilidade e condicionamento físico.

Numa das aulas, num momento de reflexão teórica e metodológica de sua técnica, ela citou *A Beginner's Guide to Constructing the Universe: Mathematical Archetypes of Nature, Art, and Science*, livro de Michael S. Schneider, como referência para seu trabalho. A técnica Silvestre, ao fazer referência aos elementos da natureza, propõe uma associação metafórica do corpo dividido em estruturas geométricas.

Essas estruturas dividem-se em três triângulos: triângulo de equilíbrio, de expressão e de intuição. O triângulo de equilíbrio está localizado entre os quadris e os pés. Associado ao elemento terra, ele confere o senso de aterrramento e estabilidade e pode ser exemplificado com o *grand plié*. Já o triângulo da expressão está localizado entre os ombros e o umbigo, e corresponde aos elementos água e ar. O elemento água permite experimentar a fluidez e a graça, como contrações e ondulações. O elemento ar conecta aos sensos de liberdade para o movimento, como giros e saltos. O triângulo de intuição, visualização e percepção, localizado no topo da cabeça até os ombros, está relacionado ao elemento fogo, e é conectado ao senso que a técnica Silvestre define como determinação, força de vontade e ataque. Exemplo da ênfase no triângulo de intuição é o *grand battement*<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> Cf. O site Silvestre Technique Training. Disponível em: <<http://silvestretraining.com>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

Na técnica Silvestre, tonicidade, alongamento, interpretação e expressividade se combinam. E, por meio dela, usa-se o corpo como veículo treinado para a expressão. Ao ser questionada sobre como posiciona seu fazer artístico em relação às políticas de nomeação dos estilos de dança e se seria correto afirmar ser a Técnica Silvestre um exemplo de Dança Negra no Brasil. Rosângela Silvestre argumentou:

Nós procuramos nos libertar desses conceitos. A gente tem consciência de uma memória ancestral, de uma memória cultural, de uma memória de vida e de família. Nós sabemos todos os embasamentos que nós, os instrumentos que a gente tem que utilizar politicamente, socialmente, na parte de educação, entende? Nós sabemos de todos esses instrumentos, mas no momento que nós estamos ali treinando o mais importante é o seu bem-estar, entende? Então no momento que talvez você traga essas coisas pra você, são coisas que você vive e convive e talvez você tenha uma ligação imposta a você. Então essa ligação se é imposta você vai descobrir a partir do momento que você vai se sentir bem ou não, quando você ouve determinadas coisas e que vai ter ligação com o que chama de dança negra, tem ligação com o que chama de dança afro, tem ligação com o que chama de balé, tem ligação por que tem... Isso são ligações que talvez imponham a você, para poder fazer você dizer que dança esse estilo ou aquele estilo. Como anteriormente eu te falei a gente não tem interesse em treinar ninguém para nenhum estilo, você se liberta, nesse momento, desses conceitos. Ou você fortalece esses conceitos porque você se sente bem em dançar mesmo com esses conceitos. Você está entendendo? Você é que tem consciência. Se você está dizendo que você faz dança negra pra impor, provar e tudo, talvez você não seja libertado pra dançar dança negra. Se você está livre, você não precisa nem dizer o que é. Porque no momento que você vai expressar, as suas memórias vão estar lá. Se você é treinado, as suas memórias vão estar tão bem claras que você não precisa provar nada, entende? Politicamente, a tua presença, a tua clareza de ação como dançarino, como atuante, entende? Você não vai precisar provar nada porque aquilo já se impõe por si, entende? Então, a gente está aberto para isso (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

Esse posicionamento indica como a artista prioriza o desenvolvimento de uma consciência sobre o fazer artístico a partir de uma poética independente de categorizações feitas *a priori*, sugerindo que cada artista busque livremente os entendimentos sobre o próprio fazer.

Em contraposição a esse modo de encarar a dança negra, temos Augusto Soledade. Perguntado se reconhecia seu trabalho como pertencente a um estilo de dança negra no Brasil, Augusto Soledade afirmou categoricamente seu trabalho como dentro de uma linguagem da dança afro-brasileira. Para o artista, esse posicionamento resultou de um longo e árduo processo de reconhecimento cujo início não passou pela dança. No final de sua adolescência, em 1983, Soledade fez um intercâmbio estudantil de um ano nos Estados Unidos, fixando-se numa pequena cidade no nordeste daquele país, no

estado de Wisconsin. Foi nessa experiência que, pela primeira vez, deu-se conta de sua etnicidade ao ser incessantemente perguntado sobre sua raça: "... As pessoas me perguntavam *Are you black?* E era uma pergunta que sempre me chocava. Eu não sabia, me congelava na verdade, eu não sabia o que responder"<sup>217</sup>. Soledade relata que sua indecisão resultava do fato de sua família ser miscigenada e de ele pensar, naquele momento, que um posicionamento racial afirmativo representaria negar uma parte de seus antepassados, e que o contexto brasileiro de sua juventude esse questionamento não tinha ressonância social.

A vivência nos USA e a constância com que essas indagações racializadas lhe eram feitas, entretanto, sensibilizaram-no para perceber as relações entre cor e desigualdade social no Brasil. Desde então se viu obrigado a se posicionar como negro, independentemente do julgamento de seus conterrâneos soteropolitanos sobre seu fenótipo. Essa postura, também derivou da percepção dos traços afrodescendentes de sua formação cultural conectada com a cultura negra de Salvador. Essa nova atitude de se autoidentificar como afro-brasileiro fez com que os próprios afro-americanos não lhe questionassem mais quando retornou aos Estados Unidos anos depois.

Ao perguntar se o artista realizava uma dança negra pelo fato de se reconhecer como homem negro ou por trazer dentro do trabalho coreográfico elementos culturais afrodescendente, Augusto Soledade afirmou:

Os dois. Porque eu acho que na verdade um complementa o outro. No meu caso especificamente o que acontece: eu acho que pelo nível de discussão, **pelo fato de eu ser negro, qualquer dança que eu venha produzir independente se você ou outro vai identificar como negro, ou não, ela é negra.** Você está entendendo? Essa é a minha prerrogativa e esse conceito para mim é bastante fechado. Mas o que eu produzo também, porque descobri no meu processo criativo que a maneira que as minhas ideias surgem, que elas se desenvolvem, seguem o entendimento de mundo que passa exatamente pela minha formação cultural, que é negra, entende? E por isso que eu acho que a minha dança é negra, que segue esse caminho afro-brasileiro, porque ela é negra, por eu ser negro. E ela é negra porque vem dessa formação afro-brasileira. Hoje em dia, eu não acho que faço um trabalho folclórico. Eu, na verdade, nunca tive uma intenção necessariamente de reproduzir dança folclórica brasileira. Não tenho absolutamente nada contra, mas eu, conscientemente falando, essa não é uma busca que eu tinha. A minha busca sempre foi muito mais explorar as ideias artísticas que surgiram na minha cabeça a partir de experiências, a partir do que fosse... e que fosse **um produto que tivesse um processo, que eu descobrisse nesse processo como que esse trabalho artístico estava se formando na dança. Como que essa dança estava se formando, quais eram as suas necessidades, que sentido fazia aquilo e como eu poderia relacionar**

---

<sup>217</sup> Fala transcrita de entrevista gravada em 07/07/2014 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

**aquele produto com a minha experiência, com a experiência de outros e por aí vai,** entendeu? (Entrevista realizada por nós em 7 jul. 2014 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, – UFBA, *grifos nossos*).

Augusto Soledade afirma que sua bagagem cultural afro-brasileira é determinante em seu trabalho artístico e mesmo que, durante as escolhas dos materiais coreográficos trabalhados, as características mais aparentes de suas influências culturais sejam descartadas, seu olhar estético, seus juízos e perspectivas refletem sua formação cultural. O coreógrafo também defende uma liberdade sobre suas escolhas, indicando a possibilidade de se sentir conectado com outras tradições e costumes, aberto a aprender e criar vínculos com experiências que lhe são novas, compartilhando-as. É interessante observar também como o coreógrafo descreve seu fazer de dança em oposição à dança folclórica, e ressalta o caráter processual de seu trabalho coreográfico, que parece envolver a necessidade de uma constante descoberta do que é o seu próprio fazer de dança.

Ao insistir sobre a forma como nomeia seu trabalho, Soledade revelou que, no final dos anos 1990, já morando nos EUA, conheceu o trabalho do coreógrafo sul-africano Vincent Mantsoe<sup>218</sup> que trouxera para a cena da dança contemporânea a ideia de afro-fusão. Para Soledade, a ideia de fusão já estava presente em seu trabalho pelos circuitos de dança que frequentava nos Estados Unidos, em especial entre 1995 a 1998, período em que realizou seu *Master in Arts* na Universidade Estadual de Nova York, em Brockport, sob orientação de Clyde Morgan. Na época, afirma que havia uma discussão no mundo acadêmico sobre o trabalho de coreógrafos que traziam uma bagagem cultural expressiva, criando perspectivas novas para além das abordagens convencionais sobre a dança moderna americana. Augusto Soledade explica sobre que prisma começou a associar o termo fusão ao seu trabalho:

Quando eu digo fusão as pessoas não sabem quem eu sou na verdade. Elas não vão entender que eu sou afro-brasileiro, que eu sou negro. Essa fusão pode ser fusão de muitas coisas, entendeu? Então a partir daquele momento, eu senti exatamente por causa da minha identificação, da minha identidade, eu sentia a necessidade de colocar o afro. Eu quero ser identificado como uma pessoa que faz fusão, mas não é só uma fusão, é uma fusão que vem a partir de uma raiz afro. Foi quando eu estava pensando sobre isso, quando eu vi esse termo que esse coreógrafo sul-africano usou e eu disse: Perfeito! Eu

---

<sup>218</sup> Vincent Mantsoe nasceu em Soweto em 1971, na África do Sul. Suas influências perpassam danças tradicionais africanas e uma abordagem contemporânea em diálogo com a dança moderna, o balé clássico e técnicas corporais asiáticas como o Tai Chi e artes marciais, desenvolvendo a partir da metade dos anos 90 um estilo conhecido como afro-fusão. Em 2005 cria sua companhia (Noa Cie-Vincent Mantsoe) com sede na França trabalhando com bailarinos de diferentes culturas.

acho que é exatamente isso. E, desde então, eu tenho usado o termo, e é como eu identifico o trabalho que eu faço, eu chamo de afro-fusão (Entrevista realizada por nós em 7 jul. 2014 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, UFBA).

Questionado sobre qual era a expectativa dos americanos, tanto do público, quanto dos estudantes, dos bailarinos e crítica sobre a identificação de traços de uma dança afro-brasileira em seu trabalho artístico Augusto Soledade responde:

É complicadíssimo. Por quê? O que acontece com isso? É que esse é o momento onde você mais percebe o Outro, ou seja, aquele que não é você, e essa relação é complicada porque a forma como você se entende não é a forma como o outro entende você. Então, o que aconteceu: no início da minha carreira, depois do mestrado, quando eu comecei a Companhia, eu sempre colocava o afro-brasileiro na frente e, hoje em dia, eu não faço tanto mais isso, porque eu percebi que durante os anos acabou sendo um problema, criando um problema não com o que eu faço, mas com a expectativa que as pessoas tinham com relação ao que elas iam ver do que eu produzia e, muitas vezes, foi necessário uma justificativa (risos), entendeu? Porque as pessoas iam assistir o trabalho e diziam: Ah, mas isso não é afro-brasileiro. Inclusive na própria universidade eu tive discussões horríveis com os colegas, em relação a isso, entendeu? Eu tive que dizer: Você não vai dizer pra mim que o que eu faço não é afro-brasileiro, não é você que vai me dizer! Eu que estou dizendo pra você que é um trabalho afro-brasileiro porque esse sou eu, isso é o que eu produzo. E da forma como a coisa é produzida, sou eu que te digo. Você não diz pra mim, entendeu? (Entrevista realizada por nós em 7 jul. 2014 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, UFBA).

Sobre expectativas que demandam reconhecer alguma imagem de africanidade em seu trabalho, Augusto Soledade diz: “isso me incomoda muito, entendeu? Porque é como se (...) eu estivesse de novo aqui na Bahia, eu dissesse que sou negro e as pessoas dissessem que não (...) Identidade é uma coisa tão complexa, não é só a sua aparência entendeu? É muito mais do que isso”.

Augusto Soledade conta que, quando criou sua companhia em 1998, por sentir uma conexão forte com a cultura afro-brasileira, desejou nomeá-la como *Brazz Dance Theater*, fazendo referência a “uma mistura do brasileiro com o jazz, eu achava que ajudava o americano a falar a palavra”. O nome também fazia uma alusão à dança-teatro, como linguagem cênica mais ampla que permitisse uma associação com a contemporaneidade. A intenção de Soledade era criar uma companhia que servisse como o veículo para desenvolver seus pensamentos artísticos em dança. A companhia, cujo nome social é *Brazz Dance Theater in Corporates*, foi criada como organização americana sem fins lucrativos e registrada no IRS (*Internal Revenue Service*), que, nos Estados Unidos, correspondente ao nosso Ministério da Fazenda, e assim cumprindo

todas as regras que seu *status* possui, sem vínculo, portanto, com nenhuma agência governamental brasileira.

Soledade relatou que, embora sempre descrevesse seu trabalho coreográfico na companhia como uma mistura entre a dança afro-brasileira e a dança contemporânea, seus espectadores pareciam apenas considerar o primeiro elemento do trabalho, construindo imagens prévias sobre o que iriam encontrar e se surpreendendo diante dele.

Essas tensões fizeram com que Soledade decidisse em 2013 indicar o nome fictício da companhia como *Augusto Soledade Brazz Dance*, uma resposta possível que, ao trazer a presença individual do artista, tentasse solucionar esse ruído entre seu fazer artístico e as expectativas do público e crítica.

É oportuno observar, como contraponto, a experiência narrada por Rosângela Silvestre dos processos que a impulsionaram a usar seu sobrenome na identificação de seu fazer artístico:

(...) quando eu fui pra universidades, que, inclusive, foi Jelon Vieira um dos primeiros a me introduzir, porque a gente fazia residências com o Dance Brasil, as pessoas e os bailarinos, e os departamentos, foram vendo que existia algo ali, que era tendenciado para o técnico. E aí começaram a dizer: Ah, hoje a gente vai pra aula de **Miss Silvestre**. Um dia eu vi no cartaz, aula de técnica Silvestre. Porque lá, as pessoas que desenvolveram técnicas levaram o nome delas. A aula de Martha Graham virou técnica de Marta Graham, de Jose Limon, aula de Limon, de Horton, técnica de Horton. Então, quando eu vi técnica Silvestre, eu passei a utilizar porque eu pensei: Ah, tem sentido. Entende? Porque, infelizmente, você para titular as coisas dentro do seu território é meio complicado, mas quando deram isso, passaram a chamar isso, passaram a chamar. Eu tenho *flyers*, panfletos de dança afro-brasileira, dança moderna, dança contemporânea brasileira... de tudo! Que eram as pessoas que viam isso no meu trabalho. Até que se sustentou técnica Silvestre. Então eu acho que o próprio trabalho, como eu te falei antes, não precisa provar muita coisa. O próprio trabalho vai ser determinante, se você tem fundação. Se você tem base. Então virou, intitulado, não sei quem foi. Foi na universidade a primeira vez. E isso foi se propagando... E você sabe que a universidade, quando ela encontra com alguma coisa, ela propaga isso. Então nas próximas residências, ia com técnica Silvestre. E porque eles viram que existia um aprimoramento, um fundamento em cima disso também (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

Rosângela Silvestre afirma que seu trabalho permitiu aos espectadores ter outra visão sobre a dança brasileira: “existia uma outra habilidade nessa dança, que chamam de dança brasileira”. Em alguns momentos, ela disse que sentiu uma tensão entre as expectativas tanto do público, quanto da crítica e, até mesmo, dos aprendizes, e o trabalho de dança desenvolvido por ela:

Eu me embato com pessoas que são simpatizantes da dança brasileira, mas não necessariamente consideram a dança brasileira para formação profissional de um bailarino. Então são pessoas que gostam de dançar o samba, de dançar um afoxé, de dançar um maculelê não necessariamente para o caminho profissional, mas porque elas gostam do lado cultural. Então eu trabalhei com esse grupo de pessoas, que eu chamo “são bailarinos simpatizantes da cultura brasileira”, do que é a dança brasileira. E pude pelo espetáculo. Isso teve uma visibilidade de aprimoramento técnico também. E aí, o que acontece? Me chamaram para entrar em outros *venues*, em outras áreas, em áreas em que existia a formação de bailarinos profissionais. E daí eu fui para a América Academia de Balé, eu fui para o Balé Hispânico, para a escola Steps, trabalhar com pessoas que estavam em busca de um treinamento, não só com os movimentos das danças tradicionais brasileiras. Mas, primeiro, eu me introduzi. Isso, quem me deu essa chance de me expor foi Jelon Vieira. (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

Rosângela Silvestre destaca que foi a versatilidade em atender demandas particulares que a possibilitou atender diferentes expectativas de companhias norte-americanas sobre seu trabalho de coreógrafa, seja em relação à cultura afro-brasileira, seja por seu envolvimento como desenvolvedora de uma metodologia de treinamento técnico em dança.

Eu acho que eles me chamam por causa dessas duas coisas. Porque como a Cleo Parker Robinson Dance Company, por exemplo, não é uma companhia que dança muitas coisas de tradição, é uma companhia considerada companhia de dança moderna, mas ela gosta de trazer símbolos culturais dentro dessa formação de dança moderna. E esse trabalho de técnica Silvestre, eles percebem isso, tanto que quando eu fui chamada para o Balé Hispânico, pra fazer uma montagem de repertório, na companhia de repertório, o que chama atenção é isso. Eu posso trabalhar com essas pessoas que têm um aprimoramento técnico e que podem responder a movimentos dentro de uma habilidade que eles veem que eu posso, que eu posso utilizar esse aprimoramento técnico, entende? Eu posso fazer um trabalho todo. Na Cleo Parker Robinson Dance Company, eu montei *Temple in motion*. Quer dizer, o tempo do corpo em oração, em movimento. Então, o que acontece? Eu peguei vários símbolos que são trazidos do ceremonial, do candomblé, observação minha, mas eu transformei isso tudo em uma dança em que eles pudessem mostrar esse lado da oração, dessas ações corporais em oração, claro no gestual dos orixás. Mas independente de saber o que é orixá ou não, eles passam por uma leitura do que representa esses símbolos, e eles passam por um desafio pra ver como é que toda aquela habilidade técnica pode expressar esses símbolos. Então eu acho que eles me convidam porque eu posso mexer com isso, do mesmo jeito que companhias mais tradicionais, como o Muntu Dance Theater, que também faz trabalhos ligados ao West African Dance, mas dentro de uma habilidade técnica que, eles têm bailarinos que possuem isso, bailarinos que trabalharam com a Katherine Dance Technique, outras coisas, porque, o que você vê lá é que o bailarino procura se diversificar. Tem bailarinos que passam pelo balé, pelo sapateado, pela dança moderna, por Horton, por Limon, então ele está lá, ele está pronto pra

agir. E, como eu tenho conhecimento dessas linguagens, eu posso falar com esses bailarinos numa linguagem que eles possam entender, porque são linguagens de princípios técnicos. E, aí, o lado interpretativo, que é o que atrai muito eles no meu trabalho, é um lado que traz um vocabulário de movimento, que eles ficam impressionados com a infinidade de possibilidades do corpo mover-se, entende? E não ficar no repetitivo. Essa é uma descoberta, a descoberta de que se pode dançar sem uma necessária contagem. A contagem pode ser ritmo, a contagem pode ser você sentir o outro, entende? Dançar, dançar sem necessariamente ter uma música que você fica ligado a um mecanismo de segui-la, mas dançar ela como se ela fosse um outro bailarino pra você. Então são descobertas que eles passam a entender que é possível, mas para ser possível você tem que se permitir. Então, pra responder, porque é muito difícil responder assim, sem explicar essas coisas, eu acho que essas duas coisas é o que chama a atenção deles. Se não fosse essa, se fosse só um lado ou só o outro, eu iria para um Cleo Parker Robinson Dance Company, mas não iria pra a Muntu Dance Theater, entende? Eu iria para um festival de dança moderna, mas não iria para o Senegal, trabalhar na escola de Janti-Bi de Germaine Acogny, que é uma pessoa que aprimorou, que fez um trabalho técnico com as danças africanas, mas ela montou uma técnica em cima disso. Que é dizer, existem muitas evoluções em cima do que é o tratamento tradicional, mas se você fica só no seu território, você não descobre (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

Em relação aos diferentes anseios e perspectivas sobre o trabalho coreográfico dos artistas interlocutores, Augusto Soledade teceu um relato interessante sobre um evento que participou no Brasil. Ao ser convidado por Cristina Castro<sup>219</sup> para ministrar uma oficina no *Festival Viva Dança*, no Teatro Vila Velha de Salvador, em 2013, decidiu propor uma oficina de afro-fusão. Sobre o ocorrido, no entanto, comenta:

Eu disse que a oficina era de dança afro-fusão (...) no final das contas, a gente trabalhou muito com improvisação, trabalhou também com outros tipos de linguagem que eu uso na técnica. A gente faz *swing* de perna, uma série de coisas da dança moderna, que eu trago também e misturo. E, aí, no final, quando a gente conversou um pouco, eu perguntei a eles: O que eu fiz aqui foi afro? (risos). E eles ficaram assim: É Augusto... eu não consegui ver como afro não” (risos). Mas eu já estava esperando esse tipo de resposta, você tá entendendo? Porque não foi, não é uma aula afro. Eu lá fora dou aula afro também, o que eu chamo de aula afro-brasileira e o tipo de material que eu faço, eu acredito que seja completamente afro-brasileiro, mas eu propositalmente trouxe para aquele *workshop* um material bem mais diluído, uma coisa assim bem mais ampla. Eu queria que eles dissessem no final que não era: Cadê o afro? Porque eu queria entrar na discussão exatamente que... o afro sou eu! Eu sou o afro! Já que eu estou produzindo aquilo. Por que aquilo não pode ser afro? Tem que ser além de mim? Se eu acolhi aquilo

<sup>219</sup> Diretora, coreógrafa, professora e dançarina de dança contemporânea formada pela Escola de Dança da UFBA, Cristina Castro é membro do CID (International Dance Council/UNESCO), produtora cultural e curadora, e programadora de dança do Teatro Vila Velha desde 1998. Como dançarina, integrou o Balé Teatro Castro Alves, apresentando-se no Brasil, Suíça, Itália, Alemanha, Israel, Portugal, República Tcheca, Argentina e Estados Unidos.

como parte de mim... Tá entendendo o que eu tô dizendo? (Entrevista realizada por nós em 7 jul. 2014 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, UFBA).

O coreógrafo sente que os produtores brasileiros deveriam afirmar a ideia de um fazer de dança afro contemporânea e, simultaneamente, ter a liberdade de não assumir o prefixo e suas significações. Para Augusto Soledade as denominações, ao mesmo tempo em que ajudariam a ampliar e dar visibilidade a discussões políticas importantes para o campo da dança, são conceitos problemáticos por não conseguirem dar conta de definir ou dar sentido às possibilidades artísticas que inscrevem. O artista sugere que a análise comparativa e a descrição pormenorizada entre os trabalhos deveria ser uma ferramenta para sua apreciação mais eficaz.

Para Soledade, os conceitos usados como definidores dos trabalhos coreográficos em estilos estão sujeitos a apreciações históricas. As definições refletem apreciações circunscritas em um tempo e espaço determinado, respondendo a demandas de comunicação e assim não resistindo às transformações históricas: “o afro-brasileiro, há cinquenta anos atrás, não poderia ter sido definido como afro-brasileiro. Não existia nem esse termo”, assim, as necessidades de definição respondem a contextos determinados socialmente pela experiência humana e não deveriam ser considerados definitivos.

É significativo, também, como para Augusto Soledade existe uma diferença entre a compreensão sobre a dança que se realiza em Salvador, para o público soteropolitano, e os artistas que produzem fora do Brasil, para um público estadunidense. Soledade questiona se seu trabalho coreográfico seria o mesmo se a experiência nos EUA não houvesse ocorrido, duvidando sobre suas escolhas, como, por exemplo, o uso do conceito *afrofusion* para denominar seu trabalho: “Acho que essa nomenclatura chegou um pouco a partir da pressão cultural natural da cultura americana”. Para o artista, a vivência nos EUA determinou o uso do denominador racial. Por outro lado, conjectura o uso do termo “dança contemporânea” para denominar seu trabalho, caso sua carreira tivesse se desenvolvido no Brasil: “terminologia é sempre complicado porque nunca é uma coisa só, entendeu?”. Residir no exterior o obrigou a reforçar sua formação cultural: “Eu quis colocar o afro junto do fusão porque eu queria dar reconhecimento a essa bagagem cultural”.

Nosso contato com Rosângela Silvestre também possibilitou cotejar as estratégias que a artista tem adotado para subverter o senso comum sobre as danças afro-brasileiras, fazendo de sua prática artística um meio para ajustar velhas expectativas a novos enfoques:

Quando eu viajei disse, Ah, você é do Brasil, é brasileira. Então você dá dança afro? E eu digo, dou. E aí quando eu começava a dar a aula, as pessoas saiam. E diziam que não era afro. E eu dizia é dança afro-brasileira. É dança afro também? É. E eu fui descobrindo que o que chamava de dança afro não tinha que ter ligação com o técnico. Mas eu disse não. Por que não tem ligação com o técnico? Eu comecei a fazer o contrário com esses simpatizantes, que eu te falei antes, de dança brasileira. Eu comecei a dar o que eles simpatizavam, e comecei a introduzir aos poucos um aprimoramento técnico dentro do que eles chamam de aquecimento. Mas eu não queria trabalhar só com o aquecimento. Eu queria trabalhar com uma habilidade que, pra quando eu desse essa movimentação, eu tivesse possibilidade de criar em cima dessa movimentação. E pra criar, eu preciso ter habilidade. (...) Essa técnica é uma eterna, eterna semente pra crescer. E todos os alunos, como Vera, que já são mestres nessa técnica e tudo, todos eles têm a liberdade de encontrar a maneira deles de se descobrir em cima desse trabalho, e não de ficar dentro de um conceito em que eu dei e que é assim, entende? Nós temos uma estrutura. Todos nós sabemos o que é essa estrutura, nós sabemos o que é cada coisa que a gente vai treinar os outros, mas cada grupo é um grupo, que a gente pega, cada aluno é um aluno, cada momento é um momento, entendeu? E nós temos que estar superbem equilibrados nessa base, porque aí você floreia. Você só balanceia se você entrar lá e não tiver base (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

Durante a pesquisa, também pude estabelecer um profícuo contato com Augusto Soledade para entender melhor sua definição do afro-fusão. Nesse processo, ele me indicou a leitura de um artigo seu publicado numa coletânea americana intitulado *Afro-Fusion Dance: A Perspective from the African Diaspora*.

Nesse texto, Augusto Soledade explica esse conceito como um processo que define suas escolhas de movimento, mediadas por interações e diálogos entre o tempo e o espaço onde viveu suas primeiras experiências e descobertas de vida. Essa experiência compõe uma memória coletiva histórica e cultural, ao mesmo tempo em que orienta suas ideias coreográficas, negociando suas reminiscências e afetos com abstrações construídas pelo artista em função de seu tempo e espaço cotidiano no presente. Esse percurso o qualifica e localiza como um corpo global afro-diaspórico, um descendente afro-brasileiro que intrinsecamente comprehende questões complexas de hibridismo e fusão em um contexto do Novo Mundo.

Dessa perspectiva, o afro-fusão apresenta-se para o artista como método que baliza uma poética de criação em dança contemporânea, influenciando seu processo

criativo pela forma com que direciona o acionamento de histórias corpóreas, estéticas, padrões de movimento e toda uma forma de avaliação subjetiva dos resultados artísticos.

De certa forma, as inter-relações entre as influências das culturas locais e as demandas contextuais enfrentadas pelos criadores também aparecem nos depoimentos de Rosângela Silvestre. Seu desejo confesso em fundir e aprimorar os treinamentos técnicos de dança, que a possibilitaram mesclar escolas para estruturar um treinamento corporal autoral, sempre estiveram conectados com a vibração cultural negra soteropolitana. Esses dois lados, organicamente conectados, também parecem constituir vetores maleáveis em sua abordagem, ao acionar ora um olhar mais “técnico”, ora mais “cultural” sobre a dança:

...quando eu faço contato com algo ou com alguém, com uma companhia, aluno e tudo, não termina. Então eu sempre estou indo e voltando, indo e voltando. Com o Viver Brasil eu tive também participação na fundação disso aí, não fundar a companhia, mas esse andamento, essa busca de Linda Yudin e Badaró na coisa de encontrar uma habilidade ou uma maneira no corpo de expressar uma dança brasileira em que mostrasse o que o símbolo dos orixás pode fazer pra que você construa danças, entende? Porque o sentido de Linda e Badaró é ter os orixás como a semente da coisa, como de Jelon Vieira é a capoeira. Entende? Então eles têm... Quando eu vou coreografar essas companhias, eu respeito essa semente, e essa semente eu vou bulir nela de acordo com que tipo de bailarino que eu tenho na companhia. Que eu tenho que ver, eu não posso forçar um bailarino dentro de uma habilidade técnica que ele não tem, eu não posso forçar o bailarino a fazer coisas que ele não sente. Então, dentro dessa linguagem do orixá, que é diversa e infinita, eu procuro ver até onde que eu posso trabalhar com esse bailarino para que ele possa expressar o máximo dentro disso. E para que ele possa utilizar o corpo, a habilidade o máximo dentro disso. Então quando eu vou pra uma companhia eu não vou impondo. Eu vou e mergulho naquilo que eu encontro e daí eu vou até onde eu posso, a depender de que o bailarino também mergulhe no que eu posso doar (Entrevista realizada por nós em 8 jan. 2014 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, FUNCEB).

Rosângela Silvestre foi a artista que mais criou coreografias para a Viver Brasil, companhia radicada em Los Angeles e dirigida por Linda Yudin e Luiz Badaró. Para inserir o grupo e seus líderes nesta discussão, é oportuno começar apresentando dados sobre a formação de Linda Yudin nos Estados Unidos e seu processo de aproximação da cultura negra no Brasil.

Linda Yudin iniciou sua formação em dança moderna ainda criança e a intensificou na Universidade de Illinois, *campus* de Urbana-Champaign. Nesse período,

seu interesse inicial era estabelecer relações entre a psicologia e a dança-terapia. Seu contato com as danças da diáspora negra se deu em 1978, ao assistir a companhia de Pearl Primus<sup>220</sup> em um concerto na universidade. Nesse momento, encantou-se com a visualidade dos trajes africanos, a música ao vivo, a potência dos dançarinos, a presença magnética de Primus e sua corporalidade baseada nas danças do Caribe e África Ocidental. O espetáculo fez Yudin pesquisar a história de Primus e descobrir sua formação em antropologia da dança. Essa informação a fez querer se aproximar da Universidade de Califórnia, em Los Angeles, a UCLA, que na época possuía uma forte pesquisa em etnologia de dança. Nesse momento, Yudin considerou a possibilidade de mudar o foco de sua pesquisa em dança-terapia, já desenvolvida em Illinois. Antes de iniciar seus estudos na UCLA, entretanto, entrou em contato com a técnica de Katherine Dunham, baseadas em danças da África Ocidental e do Haiti. As aulas de Dunham lhe indicaram possibilidades de mesclar abordagens culturais com a técnica de dança.

Ao se aproximar do departamento de dança na UCLA decidiu realizar seu mestrado investigando as danças da Etiópia, na comunidade judaica etíope, ainda indecisa quanto à escolha de seu tema de estudo. Foi quando o departamento passou por uma renovação, trazendo da Stanford University a pesquisadora Susan Cashion, especialista em danças da América Latina, em especial México, Cuba e Brasil. Linda Yudin também cita as pesquisadoras Allegra Fuller Snyder e Judy Mitoma como etnólogas da dança que a influenciaram na UCLA.

Foi através do estudo com essas pesquisadoras que Linda Yudin começou a pensar as danças do Brasil e suas influências africanas ao ser apresentada a livros e pesquisas sobre candomblé e danças folclóricas brasileiras. Na mesma época, o grupo Bahia Magia, dirigido pela etnomusicóloga brasileira Emilia Biancardi<sup>221</sup>, viajou para

<sup>220</sup> Pearl Primus foi uma bailarina e antropóloga afro-americana, uma das maiores expoentes da tradição negra na dança moderna americana. Pesquisou as matrizes corporais negras nas comunidades rurais do Sul dos Estados Unidos e nas formas de dança tradicional do Oeste Africano. Pearl Primus não tivera formação clássica e é apontada pela crítica como fundadora de um estilo moderno de marcante caráter étnico.

<sup>221</sup> Nasceu em Salvador em 1932. Folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira, é especialista nas manifestações tradicionais da Bahia. Tem mais de 40 anos de atividade. Fundou em 1962 o grupo folclórico Viva Bahia, um dos mais importantes grupos folclóricos brasileiros entre os anos 60 a 80. Buscava a colaboração dos mestres de capoeira, as pessoas ligadas ao candomblé e os mestres das manifestações populares tradicionais. Sua atuação possibilitou a internacionalização da capoeira, uma vez que muitos de seus integrantes, capoeiristas soteropolitanos não retornaram das viagens, entre eles Jelon Vieira, Loremil Machado, Mestre Amém. Durante sua existência, o grupo viajou pela América do Sul, Europa, EUA, Oriente Médio e África, além de ter lançado três LPs, gravados durante as encenações. As apresentações foram apoiadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pela Bahiatursa, enquanto outras turnês foram patrocinadas por empresários e organizadores de diversos festivais.

Los Angeles com o apoio da Bahiatursa, em 1986. Nesse show folclórico, foram apresentados elementos do maculelê, capoeira, samba de roda, samba reggae e uma corporalidade afro “uma coisa afro, na época eu não sabia o que era esse afro contemporâneo”<sup>222</sup>.

Linda Yudin recorda, também, de saber de pesquisas em andamento na UCLA sobre as mudanças no carnaval de Salvador com o ressurgimento dos blocos afro e suas ações de afirmação da identidade negra, construindo diferenciações entre o carnaval carioca e soteropolitano.

Nesse momento, Linda Yudin sentiu a mesma identificação que a havia tocado ao conhecer o trabalho de Pearl Primus, extasiando-se com as danças dos orixás, suas roupas, cores e ritmos, percebendo as conexões com as tradições litúrgicas africanas reconfiguradas no Brasil e recriadas no palco pelos dançarinos. Dessa forma, começa a se interessar em desenvolver um projeto de pesquisa sobre as danças afro-brasileiras e conhecer o Brasil: “Eu fiquei duas semanas seguindo esse grupo para todo canto, tomei aulas, entrevistei uma pessoa que falava espanhol. Foi uma loucura, mas eu consegui tudo o que eu precisava e me apaixonei, eu me apaixonei pela cultura”.

Linda Yudin viaja pela primeira vez ao Brasil em agosto de 1986, sem falar português, interessada em conhecer a dança afro-brasileira. Seu primeiro e mais importante instrutor foi Mestre King<sup>223</sup>.

...me levaram pra conhecer King e logo eu comecei a tomar as aulas de King. Eu fui na sala de aula, gente eu só vi um mar de dançarinos negros... eu não vi uma pessoa branca, eu também não vi nenhum estrangeiro ou estrangeira e eu disse: O que eu estou fazendo o que aqui!? Eu senti bem. Eu não sabia nada, eu era provavelmente a pior aluna da aula... mas, na verdade, eu estava numa missão de aprender e entender tudo, que me encantou mesmo

<sup>222</sup> As falas iniciais de Linda Yudin resultam de uma entrevista realizada em 20/08/2014 em Salvador no bairro da Barra.

<sup>223</sup> Raimundo Bispo dos Santos (1943), o Mestre King é professor de dança, coreógrafo e bailarino. Integra como cantor, capoeirista e dançarino os grupos folclóricos Viva Bahia, Olodum, Olodumaré em Salvador, entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Primeiro homem a ingressar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1972, quando torna aluno do bailarino americano Clyde Morgan. Especializa-se em coreografia pela mesma universidade em 1988. Destaca-se como professor de dança em várias instituições: Serviço Social do Comércio (SESC), onde forma o Grupo Folclórico Balu, nos anos 1970; Colégio Estadual Duque de Caxias; Colégio Estadual Severino Vieira, onde funda o Grupo Experimental de Dança Moderna Gênesis; Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia/FUNCEB; Escola de Dança da UFBA, como professor substituto; e em academias de dança de Salvador. A partir dos anos 1990, ministra aulas em *studios* e universidades americanas: Stanford University; University of California, University of California, Los Angeles (UCLA); New York University, Columbia University, entre outras. Atua como coreógrafo e solista na Oficina Nacional de Dança nos anos de 1979, 1982 e 1985. Mestre King explora relações entre os mitos afro-brasileiros, a dança dos orixás, a capoeira e a dança moderna. É uma referência na dança afro-baiana e brasileira, e trabalha há mais de quarenta anos na formação de dançarinos.

(Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).

Durante dois anos, realizou intensa pesquisa, fazendo inúmeras aulas, assistindo ensaios dos grupos folclóricos, visitando casas de candomblé e blocos afro.

Eu fiz o mestrado sobre os Filhos de Gandhy. De que maneira que tem um microcosmo da cultura do candomblé na rua, sabe? (...) Dentro dos afoxés eu sabia que eu podia estudar bastante as danças dos orixás, com um ritmo só pra entender o que é candomblé e, na verdade, o que é todo esse mistério e por que esse vocabulário afro-brasileiro dos orixás veio do candomblé, então foi fantástico pra mim (Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).

Ao retornar para Los Angeles, Linda Yudin finaliza sua pesquisa de mestrado na UCLA e monta o grupo de dança, o Afro Bahia: "...uma companhia que a gente copiou quase tudo, copiando as roupas e o repertório das danças dos orixás, maculelê, capoeira, samba de roda. A parte afro contemporânea, eu não me senti tão confortável ainda". Entre 1987 e 1992, Linda Yudin retornou diversas vezes ao Brasil, buscando informações e estabelecendo parcerias com artistas de Salvador que a ajudavam a conceber seu fazer artístico. Durante esse período, comenta ter percebido dois campos na dança afro de Salvador. Um em torno do esforço de Vavá Botelho em construir e consolidar o Balé Folclórico da Bahia e, o outro, da atuação de Mestre King como professor de dança, "Mestre King estava treinando todo mundo", além da efervescência produzida pelos inúmeros grupos folclóricos.

Linda Yudin me relatou parcerias com alguns artistas soteropolitanos, convidados para desenvolver trabalhos nos Estados Unidos, e dos conflitos com alguns deles por conta de ruídos entre as altas expectativas sobre os lucros dos shows e os valores reais recebidos por sua companhia. Nesse período, dividia seu tempo entre dar aulas e realizar pequenos *shows* em parcerias com grupos e artistas brasileiros. Em 1994, Mestre King participa com ela de um projeto em Los Angeles, ensinando dança afro-brasileira para um grupo de adolescentes já com algum conhecimento em música afro-brasileira.

Eu botei tudo: orixás, maculelê, samba de roda e começamos a montar coreografia de samba reggae. King, ele montou uma dança de frevo, ele montou uma dança de cafezal e ele me mostrou como o afro contemporâneo podia ser feito. E foi muito bom, ele ajudou bastante, King. Para mim, eu renasci aqui (...) King me fez uma nova dançarina, tinha potencial realmente para dançar tudo e ele disse: Você tem que dançar moderno, tem que dançar afro, que jogar capoeira e cantar. Eu amo essa capacidade de fazer tudo isso, porque eu queria me dedicar à parte cultural (...) Aí eu montei um grupo de dança e com música ao vivo, e tudo e foi maravilhoso! (Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).



Figura 62: Linda Yudin dirigindo e dançando com a Cheremoya School of Samba, Los Angeles, 1994 (Foto: Katia Moraes).

Linda Yudin conheceu Luiz Badaró, seu marido e codiretor da Viver Brasil, em 1996, quando ele foi trabalhar em Los Angeles como capoeirista e dançarino no Balé Folclórico do Brasil, dirigido pelo mestre de capoeira Amém Santo. Linda Yudin me relatou que, em 1994, a pesquisadora Susan Cashion a convidou para conceber um programa na Stanford University sobre cultura e dança afro-brasileira. Na ocasião, Linda Yudin convida Mestre King para ensinar os cantos, ritmos e vocabulário da dança dos orixás, além de repertórios de danças populares, como frevo e maracatu. O trabalho apresentou uma diversidade desconhecida na época sobre as danças afro-brasileiras para um público em Los Angeles que só conhecia o samba. Nesta ocasião, Mestre King entra

em contato com Luiz Badaró, já residente na Califórnia, para colaborar no projeto, ressaltando a Linda Yudin sua habilidade como arte-educador.

Nesse momento, Linda Yudin também participava como diretora artística da Cheremoya Escola de Samba. Trata-se de uma escola de dança e música afro-brasileira para crianças e adolescentes fundada em 1984 por Lee Cobin<sup>224</sup> e localizada no bairro de Hollywood, Los Angeles. O projeto focava no ensino de música e dos repertórios de dança afro-brasileira contemporânea, folclórica e tradicional. Entre os seus primeiros professores estavam Carlinhos Brown, Luiz Badaró e Mestre King. No programa de 1996, ano em que Badaró dirigiu o Festival de Verão Brasileiro promovido pela escola, foram apresentadas oito coreografias: Padê dos Três Orixás, Cafetal, Maculelê, Frevo, Maracatu, Sambão, Timbalada e Tribute to Bahia.



Figura 63: Elenco formado pela Cheremoya Escola de Samba (Acervo Luiz Badaró).

Para o desenvolvimento de suas atividades, a escola recebia o apoio da BahiaTursa, Brasil Cultural Center, City of Los Angeles Cultural Affairs Department, Cheremoya Avenue Elementary School, Companhia Brasileira de Danças Populares,

<sup>224</sup> Etnomusicólogo americano pesquisador dos ritmos afro-soteropolitanos, coordenador bilíngue da Escola Cheremoya Avenue Elementary School.

empresas de importação e artistas estadunidenses e brasileiros. A experiência artística com a montagem de repertórios coreográficos e a boa recepção do projeto em festivais foram determinantes para que Linda Yudin convidasse Luiz Badaró para o desenvolvimento de um projeto ainda mais arrojado.

A gente começou a namorar em 96, 97. E eu disse pra ele: você tem tudo pra crescer aqui em Los Angeles (...) a gente dançava, saímos das aulas dele [Luiz Badaró] sem quase poder andar direito. Mas era tão bom, adoramos a dureza, ele virou nossa referência. O corpo dele estava tomando tudo, tudo que a gente precisava (Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).

Seus esforços renderam boas críticas e surgiu a oportunidade de desenvolver um trabalho mais profissional. Linda Yudin comentou em nossa primeira entrevista inúmeros nomes de dançarinos, capoeiristas e grupos brasileiros que passaram por Los Angeles, havia ainda a ressonância do *boom* do samba reggae e da axé music no circuito comercial global, o que nos faz compreender que a circulação de artistas brasileiros era grande num momento em que havia diversos convites para apresentar performances de *show* folclórico em festivais nos Estados Unidos. Linda Yudin relata que Emília Biancardi a ajudou muito na pesquisa teórica sobre a cultura negra no Brasil, a entender e definir “o que era afro-brasileiro, essa mistura com essa sensibilidade que a cultura iorubá tem de misturar”. Sobre a forma dos espetáculos folclóricos, buscava elaborar o que Emília Biancardi dizia ser o “arroz e feijão desse modelo” e que Linda Yudin identificava como “padrão baiano” de *show*.



Figura 64: Apresentação no Hollywood Bowl em 1999 (Acervo Linda Yudin).

Em 1997, Yudin e Badaró decidem criar a Viver Brasil, e, em 1999, recebem a proposta de abrir o show de Carlinhos Brown no Hollywood Bowl, um grande anfiteatro de Los Angeles com capacidade para dezessete mil pessoas. A apresentação lançou a companhia num circuito mais profissional. Sobre esse *show* ela comenta:

... eu não vou botar roupa de biquíni, não tem nada a ver com o Viver Brasil, mas eu também sabia que eu precisava mesclar, colocar o útil com o agradável pra pegar esse trabalho. Aí eu disse: Bom nós vamos abrir com afoxé, vamos apresentar capoeira, vamos fazer um coral de dançarinos, fazendo movimentos de samba reggae, fazendo uma coreografia com músicos de samba reggae com dois capoeiristas e, no final, vamos colocar num destaque de escola de samba umas meninas de biquíni. E tinha umas pessoas do Recife que tinham todas as roupas de escola de samba e no final vamos botar todo mundo junto. Vamos mostrar que é possível, a gente mora em Los Angeles, como a música de Carlinhos Brown: “Vidigal” que ele fez para Daniela Mercury. Deu tão certo, tão certo! O *LOS ANGELES Times* achou o trabalho de divino, falando o Viver Brasil além do que não são brasileiros, mas são *Brazilian to the core* (Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).

Mesmo com o grupo em Los Angeles, Linda Yudin manteve-se sempre viajando para Bahia para estudar e buscar mais informações como dançarina, além dos contatos com a cultura tradicional. Ao questioná-la sobre como classificava seu trabalho de dança, qual termo preferia usar para nomear seu fazer artístico em dança, ela respondeu:

**Eu chamo de afro-brasileira.** Para mim, “danças de matrizes africanas”, em primeiro lugar, em inglês, a tradução é estranha. Eu gosto e o que a gente está fazendo é isso mesmo, é “afro-brasileira”. Uma vez, foi engracado, no semestre passado uma aluna minha perguntou: Eu estou vendo toda a parte afro na dança brasileira, onde está a parte brasileira? Eu fiquei pensando e disse: Na verdade, é a África que existe no Brasil, que é a memória que veio para o Brasil. Evidentemente, o que nós estávamos fazendo nas minhas aulas, na proposta do Viver Brasil é o afro que foi desenvolvido no Brasil e cada vez mais o que eu vejo é a África mesmo, África Ocidental. Às vezes eu vejo que nos Estados Unidos, quando a gente fala que está fazendo Black Dance, às vezes eu acho que **eu fico orgulhosa de dizer que eu tenho uma companhia que está fazendo Black Dance do Brasil. Mas normalmente eu falo Afro Brazilian Dance e aí, às vezes, eu vejo que é uma maneira para conquistar um outro mercado.** Mas às vezes eu acho que, por exemplo, tem a Black Dance Association, eu não sei se eles vão reconhecer o nosso trabalho, mas a gente pode ser membro, mas essa questão pra mim, o que Viver Brasil está fazendo, o que eu vejo aqui na Bahia, e mesmo no Brasil, é a dança afro-brasileira, que eu acho que é fácil de entender, também pra mim, desculpe, o que é Afro Brazilian Dance, esse afro que eu estou dizendo, que **é afro que tem a ver com os orixás, na minha opinião. Seja orixás, seja inquices, seja voduns, seja tambor de mina, jongo, samba,** mas quer dizer, a nossa proposta que eu falei pra você, quando alguém me perguntou a diferença entre Viver Brasil e Dance Brazil é uma companhia que em primeiro lugar **eu admiro o trabalho do Jélon Viera e muito. Ele foi um grande modelo e o Balé Folclórico de uma certa forma também.** Foi de profissionalismo de estar fazendo turnês, treinamento e tudo mais, mas a nossa proposta é de utilizar o vocabulário dos orixás, da mitologia, de todo esse encantamento, sabe? Toda essa dança dramática. Para mim, os orixás é **dance theatre**, é tão gostoso essa ideia de poder fazer parte do tradicional, por a roupa mesmo, de fazer o xirê, ou de contar a história das três mulheres de Xangô com as roupas, com os trajes, com a música mais tradicional, e também de tirar tudo isso e botar um outro tipo de roupa e contar essa mesma história. Então, é fantástico pra mim. Sempre Viver Brasil tem essa..., eu acho que temos essa **facilidade de mesclar as histórias, os vocabulários tradicionais num contexto de teatro contemporâneo**, que é o que vende agora. Eu acho na verdade o Balé Folclórico da Bahia de Vavá e Zebrinha..., eu não vou poder concorrer, colocar quarenta pessoas no palco eu não tenho condições de fazer isso, e é uma coisa muito linda, muito bonita... Mas eu também quero ter a nossa própria voz na dança afro-brasileira, às vezes também eu me sinto muito bem dizendo que **a gente faz parte dessa African diáspora dance...** a gente faz parte disso e faz muito bem, e o que nós estávamos fazendo em Los Angeles é exatamente isso, desenvolvendo essa parte. Porque **Los Angeles pra mim é um ponto mesmo das danças da diáspora africana** e, também, **Dona Cici** que é uma grande professora, ela dança muito, eles dançam muito mesmo... (Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).

Antes de comentar essa fala, considero importante confrontar a predileção de Linda Yudin pela classificação “afro-brasileira” com o relato de Augusto Soledade que contou ter ficado incomodado quando escutou ser classificado por uma colega como diretor de uma “companhia de dança afro-brasileira”. Para Augusto Soledade, essa definição carregava um tom depreciativo, estigmatizante e preconceituoso, não concebendo o “afro-brasileiro no sentido amplo” e avaliando seu trabalho com parâmetros críticos circunscritos à uma apreciação folclorizante, elaborada em contraposição aos cânones hegemônicos do palco ocidental, seja a partir do balé clássico, seja da dança contemporânea.

Não é ela que vai dizer que o que eu faço é afro-brasileiro. Quem diz sou eu. Eu posso dizer (risos), você tá entendendo? Mas eu, na verdade, nunca disse isso da companhia. Então eu não aceito que ela diga, o que eu sempre disse é que o trabalho que eu produzo, a estética que a companhia produz é uma mistura de dança afro-brasileira com dança contemporânea. Como é que você vai dizer que a minha companhia é afro-brasileira? Você não vai, porque eu sei exatamente o que você está querendo dizer quando você está fazendo isso, entendeu? (Entrevista realizada por nós em 7 jul. 2014 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, UFBA).

Essa contraposição sobre o uso do nome afro-brasileiro nos faz lembrar as reflexões da pesquisadora afro-americana Brenda Dixon (Gottschild) (1990) ao analisar as tensões envolvidas nos processos de definição da produção de artistas negros em conceitos/gêneros de dança. Para autora, o uso dessas nomenclaturas pode resultar em processos de estigmatização ou construir estratégias de visibilidade em disputas por espaços de produção cultural. O fator implicado nessas políticas de nomeação relaciona-se com as reais possibilidades de protagonismo em ação-las para fins de empoderamento de seus expoentes sem, contudo, criar empecilhos ou limitações sobre o trabalho criativo dos artistas.

Retomando a análise de Linda Yudin sobre o trabalho na Viver Brasil, considero interessante perceber como a artista identifica a dança afro-brasileira aos repertórios construídos pelos balés folclóricos, em especial no que se refere às danças litúrgicas, na figura das danças dos orixás que compõem a base de seu trabalho coreográfico. Essa orientação, no entanto, não a impede de vislumbrar um caminho artístico a ser desenvolvido a partir da mediação desses fazeres e saberes com as artes cênicas contemporâneas. Seu olhar também nunca se desconecta com as inúmeras implicações

relativas às possibilidades profissionais e comerciais ou de reconhecimento crítico de seu trabalho. A referência ao cenário afrodiáspórico da cidade de Los Angeles levanta indícios sobre a força histórica desses contatos e influências das artes e culturas da diáspora negra na cidade, movimento que a própria companhia tem contribuído significativamente como será descrito mais adiante. Outro fator relevante em sua fala é o comentário sobre Dona Cici<sup>225</sup>.

Antes de conhecer Linda Yudin minha opinião sobre seu fazer artístico e forma de apreensão do universo cultural afro-brasileiro não era dos melhores. Confesso que inicialmente a estigmatizei como a imagem da estrangeira deslumbrada com a cultura negra baiana, como alguém que via e se relacionava com essa tradição de forma consumista, reproduzindo clichês e estereótipos. Durante o primeiro convívio com ela em Salvador, em agosto de 2014, acompanhando as atividades propostas ao grupo de bailarinos de sua companhia e demais participantes americanos de um seminário intensivo de dança em Salvador, produzido pela companhia, minhas apreciações iniciais mudaram consideravelmente. Esse deslocamento deveu-se principalmente ao perceber as relações de amizade e respeito que Linda Yudin construiu com Dona Cici e Dona Zelita<sup>226</sup>, assim como as mediações que ela realizava entre essas senhoras, verdadeiras representantes da cultura tradicional negra soteropolitana, com os artistas da dança afro de Salvador.

No final de uma intensa manhã de aulas de dança realizada com seu grupo americano no Teatro Miguel Santana, sede do Balé Folclórico da Bahia, com professores da dança afro de Salvador e com a presença de Dona Cici e Dona Zelita, Linda Yudin agradeceu os participantes e ressaltou a importância dos elos entre os artistas contemporâneos de Salvador com as senhoras presentes.

---

<sup>225</sup> A filha de santo Dona Cici (Nancy de Souza), nascida no Rio de Janeiro em 1939, foi ativista política nos anos 1960. No Rio, conhece Pierre Verger na casa de Giselle Cossard, mãe de santo franco-brasileira. Muda-se para Salvador trabalhando como cobrador de ônibus. Nos final dos anos 1980, começa a trabalhar com Verger organizando seu arquivo até o ano de sua morte em 1996. Atualmente, é colaboradora da Fundação Pierre Verger, e é há mais de 40 anos contadora de histórias e conchedora de mitos, cantos da tradição iorubá e fon.

<sup>226</sup> Joselita Moreira da Cruz Silva (1936 - 2016), a Dona Zelita, nascida e criada em Saubara, no Recôncavo baiano, foi responsável pela manutenção do Samba Chula, coordenando o Samba de Roda das Raparigas, o Samba Mirim de Vovó Sinhá e a chegança feminina Fragata Brasileira em Saubara.



Figura 65: Dona Zelita e Dona Cici (sentada) observam uma aula de José Ricardo ao grupo de bailarinos americanos profissionais e amadores, no estúdio de ensaio do Balé Folclórico da Bahia, no Teatro Miguel Santana, em 14 ago. 2014.

Como professores o programa agrupou profissionais da dança<sup>227</sup> e músicos soteropolitanos de diferentes gerações e *backgrounds* artísticos e acadêmicos, pesquisadores e representantes da cultura tradicional, congregação que Linda Yudin chamou de *Black politics*, num declarado esforço de ressaltar as iniciativas pautadas na troca de experiências e olhares sobre a cultura negra brasileira realizadas no interior de sua própria comunidade. Linda Yudin ressaltou a necessidade de interlocução constantemente renovada entre as abordagens contemporâneas da dança afro-brasileira e a cultura tradicional. No final, a diretora artística fez um apelo, para não dizer intimação, para que os artistas soteropolitanos valorizassem os elos e integrassem suas práticas com os fazeres daquelas senhoras detentoras do saber tradicional, muitas vezes isoladas e esquecidas em seus próprios grupos.

Yudin desenvolve as atividades de sua companhia acreditando no compromisso com o desenvolvimento da cultura afro-brasileira em colaboração e empoderamento com os artistas e mestres soteropolitanos. Uma de suas atividades de Salvador foi entregar a Mestre King, em um evento no Sesc-Nazaré, uma condecoração do prefeito

<sup>227</sup> Neste encontro estavam presentes os artistas da dança soteropolitanos Tatiana Campelo, Vânia Oliveira, Roquidélia Santos, Nem Brito, José Ricardo, Vânia Amaral e Amélia Conrado.

de Los Angeles, reconhecendo seus serviços prestados na disseminação da dança afro-brasileira nos Estados Unidos e no Brasil.



Figura 66: Mestre King recebe de Linda Yudin a comenda do prefeito de Los Angeles, Sesc Salvador, agosto de 2014. Na foto: Anani Sanouvi, Tânia Bispo, José Ricardo, Mestre King, Linda Yudin e Vânia Amaral.

Eu tenho orgulho de dizer que eu tenho acesso às chaves daqui de Dona Cici, de Zé Ricardo, de Nildinha, de Vânia Amaral, de Vânia Oliveira, de Mestre King, de principalmente de Dona Cici que, pra nós, em termos de como a gente vai botar o quê no palco, com a parte que tem a ver com a condição de orixás, ela tem que dar permissão, se ela não dá permissão, não vai no palco, eu não vou fazer nada. Pra mim, ela que dá a permissão, a gente às vezes consulta a Vânia Amaral, que é cantora do grupo, mas Dona Cici pra mim tem um olhar muito grande. Ela vê nosso trabalho como uma maneira de educar o povo do que é todo esse mistério, a dança afro-brasileira da Bahia é misteriosa, e esse mistério, esse eró é do candomblé, esse orô é segredo em iorubá, e a gente tem todo esse acesso e todo esse cuidado. A gente pergunta que músicas podemos cantar, que danças a gente pode mostrar no palco até que ponto a gente pode desenvolver até a parte contemporânea. Dona Cici é a fã número um do nosso trabalho, ela dá muita flexibilidade, mas se ela disse não para essa música, não dá, ou é uma história que você pode saber dessa história, mas isso não leva para o palco, não vai no palco, não vai no palco mesmo! (Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).

As apresentações da Viver Brasil, entre sua fundação até 2002, tinham como base o show folclórico, Linda indica a aproximação com o trabalho de Rosângela Silvestre, como um divisor de águas na companhia.

Quando a Viver Brasil começou trabalhar com Rosângela Silvestre, a gente precisava tomar muito cuidado com Badaró para não se sentir excluído desse movimento mais contemporâneo, que não era o dom dele. Mas o dom dele é de treinar o corpo, ele é dez, ele é mil nessa parte (...) Rosângela começou a trabalhar com a gente com um projeto que se chama Yabás. Ela veio, o primeiro projeto foram duas semanas treinando o grupo e, no final, a gente fez uma apresentação informal sobre as Yabás (...) Em 2004, a gente fez *Legends of Brazil* porque Rosângela sempre queria fazer mais coreografias diferentes, mostrar todas as regiões, mas a gente na verdade não estava suficientemente pronto, porque a gente não tinha bastante pesquisa. Eu acho que eu me sinto com muito orgulho, não me canso de ver que o trabalho tem pesquisas profundas e isso também é uma proposta minha. A gente tem que pesquisar, todo mundo sabe por que a gente está dançando. As notas de programas são excessivas porque além de estar apresentando para *entertainment* eu tenho que educar. Porque ninguém sabia o que era dança afro-brasileira antes da minha chegada. Quando eu voltei para Los Angeles em 2005, a gente apresentou Yabás, que era uma mostra de trabalhos de nosso treinamento e virou um espetáculo. Convidamos Dona Cici pra ajudar a treinar as meninas pra esse show, pra cantar no show e ela disse: Eu não posso abrir o show? E até Rosângela falou: Ela nunca foi para o palco, ela sabe dançar candomblé, mas palco, ela não sabe fazer. Menino, ela entrou no palco, ela abriu o show cantando uma música e dançando e a plateia explodia, explodia (Entrevista realizada por nós em 20 ago. 2014 em Salvador, no bairro da Barra).

Essa fala chama atenção sobre a relação entre o trabalho de Badaró e Rosângela Silvestre no interior da Viver Brasil apontando as possíveis perspectivas de transformação da dança afro-brasileira em Los Angeles, nos Estados Unidos.

Conheci Badaró em agosto de 2014. Ele acompanhava Linda Yudin, os bailarinos da Viver Brasil e outros americanos durante a imersão soteropolitana organizada pela companhia. Badaró foi convidado pela professora Tatiana Campelo a oferecer parte de uma aula nos cursos de Verão da Escola de Dança da Funcub (Fundação Cultural do Estado da Bahia). O artista foi apresentado como um mestre coreógrafo residente nos Estados Unidos, pertencente a uma das primeiras gerações de dançarinos de dança afro. Foi interessante perceber os acentos jazzísticos de sua movimentação que entremeavam movimentos da dança afro-brasileira com cruzadas de pernas, giros, *pás de bourrées*.

Luiz Badaró nasceu em maio de 1953 e cresceu no bairro do Garcia, em Salvador, iniciando seu treinamento corporal como capoeirista. Saiu de Salvador ainda adolescente para viajar pelo Brasil e pelo mundo nos grupos folclóricos. Dançou no

Grupo Folclórico Balú, do Sesc, no Grupo Folclórico Olodum-maré, Grupo Catendê, Grupo Moenda, Grupo Olorum, no Balé Brasileiro da Bahia e no grupo Bahia Axé Bahia, do qual foi criador e coreógrafo. Foi aluno de Mestre King, Domingos Campos, Carlos Moraes e Emília Biancardi. Foi contemporâneo de Zebrinha, Apolo, Eusébio, Macalé, Flexa, Manequim, Bocanha, Conga e de inúmeros outros bailarinos e capoeiristas que atuaram nos grupos folclóricos soteropolitanos nos anos 1970.

Entre o final dos anos 1970 e a década de 1980, Badaró atuou como professor de dança em escolas públicas de Salvador. Foi também coreógrafo de quadrilhas, dançou, coreografou e dirigiu diversas apresentações artísticas em aberturas de congressos e encontros de dança folclórica promovidos pela BahiaTursa.

Para Linda Yudin, o trabalho de Rosângela Silvestre forneceu à companhia Viver Brasil a oportunidade de misturar estilos e visões coreográficas, oferecendo um sistema de treinamento afro-brasileiro contemporâneo que auxilia a companhia a permanecer em pé de igualdade no ambiente competitivo de dança de Los Angeles. A presença da coreógrafa brasileira modificou as suposições sobre o que esperar corporal e dramaturgicamente de uma companhia de dança afro-brasileira.

Yudin ressalta também que a presença de Rosângela Silvestre alterou o modelo coreográfico mais conectado com os repertórios folclóricos da companhia inicialmente trabalhados por Badaró. A mudança de abordagem foi fundamental para desenvolver uma dramaturgia que interconectasse a recriação dos mitos e simbologias dos orixás com o estudo de uma nova linguagem coreográfica e treinamento em dança. Essa adaptação enfrentou inicialmente alguma resistência dos músicos da companhia, obrigados a compor novos arranjos percussivos. A nova orientação também promoveu a discussão entre todos os integrantes da companhia e o público em geral para desmistificar os próprios orixás e o candomblé. A recepção desse repertório cultural foi alterada, passando de uma imagem intolerante e negativa de que seriam credícies, superstições e até magias malignas para um conjunto de conhecimentos abordados como uma fonte rica de danças e inspirações dramatúrgicas.

No entanto, Linda Yudin diz ficar muito incomodada com a atitude depreciativa do senso comum de alguns profissionais de dança em desvalorizar repertórios e companhias folclóricas em nome de um discurso sobre a contemporaneidade, no qual a encenação de uma forma cultural específica parece ser menos importante, menos

artística que as pretensamente mais universais ou atuais. Yudin diz admirar o trabalho realizado por companhias folclóricas mexicanas e sua importância como formadora de público para a dança em Los Angeles, principalmente entre jovens e crianças das comunidades latinas, sem as quais não haveria como garantir a presença ou mesmo o interesse pela dança na cidade.



Figura 67: Luis Badaró, à frente, dança com Grupo Balu na inauguração da Arena do Senac, Sesc Pelourinho, anos 1970.



Figura 68: Em 2002, Luiz Badaró, ao lado de Katherine Dunham, posa com o certificado de instrutor durante o Black College Dance Exchange em Tallahassee, Flórida, Estados Unidos.

## **Produzindo na gringa: estratégias e encontros tecidos nos Estados Unidos**

A reflexão que se segue é resultado da vivência de campo do pesquisador nos Estados Unidos e do acompanhamento de atividades das companhias estudadas, testemunhando os processos pelos quais as danças afro-brasileiras são abordadas e produzidas em território estadunidense nos trabalhos da Dance Brazil, sediada em Nova York e dirigida por Jelon Vieira, da Brazz Dance, localizada em Miami e dirigida por Augusto Soledade, e da Viver Brasil, sediada em Los Angeles e dirigida por Linda Yudin e Luiz Badaró.

O objetivo inicial era realizar imersões nas rotinas de treinamento, ensaios e processos de criação coreográfica das companhias, construindo diálogos com os interlocutores, com o intuito de compreender a recepção de seus métodos e técnicas de dança entre os profissionais estadunidenses, além de refletir sobre seus fazeres estéticos e poéticos pelo território americano.

Durante as viagens, pude realizar inúmeras anotações em cadernos de campo, entrevistas, fotografias e gravações de vídeo dos ensaios das companhias estudadas seguindo a rotina dos coreógrafos e seus bailarinos. Além do material etnográfico, trabalhei com documentos encontrados nos acervos pessoais e institucionais visitados. O urdimento entre a análise documental e etnográfica resultou da trama aqui apresentada para mostrar as similaridades e particularidades das experiências construtoras de variantes da dança afro-brasileira em território estadunidense.

### **Brazzdance Company: fazeres negros atualizados**

O primeiro contato de campo foi realizado em Miami, em março de 2016, foi com a companhia de Augusto Soledade. Com seus 11 anos de idade, é a mais jovem das companhias estudadas aqui. Logo no primeiro dia, na cidade assisti uma apresentação da companhia com o espetáculo Cordel, no The Gleason Room, Fillmore, teatro em área nobre de Miami Beach.

Quase um ano antes de meu reencontro com Augusto Soledade nos Estados Unidos, sua companhia apresentou uma noite de celebração dos dez anos de existência, realizadas em maio de 2015 no teatro da African Heritage Cultural Arts Center. O programa iniciava com uma homenagem a dois pioneiros da dança negra: Garth Fagan e Clyde Morgan. Na ocasião, uma crítica do jornal *Miami Herald* assim descreveu o encontro entre Augusto Soledade e seus mentores:

A companhia Augusto Soledade Brazzdance em seu 10º aniversário na sexta-feira no African Heritage Cultural Arts Center em Liberty City, homenageou dois artistas mais velhos, pioneiros que o inspiraram e orientaram - o ato de honrar os anciões, que é um costume na dança tradicional, tornou-se (infelizmente) cada vez menos presente na dança contemporânea. De um lado Clyde Morgan, um ex-intérprete com forte fundação coreográfica na dança moderna de José Limon, que também foi pioneiro na pesquisa e prática da dança africana e da diáspora nos Estados Unidos; e de outro Garth Fagan, coreógrafo e professor jamaicano que se tornou famoso por coreografar O Rei Leão, um fato que obscureceu a percepção de sua atuação na criação de um corpo de trabalho profundo, poderoso e independente. Morgan era professor de Soledade no Brasil e, ironicamente, o artista americano persuadiu o estudante brasileiro a estudar as danças fora do candomblé, levando-o finalmente à Universidade Estadual de Nova York em Brockport, onde Soledade descobriu o trabalho de Fagan (Jordan Levin, *Miami Herald*, 23 mai. 2015, *tradução nossa*).

Na ocasião foram apresentados dois trabalhos *Dreaming Amazonia* (2009), dedicado a Garth Fagan, e *Altars* (2006), dedicado a Clyde Morgan. Ambos foram considerados pela crítica como exemplos da visão de Soledade em fusionar elementos da dança africana e da dança moderna, propondo uma síntese capaz de atualizar criativamente as ideias de seus mentores.

A crítica aplaudiu o esmero técnico e a densidade coreográfica apresentada no programa fruto da dedicação espartana da companhia, congratulando Augusto Soledade pelo evento e endossando políticas culturais que fornecessem recursos para o grupo e ao teatro do African Heritage Cultural Center, no qual a Brazzdance coordena sua residência. Também houve, antes do espetáculo, uma conversa pública com a pesquisadora da dança na diáspora negra e professora emérita da Smith College, Yvonne Daniel, sobre a dança contemporânea da diáspora.

Na noite de celebração, Augusto Soledade foi parabenizado pelas autoridades locais, recebendo honrarias simbólicas de reconhecimento pela excelência do trabalho

artístico desenvolvido, como: as chaves da cidade e o decreto do *Augusto Soledade Brazzdance Day* anunciado pelo Miami-Dade County, Carlos A. Gimenez.

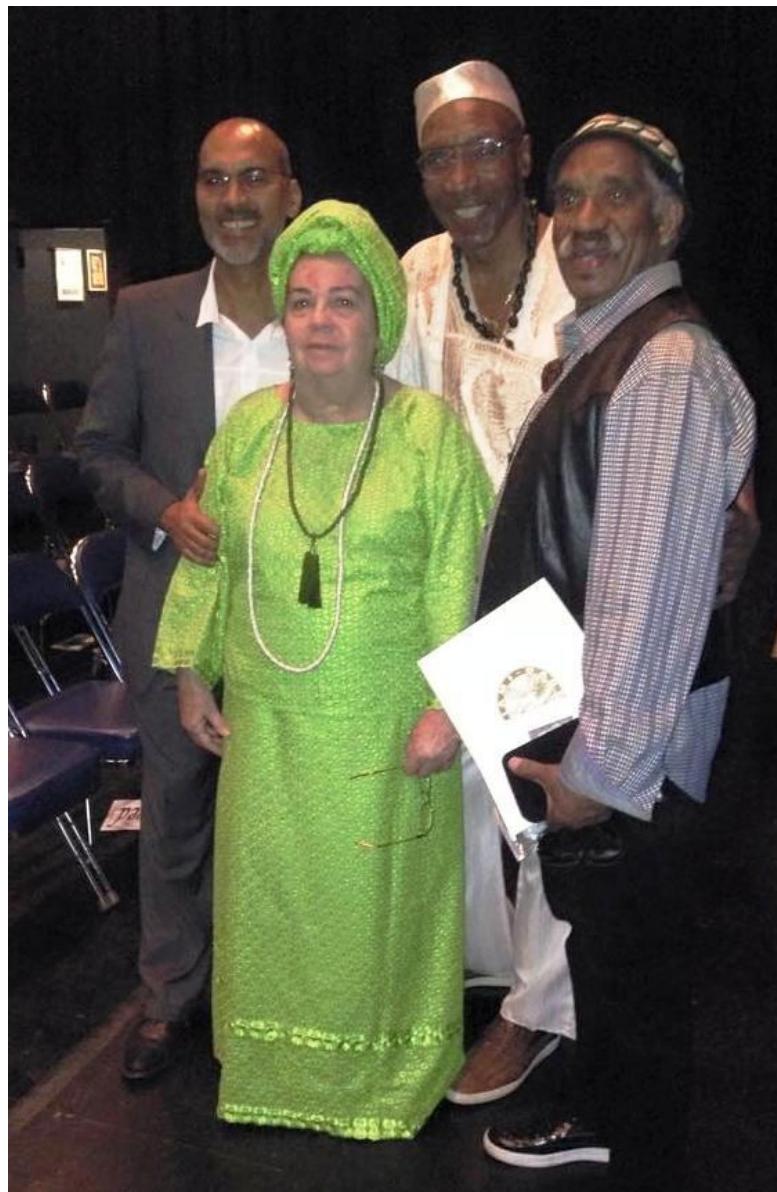


Figura 69: Augusto Soledade, Laís Morgan, Clyde Morgan e Garth Fagan, no African Heritage Cultural Arts Center, em 23 de maio de 2015.

Augusto Soledade iniciou sua prática de dança aos 25 anos de idade. Enquanto cursava jornalismo na Universidade Federal da Bahia fez cursos optativos na Escola de Dança e de extensão, até as atividades de dança tomarem conta de sua vida. Os processos formativos intensificaram-se com cursos na Fundação Cultural do Estado da Bahia – Funcub, com artistas como Rosângela Silvestre, Edileusa dos Santos e,

esporadicamente, Clyde Morgan, durante as visitas do coreógrafo estadunidense ao Brasil. Em 1990, Soledade decide iniciar sua formação em dança na licenciatura da Escola de Dança da UFBA. Sobre esse período Augusto Soledade comentou a presença marcante da técnica Graham na escola e sua vontade de visitar os Estados Unidos para atualizar sua formação e olhar sobre a dança. Neste momento, Clyde Morgan sugere a Augusto Soledade conhecer o trabalho de Garth Fagan, no período, professor e colega de Morgan na SUNY, em Brockport. Soledade investe suas economias como professor de inglês da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU), permanecendo de dezembro de 1993 até maio de 1994 nos EUA, fazendo aulas na universidade e com a companhia de Garth. Nessa época, submete-se ao processo seletivo para o mestrado em dança.

Após um breve retorno ao Brasil, Augusto Soledade recebe a informação de que a SUNY lhe daria a bolsa integral para a realização de seu MFA, com a possibilidade de receber um *assistantship*, recebendo um salário ao lecionar na universidade. Em agosto de 1995, ele se muda definitivamente para os Estados Unidos. Sua experiência com Garth Fagan e Clyde Morgan foi decisiva para o desenvolvimento de sua abordagem coreográfica.

Augusto Soledade afirma que Clyde Morgan teve um papel importante na sua formação inicial e no direcionamento profissional de sua carreira, enquanto Garth Fagan seria responsável por seu amadurecimento artístico enquanto pôder participar de sua companhia. Augusto Soledade ressalta que, apesar do reconhecimento de Fagan como coreógrafo do musical Rei Leão, que lhe rendeu um *Tony Awards*<sup>228</sup>, seu trabalho em dança mais interessante é muito pouco conhecido e prestigiado, principalmente a partir do contato com a Garth Fagan *technique* e sua fusão estruturada de elementos da diáspora com uma linguagem de dança contemporânea.

Nos dias posteriores ao meu reencontro com Augusto Soledade em Miami pude acompanhar a companhia em seus ensaios por quase duas semanas, no centro comunitário African Heritage Cultural Arts Center, localizado em um bairro negro, numa área desprivilegiada de Miami, com o uso do espaço cedido ao grupo pelo Secretário de Cultura da cidade.

---

<sup>228</sup> Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre ou mais comumente Tony Award, é o nome do maior prêmio no teatro dos Estados Unidos, equivalente ao Oscar no cinema, ao Grammy na música, e ao Emmy na televisão. É concedido pela American Theatre Wing em cerimônia anual na cidade de New York.

Nesse período, realizei diversas entrevistas com o coreógrafo e os bailarinos da companhia. Sobre a vigorosa apresentação da peça *Cordel* que pude assistir no teatro Fillmore Miami Beach, o coreógrafo disse que a apresentação lhe deu um sinal de que poderia começar a trabalhar a coreografia com os dançarinos.

Apesar do êxito dos bailarinos, a companhia se desdobrou em arranjos para produzir o espetáculo: como o uso do linóleo emprestado da Nova Southeastern University, na cidade de Fort Lauderdale, onde Augusto Soledade leciona, bem como o pagamento de profissionais disponibilizados pelo teatro, uma vez que o grupo não possui condições de contratar seu próprio corpo técnico.

Augusto Soledade comentou as dificuldades financeiras da companhia e seus esforços em construir vínculos e parcerias institucionais, seja no Brasil, seja nos Estados Unidos, que garantam o bom funcionamento do grupo. Narrou os trâmites burocráticos que permitiram a presença do bailarino brasileiro Ramon Moura na Brazzdance. O coreógrafo buscou apoio no consulado brasileiro para viabilizar vinda de Ramon Moura, no entanto, os entraves institucionais junto à embaixada dos Estados Unidos no Brasil dificultaram as condições de permanência do artista.

A companhia, como entidade americana, não poderia empregar ou remunerar legalmente brasileiros. Ramon Moura precisava de um visto J1, próprio para intercâmbios em programas especiais com direito a exercer atividades remuneradas, mas recebeu um da categoria B1, para participação em atividades profissionais sem remuneração. O governo estadunidense somente permitiria a vinda do bailarino se o público não fosse pagante, já que a experiência cultural profissional não poderia estar atrelada a rendimentos no território americano. Augusto Soledade relatou a busca de estratégias de incentivo junto ao governo baiano através de editais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, com editais de mobilidade e formação artística, que permitiram oferecer ao bailarino brasileiro condições de se sustentar durante os meses que atuou na Brazzdance.

Apesar do reconhecimento artístico da crítica, devido à instabilidade das condições econômicas de produção e infraestrutura disponível, Augusto Soledade não consegue manter seus bailarinos como corpo estável durante todo o ano. Os bailarinos são contratados por temporada, geralmente entre janeiro a maio, período em que atuam com uma rotina de ensaio *full time*, de segunda a sexta, das 9 às 16 horas.

Em outras conversas com o coreógrafo e seus bailarinos, pudemos refletir sobre o processo de pesquisa do espetáculo *Cordel*, que mescla corporalidades da capoeira, do tango e da dança contemporânea com uma dramaturgia entrelaçada pelo universo da literatura de *Cordel*, a ideia de jogo e improvisação. Pude visualizar e entender como o coreógrafo constrói sua concepção de dança a partir da ideia norteadora do *afro-fusion*, na qual enreda uma complexa correlação entre elementos dramatúrgicos e tradições de danças e corporalidades negras, como a dança moderna estadunidense, as danças afro-brasileiras e a capoeira ou mesmo as danças do Oeste africano. Assistindo aos ensaios, presenciei o esmero detalhista com que o coreógrafo reconstrói e lapida as movimentações e gestualidades, criando e combinando composições coreográficas entre solos, duos, trios ou grupos de quatro. Foi interessante apreender o caráter calmo, paciente, disciplinado e aberto com que Augusto Soledade vai trançando suas criações.

Na peça *Cordel*, um dos momentos mais impactantes deu-se através do diálogo improvisado com dois artistas locais convidados para a apresentação: uma performer poetisa, Alexis Caputo, que interpretou uma *poesia falada* (*spoken word*) e um *street dancer*, Andrews Mujica, que improvisava em jogo com um dos solos dos bailarinos. Augusto Soledade me relatou que o mote coreográfico da peça é a tensão constante criada pela composição pautada na ideia do jogo, na disputa pela ocupação de espaços, como num duelo de ação e reação, no qual corpos negociam em movimentos gingados o preenchimento dos espaços que são bloqueados pelo parceiro antagonista. Neste espetáculo, a presença dos artistas convidados, que variam conforme a localidade em que a peça é apresentada, introjeta nos bailarinos uma pré-disposição para a improvisação, obrigando-os a encarar situações diferentes e, simultaneamente, conviver com uma rotina de ensaios que zela pelo detalhe técnico da própria coreografia de Augusto Soledade.

Num dos encontros realizados na casa do coreógrafo, no bairro de Kendal, subúrbio de Miami, foi interessante perceber que, apesar de o artista residir nos Estados Unidos há mais de 20 anos e dominar perfeitamente a língua, conseguiu manter em seu espaço privado um ambiente cultural e afetivo bastante soteropolitano. Entre um acarajé e outro, o artista se queixou da dificuldade em dialogar com o público brasileiro, ausente em suas apresentações. Para Augusto Soledade, a companhia não satisfaz as expectativas da audiência brasileira, cujo referencial demanda “ver a cultura folclórica baiana”, existente em grupos como o Balé Folclórico da Bahia. Assim, a maior parte de seu público é composta por americanos interessados em dança contemporânea.

No primeiro dia de ensaio com a companhia, cheguei vinte minutos atrasado devido ao tráfego na saída de Miami Beach, onde estava hospedado. Ao localizar o *studio* de dança do African Heritage Cultural Arts Center, encontro Augusto Soledade e os bailarinos montando o linóleo na ampla sala de ensaio. O trabalho corporal é orientado por Manuela Sanchez, uma das bailarinas e ensaiadora (*rehearsal director*) da companhia. Sou convidado a me juntar aos bailarinos na prática. A aula inicia-se com exercícios de Pilates, seguida por sequência de aquecimento no chão. São exercícios de alongamento com orientações sobre a percepção do peso do corpo em sucessivas mudanças de posição, rolamentos, contrações, diferentes apoios com trabalho muscular e articular. Após as primeiras sequências, iniciamos uma progressão na vertical baseada na técnica de *Horton* e suas séries de *flat backs*<sup>229</sup>. Na parte final da aula foram desenvolvidas frases de movimento para aumentar a consciência corporal.



Figura 70: Companhia de Augusto Soledade prepara-se para o ensaio no African Heritage Cultural Arts Center em 26/02/2016.

---

<sup>229</sup> Exercícios usados para alongar os tendões posteriores das pernas, os músculos das costas e fortalecer os abdominais. Série de inúmeras variações com uso de inclinações do tronco e da articulação do quadril. As sequências incluem trabalho de flexão e extensão das pernas e alinhamento corporal em atenção ao paralelo de pés e braços. A essas sequências são adicionados movimentos de *release*.

No segundo dia de ensaio, Augusto Soledade chegaria depois intervalo para o almoço, às 13 horas, pois daria aula na *Nova Southeastern University* naquele dia. Cheguei cinco minutos atrasado e encontro os bailarinos já deitados no chão da sala de ensaio iniciando as primeiras sequências de Pilates. Participo novamente da aula com o corpo dolorido do primeiro dia. Tento recordar algumas sequências, mas acabo por copiar a maioria dos exercícios e frases... não há tempo para explicações.

A aula treinamento é igualmente intensa e são adicionadas algumas diagonais e frases de movimento em sua seção final. Depois de umas duas horas de aula e uns dez minutos de pausa, o ensaio retorna, dessa vez com correções sobre a coreografia Kayala. A obra seria apresentada num evento nas próximas três semanas. A movimentação é bastante complexa e exige dos dançarinos muita força física e fôlego. A coreografia é repassada exaustivamente com Manuela Sanchez responsabilizando-se pelas correções dos bailarinos. As frases de movimento de cada parte da coreografia são repetidas atentando-se para pequenos ajustes sobre a contagem dos movimentos, os acentos rítmicos das frases, o ajuste dos bailarinos no espaço do palco e entre si, a posição correta de braços e pés, detalhes sobre a qualidade de movimento de cada gesto.

A cada repetição novos detalhes são revistos e a coreografia vai ficando mais ajustada. O trabalho é intenso. Ocorre um novo intervalo à uma hora da tarde. O que seria a pausa para o almoço é um breve intervalo no qual os bailarinos comem algumas frutas e cereais, bebem suas bebidas à base de suplementos alimentares. Consigo nesse ínterim entrevistar rapidamente dois dos bailarinos. A ensaiadora Manuela Sanchez e o bailarino brasileiro Ramon Moura. Sinto-me um pouco culpado por roubar seu precioso tempo de descanso.

Meia hora se passou e já é hora de retornar. Mais detalhes da coreografia são repassados até que Augusto chega. Soledade dá duas orientações: a primeira é continuar o trabalho de criação da nova peça a partir dos solos criados pelos bailarinos; a segunda, repassar um dos trechos da peça Cordel para apresentá-la a Sônia Destri, diretora da companhia carioca Companhia Urbana de Dança<sup>230</sup> e seus bailarinos. A artista carioca estava de passagem por Miami durante seu *tour* nos Estados Unidos. Augusto Soledade

---

<sup>230</sup> A Companhia Urbana de Dança foi criada em 2006, e realiza um trabalho de pesquisa assentado nas danças urbanas contemporâneas e na cultura afro-brasileira do Rio de Janeiro. Cf. site da companhia. Disponível em: <<http://companhiaurbanadedanca.com.br/>>. Acesso em: 3 mai. 1916.

havia convidado a diretora para assistir a parte final do ensaio onde os integrantes das duas companhias poderiam se conhecer e tratar estratégias de produção futuras, talvez alguma parceria artística.



Figura 71: Ensaio da Augusto Soledade Brazzdance Company em 27/02/2016.

Durante toda a temporada da primavera de 2016, o trabalho corporal da companhia foi orientado por Manuela Sanchez, profissional de origem latina, nascida no Brooklyn, em Nova York. Ela é bacharel em dança pela Long Island University, possui forte formação em dança moderna adquirida na Martha Graham School e no Ballet Hispânico. Ela já havia dançado em inúmeras companhias americanas, e conheceu o trabalho de Augusto Soledade através de um anúncio para as audições realizadas em Nova York. Manuela Sanchez também possui formação e certificação como instrutora de Yoga e Pilates, o que ficava evidente no aquecimento proposto nas manhãs de ensaio.

Nos encontros além da peça Cordel, a coreografia Kayala, baseada na figura mitológica da deusa bantu dos mares, também foi estudada e repetida exaustivamente pelos bailarinos. Os aspectos técnicos desenvolvidos por Augusto Soledade são

trabalhados diariamente em aulas antes dos ensaios. Há abertura para contribuições dos bailarinos que se revezam na proposição de treinamentos, desenvolvendo também uma sintonia e rotina de estudo sobre qual procedimento de treinamento se adéqua melhor ao que a coreografia exige.

Em seu processo coreográfico, Augusto Soledade trabalha com muita repetição. As sequências em desenvolvimento e o próprio repertório ensaiado são repassados incontáveis vezes.

Ao perguntar a Sanchez como o trabalho corporal da companhia era organizado e como ela, enquanto ensaiadora, gerenciava com Augusto Soledade o que seria usado como treinamento na companhia, a artista respondeu:

Eu sou certificada em Pilates e Yoga, e tenho experiência em trabalhar com condicionamento para dançarinos, porque nós fazemos aulas de aquecimento, mas, na maioria do tempo, nós estamos ensaiando e nosso corpo se cansa e é assim como nós começamos a nos machucar. Portanto, o condicionamento é como um complemento ao trabalho da aula de dança. Basicamente, obter o fortalecimento dos músculos para que eles possam suportar todo o trabalho que fazemos. Você acabou de ver o Kayala e como nós repetimos, repetimos, repetimos, então para que nosso corpo se sustente é a razão pela qual começamos com o condicionamento, porque a classe é mais para a técnica. Mas, para fortalecer os músculos, não temos o suficiente, então precisamos disso para que possamos ficar mais fortes. É uma boa maneira de aquecer o corpo e obter o fluxo de sangue e começar a contrair os músculos e, literalmente, promover a circulação. Assim nós começamos com condicionamento, nosso foco é muito simples. Como suprimento básico, fazemos os abdominais, abdominais inferiores, fortalecemos os rotadores dos quadris para fora, então também fazemos o trabalho da musculatura interna, porque o trabalho de Augusto é muito aterrado, fazemos um monte de *plies* e um monte de chão, então nossa musculatura interna e externa precisa trabalhar juntas. Nós trabalhamos os isquiotibiais muito bem também, porque nós fazemos muitos saltos e então ficamos com nossos corpos quentes, nosso fluxo de sangue aumenta, assim nós começamos a classe (...) As aulas são o movimento de Augusto. Nós, como dançarinos, dissemos a ele o que sentimos bem em nosso corpo, o que precisamos. Portanto, há uma codificação. Nós temos quatro classes, de A à D. Esta era a classe B. Então, basicamente, começamos no chão e trabalhamos uma maneira de ficar de pé. Começamos como um X apenas para obter esse corpo lateral, deixando a coluna vertebral mover-se, tivemos os balanços para abrir os quadris, então chegamos a deitar no chão para que sentíssemos o chão, ter a espinha em movimento e os quadris abertos. Uma vez feito isso, há um simples alongamento no chão apenas para senti-lo, para que possamos nos sentir realmente aterrados. Assim nós podemos estar prontos para trabalhar com o chão como dançarinos modernos, então nos levantamos. Aquecer os pés, os tornozelos, fazer alguns *plies*, equilíbrio, trabalhar *tendus*, fortalecer as pernas. Feito isso, nós estamos prontos para cruzar o chão. Então começamos no chão para obter a nossa coluna e os quadris aquecidos. Nos levantamos, então agora na vertical sentimos o chão, temos os pés aquecidos, trabalhamos equilíbrio fazendo alguns giros para que possamos nos mover e uma vez que cruzamos pelo chão normalmente nós trazemos chutes de perna, movimentos mais grandes que viajam, mais movimentos do tipo que obtém um caminho

para cima e podemos realmente começar a nos mover e dançar no chão, então não estamos apenas estacionários, porque, você sabe, a dança é movimento, assim nós trabalhamos uma maneira a partir daí. Nós estamos sempre mudando a maneira que nós percorremos o chão, como hoje eu fiz um trabalho mais físico porque eu soube que nós estariámos começando com Kayala, e Kayala é uma peça muito física. É muito rítmica, por isso que fizemos os chutes que são mais percussivos, fizemos os saltos de Augusto que são sua assinatura, movimentos com batida rítmica boas para estimular os dançarinos para estar na pulsação. Fizemos muitos saltos também porque Kayala tem muitos saltos. Então nós trabalhamos em direção a uma movimentação mais física. E, uma vez que fizemos tudo isso, o melhor tempo para alongar sempre é depois da classe. Nossos batimentos cardíacos estão aumentados, nosso corpo está quente, e agora os nossos músculos estão prontos para serem esticados, e levamos alguns minutos para fazê-lo. Essa é basicamente a estrutura e isso muda dependendo do que temos que fazer no dia. Então sempre começamos com Pilates para aquecer. Você sabe que temos aulas que são codificadas, mas todas elas começam no chão, até que você senta-se no chão e trabalha uma maneira de se levantar, e então você trabalha uma maneira de atravessar o chão. Você faz *footwork, plies, balances*, maiores movimentos com chutes, maiores movimentos com saltos e giros. É sempre algo em torno desse tipo de estrutura. Nós temos dois tipos de sequência nas aulas. Aquele que fizemos cruzando o chão, são movimentos de Augusto, mas basicamente ao longo dos anos ele nos ensinou tudo, então nós temos como uma bolsa, nós temos todos os movimentos. Então, sempre depende dos dançarinos e do que os dançarinos sentem que precisam. Ele pergunta: o que vocês acham que precisam? Nós queremos fazer grandes movimentos, então precisamos, por exemplo, flexão de quadril com alguns chutes... e assim você sabe, vamos para o nosso arquivo com todos os exercícios que tivemos ou ele nos deu... oh, tivemos um que é perfeito porque temos chutes e giros, mas também tem movimentos percussivos de espinha que também nos preparam para Kayala. Portanto, a escolha depende do que os dançarinos precisam, mas também o que vamos querer fazer (Entrevista realizada por nós no African Heritage Cultural Arts Center, Miami, em 29 mar. 2016, *tradução nossa*).

A maioria dos bailarinos acompanhava o trabalho de companhia em mais de duas temporadas, e todos possuíam formação abrangente e eclética que englobava como a dança moderna e as danças africanas ou da diáspora negra. Mista e multiétnica a companhia possui bailarinos com *background* étnico raciais diversos (afro-americano, dominicano, ítalo-americano, *hindi-german* e afro-brasileiro). Manuela Sanchez comentou seu processo de seleção:

Em dezembro de 2012, houve uma audição para a companhia em Nova York. Vi que era para trabalhar em Miami e eu pensei que seria legal ir para Miami e fui para a audição. E você sabe, eu conheci ele na audição e ele me entrevistou e me deu a posição em janeiro 2013. Eu vim para o Sul pela primeira vez. E desde então eu venho e volto de Nova York e Miami para dançar com ele e lidar com as minhas lesões, e indo e voltando e tudo isso (...) Em Nova York, há um site para dançarinos. Há um site para a dança da *Dance Organization* e tem anúncios de aulas, shows, audições, e assim a audição foi postada lá, e então eu vi a audição e me inscrevi *online* e fui para

a audição (...) um de seus velhos dançarinos ensinou uma frase de Cordel, o show que acabamos de fazer. Havia entre cinquenta e setenta dançarinos, e ele ensinou a frase. Mas você tem que pegar muito rápido, então era como, ok eu vou ensinar isso, aprender, colocar em grupos de quatro apenas para rever e vamos um por um. Eu era a antepenúltima pessoa, então eu tive que esperar todo mundo, porque meu nome era um dos últimos da lista. Mas o meu treinamento anterior me ensinou a aprender rápido, então foi difícil, mas apropriado (Entrevista realizada por nós no African Heritage Cultural Arts Center, Miami, em 29 mar. 2016, *tradução nossa*).



Figura 72: Augusto Soledade Brazzdance Company durante a temporada de maio de 2016, no Brazilian Press Award. Na foto: Roderick Galloway, Manuela Sanchez, Augusto Soledade, Jeannine Maffucci, Reshma Anwar e Ramon Moura.

Durante os últimos dias em que estive com a companhia pude presenciar também o início de um processo criativo para o novo trabalho coreográfico, com o título provisório de “Shade”. No processo, longas conversas sobre as práticas de autorrepresentação fotográfica das *selfies*, as imagens e registros oficiais de identificação do Estado, a representação e exploração do corpo nas mídias sociais, os estudos de gênero, as relações entre sexo biológico, gênero e sexualidade, os julgamentos e expectativas sociais pautados na aparência e idade, as políticas de

identificação racial nos Estados Unidos, passando por temas como a *one drop rule*, o colorismo e as formas de apropriação cultural.

Após calorosos debates sobre as experiências de vida e concepções dos bailarinos sobre esses temas foi sugerido o trabalho sobre improvisações livres em torno do tema das imagens de *selfies*, seus motivos e sentimentos presentes no instante do registro de cada imagem. No processo, Augusto Soledade sugeria que a criação de frases de movimento estivessem conectadas com a memória dos bailarinos sobre suas imagens, assim como sugeria o uso de palavras que pudessem narrar ou interpretar o instante do registro, concomitantemente com a movimentação criada. Esses exercícios eram aos poucos compartilhados, estudados com o intuito de estruturar pequenas passagens e frases de movimento. O recurso da gravação em vídeo do material cênico serviu de auxílio no processo de composição e criação de pequenas estruturas coreográficas provisórias.

As conversas sobre identificação e reconhecimento das etnicidades pareciam ser um tópico presente entre os bailarinos da companhia. Ao questionar Sanchez se a nacionalidade de Soledade influenciava seu trabalho coreográfico, a bailarina respondeu:

Eu acho que definitivamente. Eu acho que isso muda o seu trabalho, porque ele faz uma abordagem e todo o seu *background* é diferente. Ele não começou a dançar quando ele tinha cinco e ele não dançou toda a sua vida e você sabe, ele fez turnês em diferentes companhias e, em seguida, tornou-se um coreógrafo. Era um artista visual, era um professor de inglês, estudou linguística, teve uma experiência muito diversa. Ele é do Brasil, e foi um estudante de intercâmbio aqui na América, então ele tem um *background* diferente como ser humano, então quando ele começou a dançar com a idade de 25 anos. Eu penso que ele já era muito artístico em muitas diferentes áreas, não apenas na dança, então quando ele veio para dançar ele já era um artista, ele já estava maduro. Ele foi capaz de abordar de diferentes maneiras. Eu acho realmente que ele tem um olho e mente para isso, embora ele não dançasse profissionalmente a maneira como ele visualiza a dança tem uma certa maneira própria de olhar, que eu sinto ser muito interessante e há algo que realmente me atrai. Ele realmente tem uma visão artística para isso, e ele combina a sua maneira natural de se mover, como a forma como ele cresceu na Bahia, com dança moderna que eu amo porque, você sabe, que eu amo o movimento técnico, mas eu sou dominicana e eu amo movimentos rítmicos, movimentos rítmicos percussivos, por isso é a combinação perfeita para mim (Entrevista realizada por nós no African Heritage Cultural Arts Center, Miami, em 29 mar. 2016, *tradução nossa*).

Ao inquirir a bailarina sobre como ela percebe a materialização da ideia de *afrofusion* na abordagem coreográfica e no processo de criação de Soledade, Sanchez comentou:

Eu sinto que isso está em toda parte. Por exemplo, nós sempre trabalhamos próximo ao chão. Eu preciso de transição, quando vamos para o *plie*, você não está apenas aqui em cima, você quer realmente afundar no chão. Você está dançando muito aterrado e tudo até mesmo em Cordel, que é muito lírico, você tem que passar pelo chão, realmente abaixar-se em direção ao chão, então eu realmente sinto que vem de lá, e ele realmente gosta de mudanças dinâmicas, por exemplo, se estamos fazendo um movimento suave e mudamos rapidamente, e eu sinto que a percussividade nas transições e esses deslocamentos me lembram da afrofusão também. Sim, esta mudança dinâmica, mesmo quando estamos em algo que é muito suave ou lírico há uma mudança dinâmica, uma dinâmica que me lembra da afrofusão que ele naturalmente tem e ele naturalmente traz em forma de movimento. Sim, então há sempre uma espécie de percussividade, você está sempre dançando com o solo, muito aterrado, abaixado para o chão e sempre muito envolvido com a coluna vertebral, a espinha está sempre envolvida com os movimentos afrodiáspóricos, a espinha está sempre em constante movimento, nunca é rígida e por isso, mesmo se você fizer um *attitude turn* você vai de modo circular e usando a coluna vertebral erguida, sempre trabalhando e sempre em um movimento contínuo, sem fim. Ele visualiza todo movimento como um contínuo e nisso também reconheço o afrofusion (Entrevista realizada por nós no African Heritage Cultural Arts Center, Miami, em 29 mar. 2016, *tradução nossa*).

Conversando com Augusto Soledade, ele comentou que a presença e continuidade de bailarinos nas diversas temporadas da companhia acabou por favorecer a lapidação de uma linguagem e estética comum, constituindo a cada ano um trabalho sempre renovado. O coreógrafo comentou que ao escolher um intérprete preferia escolher artistas em formação e que, a partir do processo de trabalho, sua própria linguagem artística ia sendo aprimorada.

Sobre sua atuação como professor universitário de dança, Soledade relatou que após passar por inúmeras instituições como docente de dança moderna entre 1998 a 2004 mudou-se para Miami, atuando como professor de dança moderna, composição e também de *world dance*, denominação que a maioria das instituições de ensino superior estadunidense nomeiam a cultura do não euro-americano, leia-se, do branco-estadunidense.

Sua formação polivalente lhe permitiu oferecer um diferencial para o mercado e suprir a demanda por parte das universidades. Apesar de sua formação tardia, seu físico

privilegiado e dedicação intensa permitiram que construísse um arsenal técnico e poético consistente. Mesmo que sua competência em dança moderna não fosse excepcional para padrões estadunidenses, sua habilidade nas danças afro-brasileiras, seu olhar fusionado e criativo e sua inclinação perfeccionista em trabalho de composição lhe garantiram um diferencial entre os profissionais americanos.

Curiosamente, Augusto Soledade comentou que, hoje, a procura pelas universidades nos EUA de professores hábeis em ensinar uma dança determinada pelo que se convencionou localizar enquanto *world dance* tem decaído em detrimento de abordagens mais performativas, interseccionadas com temáticas de gênero e/ou *queer*, ou dos *disability studies*, apontadas pelo artista como as novas tendências no meio acadêmico do país.

Após anos morando nos EUA Augusto Soledade adquiriu dupla cidadania e afirma estar sempre interessado em questionar as pré-concepções compartilhadas por seus pares estadunidenses sobre sua primeira nacionalidade, desafiando as expectativas sobre os reflexos de sua etnicidade afro-brasileira em sua dança.

### **Jelon Vieira: percursos de um mestre desbravador**

Mestre Jelon Vieira nasceu em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 1953. Filho de uma família de classe média, seu pai era administrador de uma usina de cana-de-açúcar. Jelon Vieira inicia seus estudos em capoeira por circunstâncias incomuns. Quando tinha nove meses de idade, seu irmão mais velho caiu sobre ele acidentalmente e fraturou suas pernas. Como resultado da lesão e do trauma, Jelon Vieira não aprendeu a andar até os seis anos de idade. O médico da família sugeriu que ele jogasse futebol para fortalecer as pernas, mas Jelon Vieira preferiu a capoeira.

Aos 9 anos, muda-se para Salvador com a família e, aos 10, a despeito da vontade de sua mãe, inicia seu treinamento em capoeira com Mestre Emérito e posteriormente com o angoleiro Mestre Bobó<sup>231</sup>, com o qual treinou por cinco anos. Aos

---

<sup>231</sup> Mestre Bobó (1925-1994) de origem humilde trabalhou como pescador, engraxate e pedreiro. Sambista e compositor participou de várias escolas de samba de Salvador como a Diplomata de Amaralina, liderando alas de capoeira e maculelê. Foi prestigiado Mestre de Capoeira reconhecido por

16 anos, conhece a capoeira regional com Mestre Ezequiel na academia de Mestre Bimba. Jelon Vieira afirma a especificidade entre os dois estilos, que, apesar das semelhanças possuem linguagens diversas.

Mestre Jelon recorda de como a dança era estigmatizada entre os capoeiristas havendo um machismo disseminado nos anos 1960, inclusive no *métier* da dança folclórica, recordando: “o homem samba no pé, só samba no pé”. Com 17 anos, conhece o trabalho de Emília Biancardi Ferreira que se torna sua mentora, atribuindo à etnomusicóloga e ao grupo Viva Bahia grande parte de sua formação em dança. Neste momento Jelon conhece Carlos de Moraes<sup>232</sup>, com o qual inicia seus estudos em balé clássico e dança moderna juntamente com outros capoeiristas (Eusébio Lobo e Verú). O mestre relata que embora Emília Biancardi não ministrasse aulas de danças folclóricas, participantes do grupo incumbiam-se do ensino dessas manifestações. No entanto, Jelon interessou-se por uma forma mais específica, para além do que era ensinado no Viva Bahia. Assim, relata ter se identificado com o trabalho desenvolvido por Mestre King, que na época aperfeiçoava seu estilo da dança afro, afirmado: “naquela época se falava de Mercedes Baptista no Rio e, na Bahia, Mestre King”.

Em conversa com o artista, Jelon Vieira contou que, em meados dos anos 1970, fazia aulas com Carlinhos de Moraes na Ebateca<sup>233</sup> e com Clyde Morgan. Ambos, recém-chegados em Salvador, iniciaram aulas de dança voltadas especificamente para capoeiristas. De uma forma geral, Jelon Vieira reverencia Emília Biancardi, Mestre King, Carlos Moraes e Clyde Morgan como seus mestres de dança, apontando ainda o

seu domínio sobre os fundamentos da capoeira angola. Fundou a Academia de Capoeira Angola Cinco Estrelas no ano de 1962. Ensinou por mais de 50 anos no bairro do Tororó. Foi convidado para dirigir a academia de Mestre Pastinha no Pelourinho, quando este se encontrava enfermo.

<sup>232</sup> Carlos Moraes (1941-2015), bailarino gaúcho do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, convidado a assumir a direção da Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Ebateca) e do Ballet Brasileiro da Bahia em 1971. Atuou em parceria com Emília Biancardi no grupo VivaBahia, sendo também um dos fundadores do Ballet Teatro Castro Alves.

<sup>233</sup> A Ebateca foi criada pela iniciativa de socialites baianas em 1962. Foi a primeira escola de *ballet* criada no Nordeste e a pioneira em introduzir o método da *Royal Academy of Dancing* de Londres no Brasil. Instalou-se no subsolo do luxuoso Teatro Castro Alves, daí inclusive a escolha de seu nome: Escola de Ballet do Teatro Castro Alves. A ocupação do espaço foi barganhada junto ao então governador Juracy Magalhães, com o compromisso das distintas senhoras Maria Augusta Morgenroth, Aída Maria Ribeiro e Mariá Silva mobilizarem a elite baiana na recuperação das instalações do luxuoso teatro, que havia sido destruído num incêndio em 1958. Sua reforma integral só seria concluída em 1967. A escola, que é particular, saiu das dependências do Teatro Castro Alves, um espaço público, somente em 1983, transferindo-se para o bairro de Pituba e levando consigo o nome Ebateca, que foi patenteado por suas fundadoras. Anos mais tarde, uma das sócias, inclusive, iniciou o *franchising* da escola, que atualmente, com cinquenta anos de atividade, distribui-se em onze unidades espalhadas por Salvador e pelo interior da Bahia.

papel precursor de Emília Biancardi, com a qual sai do Brasil em 1973, aos 20 anos, para viajar com o grupo Viva Bahia:

No Viva Bahia você não só aprendia a dançar, você podia fazer figurinos, você aprendia a história de cada orixá, aprendia a história do maculelê, aprendia a tocar, mesmo que você não fosse ser músico, mas se aprendia os ritmos para quando se dançasse, você entenderia melhor e saberia ouvir melhor. Porque Emília Biancardi foi a primeira pessoa a colocar candomblé, capoeira e maculelê no palco. Antes eram separados. Tinha ou só o maculelê ou só o afoxé, só capoeira, samba e como o samba é uma coisa nata do brasileiro, sempre depois da roda de capoeira tinha o samba, mas não era como Emilia Biancardi uniu. Eu lembro muito bem de garoto, quando ela... tinha as amigas da minha mãe que praticavam a religião candomblé, quando a Emilia colocou o candomblé no palco a confusão que deu em jornais e tudo o mais. Ela foi responsável por toda essa movimentação (Entrevista com Mestre Jelon Vieira realizada por nós em Nova York, Greenwich Village, em 14 jul. 2016).

Ao ser questionado sobre a forma com que define e nomeia o seu fazer de dança, Jelon Vieira aponta que sua dança é uma expressão negra, recordando suas primeiras relações com a prática de dança e descrevendo seus entendimentos sobre sua poética.

Com certeza, a minha dança é uma expressão negra. Eu sou muito ligado, eu trabalho muito com o tema. Eu não sei, dança pra mim tem que se dançar, tem que se mover, mas tem que se falar algo, tem que dizer alguma coisa. E como eu fui criado num sistema de ditadura militar, sem poder falar muito e eu tinha meus 13 pra 14 anos quando eu assisti uma companhia de dança, engracado que era só mulher, era muito difícil ver homem dançando, principalmente na Bahia. Eles dançavam, mas era mais samba. Quando se falava em dança moderna e ser bailarino era outra história. Pra mim foi o primeiro concerto que eu assisti e até hoje eu digo que foi a melhor dança que eu já vi, porque eu entendi nessa idade de 13 pra 14 anos, eu entendi tudo que elas queriam dizer, o que elas estavam falando só com o corpo sem precisar de articular (...) Eu não me lembro [qual] era o grupo de dança, não sei se era da UFBA. Elas falavam da opressão, elas falavam da pobreza, e foi tão claro pra mim naquela época, que isso ficou, me marcou e foi o que me fez incentivar a ser um coreógrafo. Eu nunca quis ser um dançarino. Eu sempre quis ser um capoeirista e ser um coreógrafo. Como coreógrafo é uma forma de eu me expressar, de me comunicar. Dança pra mim ela muda, ela pode ter um poder muito forte de mudar e de desafiar. Então o meu estilo de dança, eu diria que a minha dança é a dança negra, a minha fonte de inspiração é a capoeira e tudo o que eu aprendi com os meus mestres, principalmente dentro do Viva Bahia. Clyde Morgan foi muito importante no meu processo. E na capoeira eu tive vários, tive Mestre Bobó, que foi meu primeiro mestre, Mestre Ezequiel Martins, Mestre Acordeon, grande músico e grande capoeirista, Camisa Roxa, falecido e saudoso Camisa Roxa (...) Então eu diria que a minha dança é negra, afro-brasileira e o meu estilo é um afro-contemporâneo. Não sei nem bem dizer o que é um afro-contemporâneo. É uma linguagem, pra mim é uma linguagem própria. Porque eu não vejo que seja somente misturar a dança moderna, a dança afro e a capoeira e coreografar com essas experiências, com essas

influências. Isso sempre me pareceu uma salada de frutas, você conhece maça, a uva, a melancia, mas não é isso! Seria a dança, **pode ser até que você veja as influências, mas você vê a dança e essa dança é a dança que eu uso como veículo de comunicação ao público** (Entrevista com Mestre Jelon Vieira realizada por nós em Nova York, Greenwich Village em 14 jul. 2016, *grifos nossos*).

Viajando com o grupo Viva Bahia com o espetáculo chamado Capoeiras da Bahia em turnê pela Europa, Ásia, África e vários outros países, Jelon Vieira narrou que o longo período de viagem foi muito desgastante, fato que o levou a separar-se da companhia, permanecendo inicialmente em Paris. Como já havia alguns capoeiristas na capital francesa, ao receber um convite para atuar em Londres, ensinando capoeira na Royal Ballet School, decide ir para Inglaterra com Loremil Machado, apesar de sua resistência inicial em aprender inglês. Pouco tempo depois, em 1975, recebe um convite para participar de uma montagem teatral em Nova York, por intermédio de Emília Biancardi, permanecendo na cidade e formando no mesmo ano, com Loremil Machado, a companhia Capoeiras of Bahia. Concomitante ao seu trabalho com Loremil Machado, passa a ensinar capoeira nas escolas públicas do Bronx.

**The Capoeiras Of Bahia**

The three primary dances are:

**SAMBA**

The national dance of Brazil that shows the carefree hip swinging of the women and the deft footwork of the men as they flirt to the drumming and the singing of samba music.

**CAPOEIRA**

A fast and graceful Brazilian martial art/dance which is performed to traditional instruments and rhythms. A dance primarily for the feet, the dancers show their control, strength, and flexibility by kicking from all angles and flipping in every direction, while continuously gyrating to the tempo of the music.

All photos courtesy of Nathaniel Tilston.

**MACULELE**

Performed in traditional costumes to infectious drum rhythms, this dance begins with sticks; the show of skill between the dancers intensifies, and the wild competition climaxes with sparks flying from clashing machetes.

Designed by PJ Weber.

**Of Bahia**

**WHAT THE REVIEWERS SAY:**

**New York Times:**  
The Capoeiras of Bahia, with their raw, colorful energy, will undoubtedly become familiar to larger and larger audiences in the near future. Their "Samba" was a dance of uninhibited celebration bounding along on a surge of rhythmic joy.  
—Don McDonough

**Village Voice:**  
This company is performing some fabulous, singular material. The Capoeira was a revelation.  
—Burt Supree

**Dance Magazine:**  
The Capoeiras da Bahia are one of the most professional and talented of the small "ethnic" groups I have seen. They should be as enthusiastically received elsewhere as they were at The Mall.

**New York Times:**  
This company of 13 dancers looks as if it could light up the city on dance energy alone should Con Edison fail us.  
—Jennifer Dunning

**Soho News:**  
I would have been happy to spend the whole evening watching the intricacies of Capoeira unfold.  
—Sally Banes

**The Capoeiras of Bahia**  
Choreography: Jelom Vieira  
Costumes: Nathaniel Tilston  
Lighting: Michael P. Murphy  
Production: Jerome Robbins Dance Division  
Lincoln Center for the Performing Arts  
New York City

U.S. POSTAGE  
New York, N.Y.  
Non-Profit Org.  
Permit No. 7228

A Dance Company with the Excitement of BRAZIL

Figura 73: Flyer da companhia The Capoeiras of Bahia (Acervo Lincoln Center for Performance Arts, Jerome Robbins Dance Division, Walter Terry Papers).



Figura 74: Jelon Vieira e Tim Moe no elenco do Capoeiras of Bahia, em performance no Clark Center Dance Festival, em julho de 1978 (Foto: Nathaniel Teleston; acervo Lincoln Center for Performance Arts, Jerome Robbins Dance Division, Walter Terry Papers, Box100).

Jelon Vieira afirmou que Nova York era outra cidade nos anos 1970. “Perigosa”, “suja”, no entanto, com uma energia artística potente pronta para absorver ele e seu parceiro Loremil Machado como pioneiros a ensinar e performar capoeira. Em 1977, Vieira decide formar sua própria companhia. Na época, se torna bolsista no estúdio de Alvin Ailey, estudando com James Truitte<sup>234</sup>, Thelma Hill e Fred Benjamin<sup>235</sup>. Também busca se aprimorar fazendo aulas de balé com Donald J. Farnsworth<sup>236</sup> e dança moderna

<sup>234</sup> James Truitte (1923-1995). Dançarino, professor e historiador, foi bailarino principal nas companhias de Lester Horton e Alvin Ailey e uma autoridade na técnica e coreografia de Horton. Mr. Truitte ensinou técnica de Horton em todo os Estados Unidos, destacando-se no Alvin Ailey American Dance Theater, Dance Theater do Harlem, Cincinnati Ballet, Joyce Trisler Dance Company, Dayton Contemporary Dance Company, entre outros, participando também de muitas conferências sobre dança negra.

<sup>235</sup> Fred Benjamin (1944-2013). Foi coordenador do departamento de jazz do Alvin Ailey American Dance Center. Professor de renome internacional e coreógrafo de jazz dance, ensinou no Clark Center for the Performing Arts, em Nova York, na Vlaamse Dasacademie, em Bruges, na Bélgica, e no IAC Studio, em Tóquio, no Japão. Ele também ensinou em SUNY, Purchase, em Nova York, Connecticut College, Ohio State University, The American Dance Festival, Duke University e no Jacob's Pillow, Lee, em Massashussets.

<sup>236</sup> Donald J. Farnsworth (1927-2006). Bailarino e performer da Broadway, dono do renomado estúdio de dança, o Farnsworth-Hauer, em Nova York. Era mestre de ballet e pesquisador de técnicas como o shiatsu e reiki.

na Martha Graham School. Neste período de aprofundamento técnico intenso em dança moderna (majoritariamente em técnica Graham e Horton) aproxima-se de Alvin Ailey. Sobre sua relação com Ailey, Vieira comenta:

Era uma pessoa que me protegeu, me colocava debaixo das *wings*, das asas. Eu fui conversar com ele que eu não tinha condições de manter a bolsa na Martha Graham, ele me disse, vem pra cá. O meu sonho era dançar na companhia dele. Ele me disse: Não, se você dançar na minha companhia você vai ser mais um dançarino em Nova York. Você tem tanta coisa para oferecer para esse país, eu vou lhe ajudar a você fazer uma companhia de dança. Eu já estava com um grupo formado e na influência de Emília eu formei um grupo e coloquei o nome de Capoeiras da Bahia. Com o mesmo nome do grupo de Emília, que ela não quis colocar Viva Bahia, era os Capoeiras da Bahia. Então foi quando Alvin Ailey disse que eu tinha que colocar um nome fácil para o americano pronunciar e que diga o que você faz. Daí ele sugeriu *DanceBrazil*, que era o nome da escola<sup>237</sup> que ele iria abrir no Rio de Janeiro. (...) E ele me disse: você pode usar o nome *DanceBrazil*. E, em 1980, ele me ajudou a fazer uma corporação, fundar uma fundação, da qual ele foi conselheiro por muitos anos. (Entrevista realizada por nós com Mestre Jelon Vieira, Nova York, Greenwich Village, em 14 jul. 2016).

A fundação a que mestre Jelon Vieira se refere é a *Capoeira Foundation* criada como organização sem fins lucrativos estabelecida para promover a valorização da cultura afro-brasileira através de performances de dança e música. A fundação organizava legalmente as atividades da companhia *DanceBrazil* e da *The Senzala School of Brazilian Dance* sendo patrocinada por entidades públicas, empresas privadas e pessoas físicas.

Em 1984, Valerie Rochon<sup>238</sup> com o apoio da New York Foundation for the Arts realiza uma chamada pública para o cadastro e catalogação de companhias interessadas em compor The National African American Dance Directory (TAADD), uma compilação preliminar para a formação de um banco de dados sobre as companhias de dança afro-americanas.

---

<sup>237</sup> Sobre os planos de Ailey para uma escola no Brasil, sem querer entrar em detalhes, Vieira contou que a desistência foi motivada por problemas com o governo brasileiro sobre seu público-alvo, a comunidade negra, e a localização geográfica do projeto.

<sup>238</sup> Valerie Jerusha Rochon, educadora de dança e administradora em agências de apoio às artes, foi a criadora e diretora do African American Dance Directory Project, que funcionou sob o suporte da New York Foundation for the Arts. Embora o projeto de Rochon não tenha sido concluído como previsto, uma edição preliminar foi publicada em 1986. Rochon continuou a coletar materiais de dança para o projeto até 2000. Essas informações foram doadas para a Biblioteca Pública de Nova York e constituem a Valerie Rochon Papers, 1973-2000, arquivados na Jerome Robbins Dance Division.

TAADD foi projetado como uma ferramenta de marketing e recurso informacional para promover as companhias africano-americanas de dança. Os objetivos do TAADD são aumentar as oportunidades de trabalho para você. O diretório servirá como uma ferramenta essencial para quebrar a lacuna entre as companhias de dança afro-americana e as organizações de produção e patrocínio. As instituições educacionais, as agências de financiamento, o público e as próprias companhias também poderão usar o diretório. As formas de dança representadas no TAADD serão modernas, jazz, tap, balé e folclórico africano. O folclórico africano inclui formas de dança cubana, brasileira e caribenha relacionadas à sua herança. O diretório incluirá perfis biográficos, fotografias, escalas de taxas e impostos, componentes do programa e informações anteriores do apresentador/patrocinador. Além disso, o diretório contará com artigos de críticos de dança e historiadores afro-americanos. (Lincoln Center for Performance Arts, Jerome Robbins Dance Division, *tradução nossa*).

No formulário preenchido para compor o banco de dados da TAADD, Jelon Vieira informou que a *Capoeira Foundation* foi criada para promover o entendimento, apreciação e consciência pública sobre a dança e música brasileira e sua cultura. Para alcançar esses objetivos, a organização dispunha da manutenção e organização de uma Companhia de dança, a DanceBrazil, fornecia palestras e demonstrações e *workshops* dentro e fora do estado de Nova York, e operava e organizava uma escola de dança Brasileira, a Senzala Academy. Essa documentação localizada no Lincoln Center for the Performing Arts revela o esforço de Jelon Vieira em se fazer incluir nas redes e políticas culturais de incentivo e patrocínio artístico da dança negra estadunidense, inserindo nelas o nome de sua companhia e fundação.

No início de 1993, Jelon Vieira propõe The Bahia Exchange Project via The Capoeira Foundation, constituindo um plano arrojado de residência artística em Salvador e integrando artistas e produtores americanos e brasileiros. No primeiro plano, Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King, mestre instrutor em dança e música afro-brasileira conduziu atividades em Nova York no Studio Prowess Arts Center e uma série de *lectures* conduzidas na New York University, Columbia University e na Alvin Ailey Dance School. Num segundo momento da residência, agora sediada em Salvador, Chuck Davis ensinou dança africana tradicional com palestras sobre os aspectos da diáspora africana; o bailarino Andre Tyson, membro da Alvin Ailey Dance Company por oito anos conduziu aulas de dança moderna e composição coreográfica e Robert

Gonzales, membro do Centro Cultural Carver<sup>239</sup>, proferiu uma palestra sobre a organização e profissionalização de atividades artísticas em equipamentos culturais. As atividades foram realizadas na Universidade Federal da Bahia, no SENAC, no Projeto Axé, no Balé do Teatro Castro Alves e no Balé Folclórico da Bahia. Os participantes americanos eram descritos no projeto da seguinte maneira:

Mr. Davis é inequivocamente preparado para informar sobre os valores culturais. Através de seu ensino de dança Africana, Davis é conhecido em todo os EUA por inspirar os indivíduos a respeitar a sua própria cultura. A contribuição de Andre Tyson será ensinar técnicas modernas e composição. O exemplo de Tyson mostrará que as pessoas de ascendência africana não se restringem a formas de atuação baseadas em África, elas podem dominar qualquer forma cultural que elas escolham. Finalmente, o Sr. Gonzalez irá palestrar sobre o que significa ser um artista profissional. Ele administra programas educacionais em um teatro e galeria que promove a cultura africano descendente dentro de um contexto multicultural (tradução nossa).

O projeto foi apoiado pela Arts International, uma divisão das Nações Unidas e pelo National Endowment for the Arts estadunidense. Curiosamente, entre a documentação localizada no acervo pessoal de Eusébio Lobo, em sua casa na Ilha de Itaparica, encontrei uma carta com a proposta para estender o programa à Unicamp em 1994. Jelon Vieira dirigiu esse projeto de intercâmbio por muitos anos. Nos anos 1990, a *Capoeira Foundation* elaborou diversos programas de intercâmbio internacional creditados como uma nova lógica de trabalho para a fundação do artista. Inicialmente, a carreira de Jelon Vieira pautou-se em difundir a cultura negra soteropolitana nos Estados Unidos. Com os novos programas promovidos, ele iniciou uma tendência de trazer ao Brasil sua experiência como promotor da cultura afro-brasileira no exterior.

Eu acho que tanto o Brasil como os Estados Unidos podem aprender muito um com o outro. Eu fiz um projeto e toda vez que eu ia inscrever para a verba dizia aos apoiadores que o Norte ia aprender com o Sul e o Sul ia aprender com o Norte. Uma mão lava a outra, a mão direita tem muito que aprender com a esquerda, e vice-versa, e assim é o mundo. Não só nos Estados Unidos. Acho que todos nós temos algo a oferecer e muito a aprender. Não é porque no mundo os Estados Unidos é um país-potência que ele não tenha o que aprender. E eu fiz isso aí durante a década de 1990, depois voltei a fazer

---

<sup>239</sup> O Centro Cultural Carver é uma entidade atuante há 75 anos na área de serviços educacionais, sociais, artísticos e culturais voltados à comunidade afro-americana da área metropolitana de San Antônio (Texas).

durante 2004, 2005 e 2006 (Entrevista realizada por nós com Mestre Jelon Vieira, Nova York, Greenwish Village, em 14 jul. 2016).

Outro fator relevante da atuação da DanceBrazil pode ser constatado pela quantidade de bailarinos brasileiros que já atuaram em suas montagens como coreógrafos convidados, entre eles: Rosângela Silvestre, Erivaldo B. Silva, Nem Brito, Edileusa Santos, Marcelo Moacyr, Matias Santiago, Carlos Durval dos Santos e Guilherme Duarte.

Durante todos os anos 1980 até 1993 o elenco da companhia foi composto equilibradamente entre brasileiros e americanos, tendo a companhia uma sede própria num espaço alugado em Nova York. A partir de 1993, a DanceBrazil decide fechar sua sede concentrando as atividades sazonalmente entre os Estados Unidos e Salvador.

Mestre Jelon Vieira, embora mantenha um apartamento como sua residência em Greenwish Village sente-se privilegiado por desenvolver projetos nos dois países concomitantemente, mas expressa desconforto e receio com a violência e a desigualdade social no Brasil. No entanto, longe de reproduzir qualquer deslumbramento em relação aos Estados Unidos, afirma que, apesar das diferenças culturais, os dois países também compartilham inúmeros aspectos e problemáticas.

A companhia foi pra lá [Brasil] e pouquíssimos americanos continuaram comigo nesse ponto. A minha cabeça é muito aberta, eu não vejo nacionalidade, eu vejo o artista. A mesma coisa a capoeira. Hoje a capoeira cresceu e se expandiu pelo mundo. Você vai encontrar capoeirista que fala tão bem o português que você pensa que ele ou ela são brasileiros. Mas o que fez eles saberem? A dedicação própria de cada um. Não fui eu, não foi outros mestres. Claro, teve a influência, mas foi o interesse de cada um, então todos os estrangeiros que dançavam comigo eles vestiram a roupa da nossa cultura. O Alvin Ailey sempre falava uma coisa. Seja lá o que você fizer, seja diferente. Então como eu assisto muita dança, eu já fiz parte do conselho do National Endowment for the Arts, então seja o que for, seja balé ou não, o que muda é a qualidade dos artistas. E eu não quero só a qualidade, mas eu quero ser sempre a novidade. E trazer temas que venham a educar o meu público sobre o Brasil, sobre os últimos acontecimentos e sobre a vida. Já não existe mais barreira entre arte e política (...) Então, eu trago e aceito qualquer pessoa dentro da companhia, contanto que preencha meus requisitos, que são o ritmo e, para mim, a personalidade é muito importante. Claro que você não conhece uma pessoa ao falar, mas todos os coreógrafos, diretores, todos os que são líderes tem um pouco de psicologia. Então, eu gosto sempre de conversar com os meus artistas antes de ver ele ou ela dançando e pela conversa você já tem uma ideia de com quem você está lidando. Eu não tenho certeza. A certeza vem durante o processo (...) Eu me sinto com sorte e privilegiado de dizer que 99,9% de todos os artistas que passaram por mim são meus amigos e muitos ficaram por muito tempo comigo. Tem uns artistas

que trabalharam comigo muitos anos, saíram, foram para a Europa, fizeram o Rei Leão, show na Broadway, voltaram e estão trabalhando comigo novamente. Eu tento criar esse tipo de relação. E tratar bem o artista, pagar bem o artista, eu acho que quanto mais eu pago ainda não é o suficiente (Entrevista realizada por nós com Mestre Jelon Vieira, Nova York, Greenwich Village, em 14 jul. 2016).

Atualmente, apesar de possuir um elenco fixo, escolhido em processos de seleção no Brasil, a companhia trabalha por temporada reunindo-se sazonalmente devido à situação mundial de crise financeira com repercussões severas no campo artístico. A principal fonte de financiamento da companhia sempre foi a bilheteria, obtendo bons resultados desde os primeiros trabalhos. Apesar de orgulhar-se sempre de ter estreado seus trabalhos no Joyce Theater, em Nova York, com excelente público, o coreógrafo notou que nos últimos anos os anunciadores e apoiadores têm diminuído e as turnês têm se tornado quase impossíveis devido aos custos de produção. Jelon Vieira também afirma que a companhia sempre empreendeu ações de formação de público nas comunidades estadunidenses e que a diminuição desses projetos também o preocupa:

Uma coisa que eu adorava fazer: residência. Porque a residência aqui, você vai para uma comunidade, você tem dois *shows* pra fazer, mas antes da residência você vai nas comunidades ensina, leciona, trabalha com a comunidade e, ao mesmo tempo, você constrói o público e cria um vínculo muito forte com a comunidade, que não seria possível se não fosse essa residência. E hoje não tem mais... Você chega numa cidade, faz o *show* arruma as coisas e vai embora, você não faz mais um contato com a comunidade. Então isso desapareceu devido à verba (Entrevista realizada por nós com Mestre Jelon Vieira, Nova York, Greenwich Village, em 14 jul. 2016).

Jelon Vieira foi instrutor convidado no Timothy Dwight College na Yale University, na qual pôde desenvolver um programa em parceria com o africanista Robert Farris Thompson entre 1982 a 1994. Na University of Florida, em Gainesville, a partir do contato com a pesquisadora Joan Frosch, coordenou uma proposta que interconectava cinco departamentos: música, dança, filosofia, educação física e estudos africanos. Realizou também trabalhos pontuais com estudantes do New York City Ballet e American Ballet Theatre.

Defensor da presença da capoeira no sistema de educação, orgulha-se por realizar desde os anos 1980 parcerias renovadas com a Secretaria de Educação do

Estado de Nova York para levar a capoeira às escolas como disciplina, projeto que auxiliou a ida de outros capoeiristas do Brasil para trabalhar nos EUA. Atualmente, supervisiona ações desenvolvidas por seus graduandos em escolas públicas, em Nova York, e em Gainesville, Flórida. Nesses programas, a capoeira orienta os estudos de história do Brasil e a língua portuguesa no currículo temático escolar.

No inverno de 1995, foi publicado na revista *DanceUSA* um artigo intitulado *Bridging Colors, Bridging Communities* de autoria de Jo Long, diretora do Carver Community Cultural Center, desde 1976. Na reportagem, a gestora relatava as ações do programa de residência artística existente há mais de dez anos com a companhia de dança DanceBrazil na cidade texana de Santo Antônio, cuja população com descendência mexicana somava quase 70%, além de abrigar uma comunidade afro-americana bastante empobrecida.

A autora descreve o estilo coreográfico da companhia, como uma mistura de tradições musicais e de danças afro-brasileiras, compostas de capoeira, samba e candomblé, com a dança moderna norte-americana. O projeto oferecia classes de dança e música afro-brasileira em diversos estúdios da cidade, bem como uma série de palestras e demonstrações em escolas públicas e centros comunitários. Como resultado dessas ações se verificava o surgimento de uma comunidade de dança na cidade e a integração étnica das comunidades mexicanas, negras, latinas em geral, brasileiras, asiáticas e indianas, bem como dos moradores brancos da cidade, experiência de integração até então inédita.

Esse projeto de residência se estendeu posteriormente para Seattle e Alaska. No entanto, foram interrompidos após o encerramento do apoio recebido da Lila Wallace Foundation<sup>240</sup>. Apesar da suspensão dos fomentos, Mestre Jelon Vieira manteve a direção da Ilê Bahia de Santo Antonio Foundation, entidade existente desde 1993 e resultante da sedimentação das parcerias da companhia e seu trabalho de divulgação da cultura afro-brasileira no Texas.

---

<sup>240</sup> Entidade filantrópica estadunidense, com sede em Nova York, com a missão de subsidiar a área da educação, expansão da aprendizagem e formação de público para as artes para jovens e crianças em áreas urbanas desfavorecidas nos Estados Unidos.

Em conversa com o coreógrafo, Jelon Vieira gabou-se de ter a DanceBrazil se apresentado em 46 dos cinquenta estados americanos, com a exceção do norte e sul de Dakota, Mississipi e Idaho. A companhia atualmente com todos os integrantes brasileiros, havia até dois anos atrás um cubano, hoje no elenco do Grupo Corpo, conforme o coreógrafo. Jelon relata também que a companhia já teve bailarinos de diversas nacionalidades, sobre uma ex-integrante norueguesa o coreógrafo comenta:

...quando ela se movimentava no palco ninguém... o sentimento e a forma dela se mover era incríveis. E eu escuto às vezes uns comentários que eu discordo: "Você nasceu na África", "Você tem um pé na África", ou quando ela sambava, as pessoas: "você é brasileira", "você é brasileira de espírito". Acho que não tem nada a ver, o que importa pra mim é a dedicação e a paixão de cada um. Eu sou de descendência africana, mas não sei se essa paixão pela cultura africana vem por causa dos meus ancestrais. (...) meu avô, pai da minha mãe era negro, a mãe da minha mãe era nativa e meu pai branco, sei lá o que significa isso, mas ele tinha descendência europeia muito mais forte. E eu tenho uma identificação muito forte com a cultura africana e a cultura negra. Não sei se é.... tanto que eu digo que o meu contato com a capoeira foi espiritual. Mas que a vontade, quando eu descobri a capoeira eu já fazia capoeira, eu pensava que fazia capoeira. Porque eu já fazia as movimentações, eu já vivia andando nas mãos, já vivia dando saltos. Daí quando eu vi um capoeirista, ah eu faço isso também... eu menino. (Entrevista com Mestre Jelon Vieira, Nova York - Greenwich Village em 14/07/2016).

Durante a pesquisa documental realizada nos Estados Unidos localizei inúmeras críticas sobre o trabalho da Dance Brazil, entre o período de 1984 a 2015 e também consegui assistir três vídeos: as coreografias Tenda dos Milagres (1992) e Pivete (1993) e um workshop (Hot hips work: afro-brazilian dance) ministrado no conceituado Jacob Pillow Dance Festival em 1990, esse material foi encontrado nos arquivos do Lincoln Center for Performance Arts – Jerome Robbins Dance Division.



Figura 75: Katherine Dunham e bailarinos da Dance Brazil durante estreia no The Joyce Theater, em Nova York, em 2001.

O workshop durante o Jacob Pillow Festival foi ministrado por Jelon Vieira, Loremil Machado e um pequeno grupo de capoeiristas para um extenso grupo de bailarinos que, atentos, observavam os artistas numa palestra/demonstração sobre a capoeira. Jelon Vieira explicava em inglês as “raízes africanas” da prática; sua história de resistência à opressão colonial no Brasil e de como a dança foi incorporada como camuflagem de seu caráter marcial; o significado holístico e comunitário da roda; as funções do berimbau como organizador do jogo e os diferentes ritmos tocados; as diferenças entre as práticas de palco, ensino/demonstração e jogo na rua; sua hierarquia, sistema de cordões e as habilidades requeridas para cada nível; a presença dos diferentes gêneros na prática, sobretudo, a partir dos anos 1960 com o aumento de praticantes mulheres; sua relação e distinção com a *break dancing*; sua relação com a história do maculelê, apresentada como “*stick dance*” (dança dos bastões); bem como, considerações sobre seu caráter híbrido, como uma “*creolized expression*” criada a partir da mistura de múltiplos elementos.

Na análise das críticas localizadas sobre o trabalho coreográfico da companhia foi possível identificar inúmeras considerações recorrentes sobre a história do grupo. Diversas críticas comentam o papel pioneiro de Jelon Vieira como difusor da capoeira nos Estados Unidos, introduzindo também uma narrativa sobre a origem colonial da

capoeira, seu caráter de autodefesa e hibridismo entre as artes marciais e a dança, seu passado criminalizado pelas autoridades brasileiras e a importância histórica de Mestre Bimba como sistematizador da prática. Muitas críticas também comentam a relação de Jelon Vieira com Alvin Ailey, responsável pelo nome da companhia e incentivo a sua trajetória, bem como sobre seu trabalho criando centros de artes para jovens e crianças carentes em áreas urbanas na Bahia e nos EUA. São também comuns as alusões sobre como as coreografias propõem encontros entre a dança e o teatro e estabelecem conexões entre a dança tradicional e contemporânea.

Sobre a criação de uma movimentação original por Vieira na DanceBrazil as análises comentam: “Usa o estilo acrobático da capoeira com expressões de dança moderna e jazz” (Molly Glentzer, *Houston Chronicle*, 2004); “Adição de formas de dança contemporâneas, com novas interpretações e combinações de técnicas ocidentais integradas na coreografia, fazendo da capoeira uma forma de arte teatral” (Suzanne K. Walther, *Attitude - The Dancers' Magazine*, 2008); “Seu trabalho destaca aspectos da capoeira, mas também incorpora a dança afro-brasileira e moderna” (Gia Kourlas, *New York Times*, 2010.)

Jack Anderson do *New York Times*, em 25 de maio de 2002, comenta que em cada um dos doze bailarinos do elenco é possível visualizar como se misturam as formas tradicionais de danças brasileiras com a dança moderna norte-americana, sendo o mais impressionante, entretanto, sua urgência teatral. Anderson também explana que, embora alguns grupos brasileiros apresentem em suas produções movimentos de capoeira como façanhas acrobáticas isoladas, Mr. Vieira os entrelaça com outros paços numa textura balanceada, indício do desenvolvimento de um estilo próprio de dança brasileira contemporânea.

Jennifer Fields escreveu em 2003 na revista *Dance Teacher*<sup>241</sup> que o trabalho de Mestre Jelon mistura as danças folclóricas brasileiras com a capoeira, emprestando movimentos de vários estilos tradicionais de dança brasileira. A autora do artigo assinala a criação de um vocabulário próprio pelo coreógrafo cujas obras frequentemente expressavam “mensagens sociais, desbotando continuamente a linha entre política e arte. Sua companhia realizou obras sobre crianças sem teto, escravidão e revolução, em diversos cantos do mundo como Alemanha, Índia, Irã, Estados Unidos e África”. Fields também assinala que os alunos de Mestre Jelon passaram a ensinar

---

<sup>241</sup> (Publication title: *Dance Teacher*. Vol. 25, Issue 10, pgs 72-74, Oct 2003, publication: Raleigh, N. C.)

capoeira em todo o país do Texas ao Missouri, da Flórida a Califórnia, ressaltando que para Vieira “é fundamental que os alunos aprendam que a capoeira não é apenas uma técnica, mas uma filosofia”.

Jennifer Dunning, do *New York Times*, em 23 de abril de 2004, comenta que “Mr. Vieira faz com a capoeira o que Rennie Harris<sup>242</sup> fez com o hip-hop, dando a estas formas uma vida nova e expandida como dança de palco”.

Suzanne K. Walther, da *Attitude - The Dancers' Magazine*, comenta sobre o reconhecimento de Jelon Vieira nos Estados Unidos por sua premiação no National Heritage Fellowship do National Endowment for the Arts, realizada em maio de 2008 e considerada a mais alta condecoração em artes tradicionais e folclóricas do país. A crítica comenta que Jelon Vieira em seus primeiros trabalhos mantinha as sequências de dança e capoeira separadas em sua coreografia, mas que com o tempo seu trabalho coreográfico foi capaz de mesclar perfeitamente os movimentos de dança e a capoeira, produzindo um movimento de “singularidade fantástica”, afirmando ainda que “há uma grande coerência de estilo o qual também decorre de algumas repetições, cuja energia e virtuosidade técnica se mantém fascinante”.

Há, sobretudo, nas primeiras críticas apreciações que reproduzem o olhar estadunidense sobre a cultura brasileira reforçando estereótipos sobre a sensualidade do elenco, sobre a magia acrobática e hipnótica de sua movimentação, o uso de trajes vívidos, da exuberância e alegria de sua performance, de sua energia selvagem e incandescente, de sua celebração desinibida, das tórridas movimentações de quadris, de seu entusiasmo infeccioso e de sua surpreendente vitalidade.

Menos simpática, Jennifer Dunning do *New York Times* escreve em treze de dezembro de 1990 que as coreografias Ritual (de Erivaldo B. Silva) e Força das Águas (de Nem Brito) transformaram o teatro numa boate “...como é sempre provável que ocorra quando Jelon Vieira e sua companhia Dance Brazil dançam na sexta-feira à noite. Apesar da agradável alta tensão natural das danças e bailarinos, um pouco menos

<sup>242</sup> Rennie Harris (1964) é um artista de hip-hop e diretor da Rennie Harris Puremovement, formada em 1992. Em 2007, ele concebeu outra companhia a RHAW ou Rennie Harris Awe-Inspiring Works. Harris recebeu vários prêmios por suas performances de dança a qual ele se refere como *Hip-Hop concert dance*. Criou uma série de obras de repertório inovadoras, que quebraram muitos estereótipos e expectativas de dança hip-hop. Possui um doutorado *honoris causa* pela Columbia University e teve sua companhia escolhida como um dos quatro grupos dos EUA indicados como embaixadores culturais dos Estados Unidos pelo presidente Obama na Dance Motion EUA. Em 2012, visitou o Oriente Médio, apresentando e dando oficinas de hip-hop para egípcios, israelenses e palestinos.

de discoteca seria bem-vindo". A estadunidense ainda compara a cantora Baby Consuelo, artista convidada do espetáculo como uma figura de Pedro Almodovar. Em 27 de maio de 2003, Dunning também escreve no *New York Times* que "divertidamente, ele [Jelon Vieira] envia dançarinos homens saltando sobre as pernas abertas das mulheres. Sem sexo, por favor, nós somos pós-modernistas. (...) Os movimentos são concluídos ou continuados de maneiras inesperadas".

Embora a tônica geral das críticas continuassem a reproduzir clichês sobre cultura brasileira nas coreografias, notei que a partir dos anos 1990 o rigor de suas considerações sobre as coreografias aumentaram proporcionalmente ao distanciamento da companhia em relação às abordagens mais presas aos repertórios folclóricos. Embora seja inquestionável os elogios a respeito do desenvolvimento de um estilo de movimentação próprio da companhia, derivado da fusão entre seus elementos constituintes, como a capoeira e a dança moderna, ironicamente, o regozijo parece minguar progressivamente à aproximação da companhia de uma linguagem corporal mais contemporânea e hibridizada, como se boa parte dos especialistas se sentissem ameaçados quando o artista passasse a distanciar-se daquilo que pudesse ser esperado de uma "dança afro-brasileira".

Coreografia Pivete baseada na obra de Jorge Amado, a capoeira, arte marcial afro-caribenha e forma de dança da qual o Sr. Vieira desenha sua coreografia, é bastante limitada para essa tarefa (Jennifer Dunning, *The New York Times*, 20 dez. 1993, *tradução nossa*).

Havia imagens coreográficas de opressão, luta, rebelião e tremores religiosos extáticos. Infelizmente, embora muito aconteceu, o ponto dessas atividades permaneceu vago (Jack Anderson, *The New York Times*, 9 out. 1997, *tradução nossa*).

Os bailarinos administraram angústia e excitação com as sobrancelhas franzidas, lançando cabeças e sorrisos reminiscentes daqueles emplastrados nos rostos congelados dos concorrentes de concurso de beleza. Não é que os dançarinos do Sr. Vieira não sejam técnicos polidos; vários são escandalosamente bons. Mas muitas vezes, a coreografia, em grande parte vazia, os torna bidimensionais como modelos em um comercial da Gap. Em "Retratos da Bahia" o Sr. Vieira também permanece firme em seu antigo objetivo de homenagear a capoeira, a feroz e acrobática arte marcial afro-brasileira. Mas enquanto existem momentos de abandono genuíno, as seções são amarradas como uma revista antropológica. Em última análise, o movimento afro-brasileiro, a dança moderna e a capoeira, se anulam mutuamente (Gia Kourlas, *The New York Times*, 3 mar. 2005, *tradução nossa*).

A companhia combina a dança moderna, formas africanas e movimentos de autodefesa. Atraentes biquínis com babados, vamos desenhar um véu sobre

as calças franzidas que pareciam pequenas fraldas. Há pouca estrutura em Desafio e Ritual a identidade de cada uma das peças e a individualidade de cada bailarino notável tende a ser perdida na torrente de movimento, mas Dance Brazil oferece uma visão real sobre uma parte da cultura e os dançarinos brasileiros fazem lembram seu amor pela dança (Roslyn Sulcas, *The New York Times*, 15 fev. 2007, tradução nossa).

"Memorias" apontam a característica teatralidade de Vieira e a ausência de transações na coreografia, juntamente com a iluminação turva, frustrantemente opaca da coreografia de Marcelo Moacyr. (...) Os dançarinos, como sempre, aproveitam seus momentos, mas a coreografia deixa pouca impressão (Gia Kourlas, *The New York Times*, 2010, tradução nossa).

No entanto, uma companhia de dança de repertório precisa de mais do que vocabulário e tradição. Ele precisa de coreografia coerente e comunicativa, e isso estava faltando em "Malungos" e nas outras duas obras do programa que estreou na terça-feira no Teatro Joyce. (...) Da mesma forma, as fortes habilidades dos membros do DanceBrazil, maravilhas flexíveis que podem chicotear seus membros com uma facilidade surpreendente, são em grande parte anuladas pela coreografia sem forma. Seções seguiram amorfas com pouca lógica discernível, de narrativa, musicalidade, sonho ou qualquer outra variedade (Brian Seibert, *The New York Times*, 24 jun. 2015, tradução nossa).

Sobre a relação entre a capoeira e seu processo de criação em dança, Mestre Jelon afirmou em entrevista ao Portal Capoeira, em 2007:

A capoeira é uma fonte de inspiração dentro do meu trabalho. O "Dance Brazil", não é um grupo Folclórico, é um grupo de dança contemporânea que desenvolve trabalhos baseados em temas brasileiros. O capoeirista que trabalha comigo tem que ser um artista mais amplo, não é suficiente só saber capoeira, maculelê ou samba, ele deve receber meu treinamento, pois estudei outras técnicas de dança e trago dentro do meu trabalho toda essa experiência. Mesmo usando a capoeira como base das coreografias, procuro fazer meus trabalhos bem diferentes de todas as companhias de dança, acho que é por isso que o "Dance Brazil" está sempre fazendo sucesso, por causa dessa riqueza da cultura afro-brasileira que está presente nas minhas coreografias (Disponível em: <<http://portalcapoeira.com/capoeira/mestres/entrevista-mestre-jelon>>. Acesso em: 16 mar. 2017).

Atualmente, a Capoeira Foundation possui um escritório em Manhattan onde administra as atividades de produção da Dance Brazil e organiza as ações da Capoeira Luanda. Apesar do renome, a companhia não possui mais sede ou espaço físico/estúdio devido aos valores exorbitantes dos alugueis na ilha. O carro chefe da Capoeira Foundation é a DanceBrazil, mas em paralelo são desenvolvidos um trabalho intenso

durante o ano todo com as escolas públicas, através de um contrato com a cidade de Nova York.

Mestre Jelon possui uma rotina repleta de compromissos conectados majoritariamente com a divulgação da capoeira, seja em território estadunidense, seja no mundo afora. No decorrer de todo o período da pesquisa, realizei incontáveis tentativas de contato com o coreógrafo, no Brasil e durante o período da bolsa de pesquisa no exterior, sempre frustradas em função de seus exaustivos cronogramas de viagens realizadas para a divulgação e manutenção de uma rede de eventos de capoeira (batizados, conferências, encontros etc.) em nível global. Nossa encontro em Nova York só foi possível, ironicamente, graças ao seu envolvimento na concepção do 1º Seminário de Graduados da Capoeira Luanda.

Capoeira Luanda é uma organização não governamental voltada ao ensino e divulgação da capoeira no Brasil e no mundo, fundada por Mestre Jelon com a parceria dos Mestres de capoeira brasileiros, Apache e Guerreiro. Com sede em Goiânia e Nova York, a organização tem filiais em quinze países e tem como objetivo apresentar uma coesão pedagógica e metodológica entre seus integrantes, servindo como plataforma de visibilidade do grupo entre outras redes e entidades desenvolvedoras e propagadoras da capoeira pelo mundo.

Encontrei Jelon Vieira para uma entrevista num café no bairro de Greenwich Village, próximo de sua residência, onde ficamos por pouco mais de duas horas. A carreira de Jelon Vieira nos Estados Unidos é balizada por inúmeros marcos, entre eles a premiação pela National Heritage Fellowship, suas residências artísticas em inúmeras universidades de renome, ter performado em 47 dos 50 estados estadunidenses, possuir quase 40 anos de existência da companhia, cuja fundação em 1977 teve o apadrinhamento poderoso de Alvin Ailey (responsável pela escolha do nome da companhia).

Para minha surpresa, entretanto, apesar de sua trajetória e do renome de sua companhia, a mesma deixou de existir enquanto corpo estável desde o final da década de 1990. Seu funcionamento decorre da existência de turnês pontuais previamente programadas, nas quais bailarinos são contratados temporariamente. Jelon Viera afirma que, embora a companhia possua em seu elenco um grupo de capoeiristas, quase não existe distinção entre eles e os bailarinos dentro do trabalho coreográfico, uma vez que todos dançam juntos. O atual elenco da companhia possui onze bailarinos, todos brasileiros, a maioria baianos, mas também composta de goianos e pernambucanos. Os

integrantes foram selecionados em audição feita em maio de 2015 em Salvador para a estreia do espetáculo Malungos em Nova York, alguns meses depois.

A maior parte dos integrantes seria reagrupada com um pouco mais de um mês de antecedência para uma turnê europeia. No entanto, a companhia teve que cancelar uma turnê na Europa e Ásia entre 14 de janeiro a 28 de março de 2016 por motivos financeiros. O fato trouxe grande insatisfação para os conselheiros e agentes, mas Jelon Vieira conseguiu convencê-los de que a decisão foi a mais acertada. Seus planos para o futuro incluem um projeto coreográfico para comemorar os 40 anos da companhia, com o título provisório de “Lost: perdido em transição”, sobre a juventude na contemporaneidade.

Atualmente, as estratégias de apoio financeiro nos EUA constituem-se majoritariamente de apoios individuais. Essa prática de mecenato faz parte da cultura do país e resultam em descontos no imposto de renda estadunidense. A maioria dos apoiadores deriva de seu público que se tornam membros de seus quadros de patrocinadores. A companhia também consegue eventualmente contribuições de ordem municipal, estadual e federal, além de parcerias pontuais com fundações e corporações privadas.

No dia seguinte à entrevista, combinei de me encontrar com Mestre Jelon durante a roda de capoeira, realizada como cerimônia de boas-vindas aos participantes do seminário. O local da roda, anunciada para ocorrer no píer 47 do rio Hudson, entre Manhattan e Nova Jersey, tinha sido alterado para o píer 45. Encontrei-os ao perguntar para um capoeirista que andava apressado na orla se ele iria ao seminário. Não foi difícil reconhecê-lo como capoeirista devido ao uniforme: calça branca de tecido maleável com camisa com o logotipo do Capoeira Luanda. Segui conversando com o rapaz apressado que gentilmente me ofereceu seu cartão e se apresentou como contramestre Chuvisco. O capoeirista dava aulas em Nova York há alguns anos e integrava a organização de Jelon Vieira.



Figura 76: Mestre Jelon Vieira toca atabaque na roda de boas-vindas do 1º Seminário de Graduados do Capoeira Luanda, Nova York, Pier 46, 15/07/2016.

Em pleno pôr-do-sol, a abertura do evento agrupou pelo menos trinta graduados, em sua maioria estadunidenses e brasileiros. Eles formaram uma imensa roda na qual jogaram capoeira e congratularam-se por mais de três horas. Dezenas de testemunhas curiosas fitavam com admiração o encontro em pleno verão nova-iorquino. O seminário

foi realizado na tarde seguinte numa escola no bairro de Chinatown. Seu objetivo era promover a unidade filosófica, técnica e tática entre os graduados (instrutores, professores e contra-mestres) da Capoeira Luanda e sua rede internacional. Entre os temas debatidos pelos participantes estavam: o código de ética, fundamentos e filosofia do grupo; a nomenclatura básica dos movimentos, golpes e sequências; primeiros socorros; metodologia básica de preparação e didática em cada nível e a didática aplicada ao ensino da capoeira infantil. Um dia após o final do evento, Mestre Jelon já partia de Nova York para Cleveland, para mais um evento de capoeira.

### **Viver Brasil: revelando a *Afro-brasilian Dance Theater***

Entre o final de julho e início de agosto de 2016, acompanhei o trabalho desenvolvido pela Viver Brasil Dance Company, seus diretores Linda Yudin e Luiz Badaró, assim como toda a extensa comunidade de dança a eles associados na cidade de Los Angeles.

Durante duas semanas, compartilhei a rotina intensa de aulas e ensaios da companhia no estúdio de dança de Lula Washington Dance Company<sup>243</sup>; fiz as aulas de dança ministradas por Vera Passos na Dance Arts Academy, coreógrafa soteropolitana convidada para montar um dos novos espetáculos da Viver Brasil; acompanhei as aulas de Luiz Badaró numa escola de ensino fundamental num bairro latino da cidade; realizei entrevistas com Linda Yudin, Luiz Badaró e Vera Passos; pesquisei o rico arquivo pessoal de Linda Yudin em sua residência no bairro Hollywoodland; acompanhei a dinâmica de trabalho de diversos integrantes da companhia; além de encontros e conversas com artistas da cidade, colaboradores e participantes das atividades propostas pela Viver Brasil.

---

<sup>243</sup> Fundada em 1980 por Lula e Erwin Washington, a Lula Washington Contemporary Dance Foundation é uma organização sem fins lucrativos criada para promover ações profissionalizantes e de formação para artistas de dança de grupos minoritários do sul de Los Angeles. A missão da fundação é construir uma companhia de dança moderna contemporânea com alcance mundial e produzir obras contemporâneas de dança moderna que refletem história e cultura afro-americana. Sua missão educacional é criar uma escola no centro da cidade onde os jovens possam aprender a arte da dança, iniciar suas carreiras, usando a dança para motivar, educar, inspirar, desafiar e enriquecer a vida dos jovens para que eles possam ser cidadãos bem sucedidos, produtivos e competitivos. Informações traduzidas por nós do site da instituição. Disponível em: <<http://www.lulawashington.org>>. Acesso em: 15 jan. 2017.



Figura 77: Integrantes da Viver Brasil ensaiam no estúdio de Lula Washington Dance Theater em Los Angeles.

Na charmosa e aconchegante casa de Linda Yudin, repleta de quadros, esculturas e imagens relacionadas aos símbolos da cultura afro-brasileira, encontram-se também o ateliê no qual são confeccionados os figurinos da companhia e o escritório no qual uma equipe de produção, comandada pelo pesquisador e ensaísta afro-americano Peter Harris, gerencia o cronograma da companhia.

Linda Yudin afirmou dar crédito ao trabalho de Harris como diretor administrativo por confiar em sua formação literária e acadêmica capaz de organizar nos projetos da companhia as justificativas teóricas capazes de articular narrativas da

diáspora africana, sua relação com o contexto artístico da Viver Brasil e os objetivos de cada *grant* pleiteado, seja com foco educacional, seja com foco em criação artística.

Foi incrível acompanhar a rotina dos colaboradores da Viver Brasil nesses espaços. Em especial, observar a presença de Mainha da Bahia<sup>244</sup>, a dona Maria de Lourdes dos Santos, ialorixá da casa Ilê Axé Ewewe Uwra em Salvador, costureira figurinista e colaboradora da companhia.



Figura 78: Mainha da Bahia, *costumer design* da companhia, supervisiona os figurinos.

---

<sup>244</sup> Filha de Oxum e Iansã, Mainha da Bahia é mãe de sangue de Rosângela Silvestre e uma das fundadoras da Escola de Samba Diplomatas de Amaralina. Foi nomeada como a melhor figurinista pelo Lester Horton Dance Award, em 2005.

Mainha ficou hospedada na casa de Linda Yudin durante os meses de julho e agosto. Em seu quarto de hóspedes-ateliê de costura confeccionava os figurinos da companhia e eventualmente tinha seus serviços solicitados como sacerdotisa e condecorada do jogo de búzios por membros da comunidade Viver Brasil em Los Angeles, atividade que lhe rendia bons dividendos e muito respeito. Mainha me contou que viajou aos Estados Unidos pela primeira vez para Nova York, participando de um evento organizado pela BahiaTursa nos anos 1990. Sua parceria com a Viver Brasil, no entanto, havia iniciado nos anos 2000 em decorrência do trabalho da filha, a coreógrafa Rosângela Silvestre.

A partir da rotina de trabalho testemunhada e dos inúmeros diálogos com a diretora pude aos poucos compreender os detalhes das flexíveis frentes de atuação da companhia que mesclam projetos educacionais em escolas, universidades e centros culturais da cidade; a realização de shows turísticos e paradas *à la Mardi Gras* através de contratos e parcerias com parques temáticos de Los Angeles (em especial a *Disneyland Park Resort*); os processos das criações coreográficas e espetáculos de repertório da companhia e um programa de imersão cultural em Salvador para artistas e interessados em geral.

Sem sede própria, a companhia aluga estúdios na cidade de Los Angeles para seus ensaios. A Viver Brasil possui um elenco fixo de oito dançarinas, quatro músicos, duas cantoras, quatro coreógrafos associados (as soteropolitanas Nildinha Fonseca, Rosângela Silvestre e Vera Passos, e a americana Shelby Williams-Gonzalez), uma equipe administrativa e de produtores, além de bailarinos aprendizes em processo de profissionalização e outros membros associados à “comunidade Viver Brasil”.

Pesquisando no arquivo da Viver Brasil, encontrei dezenas de fotos, vídeos de performances, *flyers* e registros sobre os programas anuais de intercâmbio na cidade de Salvador, *mix* de pacote turístico e residência artística para bailarinos e interessados em geral, organizados anualmente pela companhia.

O programa começou em 1997 e foi desenvolvido por uma companhia de São Francisco chamada *Caribbean Music and Dance Programs*. A iniciativa foi pioneira na

proposição de viagens com viés turismo cultural e desenvolvia viagens para Cuba e outros lugares na diáspora. Essa companhia convida Linda Yudin para esboçar e desenvolver uma proposta para o Brasil. Yudin comentou que embora viajasse para o país de forma autônoma para realizar suas pesquisas etnográficas em dança desde os anos 1980, ficou temerosa em aceitar o projeto por conta das responsabilidades em organizar a viagem para um público maior. Apesar de sua hesitação inicial, sua proposta foi um grande sucesso.

A Viver Brasil assumiu a proposição do programa de intercâmbio desde 2000. Nesse período, o número de bailarinos e músicos interessados em aprender sobre cultura afro-brasileira eram equivalentes, mas aos poucos o foco na dança foi se configurando.

No escritório da companhia, localizei pastas com a documentação das inúmeras edições do programa nomeado *Dance at the Source*. Encontrei esboços dos roteiros das viagens, orçamentos, cartas e fotos das diversas edições. As informações se repetiam a cada edição com detalhes sobre os gastos com os almoços dos professores, estudantes e guias; os valores pagos pelas aulas de dança aos artistas, percussionistas e palestrantes; o aluguel das salas de dança; as taxas pagas ao hotel e custos dos translados pela cidade; notas sobre as gorjetas aos motoristas; contribuições às entidades visitadas que incluem o Axé Opô Afonjá, Fundação Pierre Verger, Bloco Ilê Aiyê etc.

Foi curioso notar as orientações para os participantes contidas nos formulários de divulgação do programa que incluíam instruções sobre os procedimentos para o pedido do visto brasileiro, informações sobre o trajeto de viagem, o roteiro de voos e conexões, o clima da cidade de Salvador, dicas sobre o que trazer para a viagem, que tipo de roupa usar, inclusive algumas dicas de etiqueta de como se comportar nas casas de candomblé a serem visitadas.

Os projetos de 2005 a 2010 programavam visita ao Museu Afro Brasil em São Paulo nos primeiros dias no Brasil antes do embarque para Salvador. Recomendava-se o uso de protetores solares, não beber água das torneiras, trazer presentes aos professores, guias e palestrantes parceiros, o uso de câmeras e gravadores era altamente indicado nas aulas e expressamente desaconselhado para as cerimônias religiosas, além de dicas de segurança com pertences e documentações pessoais. Aos participantes do projeto era oferecida a possibilidade de fazer leituras espirituais com Mainha da Bahia, com a indicação prévia do valor cobrado pela leitura e da gratificação ao tradutor da sessão.

Há também informações sobre o hotel, restaurantes, praias e dicas sobre os demais passeios não inclusos no programa como a visita em museus, bares e locais de compras.



Figura 79: Aula de Augusto Omolu<sup>245</sup> durante o Programa *Dance at the Source*, na Escola de Dança da Funcceb em 14 de agosto de 2001.

---

<sup>245</sup> Augusto José da Purificação Conceição (1963-2013). Bailarino soteropolitano, começou a estudar dança em 1976 com Mestre King. Em 1978, dançou no grupo Viva Bahia sob a direção de Emilia Biancardi; em 1979, ingressa na Escola de Dança do Teatro Castro Alves, focando seu treinamento em balé clássico. Em 1981, integra o primeiro elenco do Balé do Teatro Castro Alves. Foi também co-fundador e professor da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Desde 1993, é membro colaborador da International School of Theater and Anthropology (INSTA), dirigida por Eugenio Barba. A partir de 2001, integra o Odin Teatret em Dinamarca como ator bailarino. Desde os anos 2000, realiza seminários anuais de dança na Bahia desenvolvendo seu trabalho de dramaturgia da dança dos orixás. Em 2013, decide retornar ao Brasil. Nas vésperas de ser nomeado diretor artístico do Balé Teatro Castro Alves é assassinado em sua casa em Salvador, vítima de homofobia.



Figura 80: Rosângela Silvestre leciona na Escola de Dança da Funcceb para grupo de participantes do Programa *Dance at the Source*, em 13 de agosto de 2002.



Figura 81: Mestre King, Linda Yudin e grupo de dançarinos e percussionistas, na Escola de Dança da Funcceb, em 13 de agosto de 2002.



Figura 82: Dona Cici (sentada), Linda Yudin, Rosângela Silvestre e grupo integrante do programa *Dance at the Source*. na Fundação Pierre Verger, em 8 de agosto de 2002.

Também localizei fotos das aulas e atividades programadas, nas quais pude reconhecer como professores artistas como Augusto Omolu, Rosângela Silvestre, Mestre King, Tânia Bispo, Nildinha Fonseca, José Ricardo Sousa, Gilmar Sampaio; além de fotos de visitas à Fundação Pierre Verger para palestras com dona Cici, a sede do Bloco Ilê Aiyê (durante a construção de sua atual sede em 2002), e inúmeras fotos dos diversos intercâmbios.

Quando conheci Linda Yudin pessoalmente em Salvador, em 2014, ela estava ciceroneando um grupo de americanos, juntamente com alguns de seus bailarinos, em uma dessas imersões. Entre as aulas de dança foram também programadas visitas à tradicional Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, realizada na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Em Cachoeira, também pudemos apreciar visitas em vários museus da cidade, acompanhados do artista plástico J. Cunha<sup>246</sup>. Outra visita memorável deu-se

---

<sup>246</sup> José Antônio Cunha, artista multimídia sexagenário, é cenógrafo, figurinista, escultor, pintor, designer e dançarino (fez parte dos grupos Viva Bahia e Balé Brasileiro da Bahia nos anos 1970). Com mais de 30 anos de carreira, criou cenários e figurinos para o Balé do Teatro Castro Alves e a identidade visual do

na cidade de Saubara com o acompanhamento das atividades conduzidas por dona Zelita. Entre os participantes do programa, conheci o professor Kenneth Dossar<sup>247</sup> da Temple University, intelectual renomado e, como pude verificar durante a viagem, um exímio percussionista.

Nessa ocasião, percebi a marcante presença de turistas negros estadunidenses na cidade de Cachoeira. Esse fato nos faz pensar sobre o desenvolvimento do ‘turismo étnico’ e o consumo das imagens idealizadas de uma África mítica transposta nas Américas e, ao mesmo tempo, afirma a presença de Salvador e do Recôncavo baiano como polo cultural diáspórico central para a construção de identidades negras na contemporaneidade. Esse território agregador e irradiador deveria ser repensado como espaço produtor de representações, epistemologias e subjetividades negro-brasileiras para o mundo, devidamente assumidas, reconhecidas e empoderadas, distantes das padronizações e expectativas estigmatizantes.

Sobre essa questão me recordo de um comentário de Linda Yudin sobre os jovens e crianças integrantes do Samba Mirim de Vovó Sinhá, no terreiro de Zelita em Saubara. Um dos visitantes estadunidenses parecia lastimar que os jovens brasileiros conferissem em seus *cellphones* os últimos *posts* das redes sociais ao que a diretora artística repreendeu com um: “Por acaso você acha que eles estão perdidos no tempo?”. Sua indagação nos faz lembrar que, para além dos exotismos, é necessário tecer olhares para a realidade com projeções de futuro na coletividade, qualquer esforço em desatrelar tradição e modernidade reitera os dualismos colonizadores.

---

bloco afro Ilê Aiyê. Expôs inúmeras obras na Bienal da Bahia. Criou a padronagem do tecido usado como figurino no espetáculo da Viver Brasil apresentado no Hollywood Bowl em 2016.

<sup>247</sup> Dossar é um historiador da cultura da diáspora negra, que pesquisa as comunidades negras no Brasil e na cultura afro-atlântica. Tem colaborado com organizações como o Centro de Estudos Afro Asiáticos na Bahia, a Dance Brazil Dance Company, o Centro de Cultura Caribenha em Nova York, o Centro Annenberg de Artes Cênicas da Filadélfia e a National Public Radio, produzindo eventos públicos que destacam a estética afro-brasileira, as artes, a história e as questões contemporâneas. Desde 1983, viaja ao Brasil para pesquisar a herança africana da Bahia, especialmente o candomblé, a capoeira angola e a cultura bantu na Bahia.



Figura 83: Flyer de divulgação do programa *Dancing at the Source* (Acervo nosso).



Figura 84: Dona Zelita, a bailarina Ajah Muhammad e os integrantes do Samba Mirim de Vovó Sinhá no terreiro de Zelita em Saubara em 18 de julho de 2014.



**Figura 85:** Paula Santos, Linda Yudin e J. Cunha exibem a padronagem criada pelo artista plástico e designer J. Cunha para a Dance Brasil (Acervo Linda Yudin).

Das ações de arte-educação desenvolvidas pela companhia, merece destaque o programa *Samba on the Streets*, com o qual a companhia recebeu patrocínio do Cultural Affairs Department da cidade de Los Angeles. Baseado no movimento dos blocos afro de Salvador, sua dança e música percussiva, a proposta desenvolve aulas de dança na cidade e, eventualmente, cortejos afro. O projeto, que se desenvolve em escolas (em todos os níveis: *elementary, middle and high*), bibliotecas e *campus* universitários, proporciona um meio privilegiado para a discussão sobre questões referentes à negritude e a luta por igualdade racial no Brasil e por extensão nos Estados Unidos, além da reflexão sobre as possibilidades de criação de elos comunitários.

Esse trabalho também tem colaborado por esboçar uma pedagogia de dança que dialogue com questões sociais e mobilizações arregimentadas por movimentos de moradia em Los Angeles e o Black Lives Matter. A diretora também identifica na estética dos blocos afro um sentido democrático e propulsor de coletividades, de ocupação dos espaços públicos que a fazem conectar com as mobilizações e posicionamentos políticos contidos em torno do movimento Occupy Wall Street. O

*Samba on the Streets* ocorre em diversas áreas da cidade de Los Angeles o que permite também aos bailarinos envolvidos atuarem em suas próprias comunidades.

Num dos dias em que visitei a casa de Linda Yudin consegui passar uma longa tarde de conversa com Luiz Badaró. Com temperamento mais fechado, o mestre me relatou atritos com integrantes da companhia por não falar bem inglês e pela impaciência com as atitudes arrogantes e inexperientes de alguns membros do grupo.

Sentado na garagem da casa em Los Angeles, local no qual mantinha parte dos instrumentos musicais da companhia, Badaró me mostrou malas e pastas de arquivo onde guardava fotos e documentos de inúmeros trabalhos como músico e coreógrafo durante sua extensa carreira.

Entre esses documentos achei fotos suas como bailarino do grupo Balú, dirigido por Mestre King no início dos anos 1970; um certificado de sua participação como aluno de curso de dança primitiva ministrado por Mercedes Batista em julho de 1977, organizado por Laís Góes junto ao Departamento de Cultura de Salvador; o programa de apresentação do grupo folclórico Bahia Axé Bahia, dirigido por ele, no evento de inauguração de uma usina hidrelétrica da construtora Odebrecht em Angola, em 1984, ainda durante a guerra civil; um atestado de sua participação do primeiro campeonato brasileiro de capoeira em que foi campeão da categoria peso leve em 1985, na cidade de São Paulo no governo Mário Covas; fotos com o elenco do circo francês Archaos em que atuou como coreógrafo em apresentações por diversos países da Europa no início dos anos 1990; parcerias com diversos grupos de dança afro-brasileira e capoeira nos Estados Unidos durante os anos 1990, nos quais atuou como professor de dança e percussionista em várias cidades da costa oeste; certificado de sua atuação como professor durante o Black College Dance Exchange<sup>248</sup> ao lado de Katherine Dunham em Tallahassee, Flórida, em 2002; além de inúmeros documentos sobre a Viver Brasil.

---

<sup>248</sup> A Black College Dance Exchange, fundada em 1981, é uma coalizão de companhias de dança provenientes de faculdades e universidades historicamente negras (Historically Black Colleges and Universities, HBCUs). Seu principal objetivo é proporcionar oportunidades para dançarinos de HBCUs para se reunir para aprendizagem, experiências sociais e de performance. A Orchesis Contemporary Dance Theatre (OCDT), da Florida A & M University (FAMU), em abril de 2002, recebeu Jean-Léon Destiné, Katherine Dunham, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King) e Eleo Polmari como professores honrados no Black College Dance Exchange (BCDE), patrocinado naquele ano pela OCDT na FAMU. Luiz Badaró foi um dos instrutores participantes do evento.

Atualmente, Badaró, que ocupa a posição de codiretor artístico e percussionista da Viver Brasil, também ministra aulas de dança numa escola pública para crianças do ensino fundamental. Os alunos com uma média de 7 anos de idade, a maioria de origem latina, aprendiam as coreografias ensinadas por ele. É notável a relação de respeito e carinho entre o professor e seus alunos.



Figura 86: Luiz Badaró coreografa grupo de crianças na Los Angeles Elementary School, 1211 South Hobart Boulevard. À direita, Simon Carroll, percussionista da Viver Brasil.

Linda Yudin ressalta que, no trabalho nas escolas, ela evita circunscrever as práticas corporais em classificações sobre sua tradição ou contemporaneidade, preferindo indicar as danças apenas como afro-brasileiras orientadas pelos seus elementos constituintes de base: ancestralidade, música, ritmo e dança.

Em 2012, Linda Yudin recebe convite da Disney para preparar dois trabalhos em homenagem à cultura latina e afro-brasileira no parque em Califórnia. A direção queria retomar a história dos *The Three Caballeros*: Donald Duck, Zé Carioca e Panchito, com um *fresh contemporary new look*. Linda Yudin reconheceu na proposta uma oportunidade de pagar um salário de alto nível profissional aos membros da companhia. As apresentações requerem um grupo de vinte bailarinos aptos a performar seis vezes por dia, sete dias por semana. Linda Yudin tem renovado o contrato com o parque anualmente, apesar do código de conduta rígido, que não tolera atrasos ou faltas.

Esse ritmo profissional ajudou a preparar o elenco para desenvolver um trabalho disciplinado e organizar estratégias de substituição e treinamento da equipe. Linda Yudin propôs ao parque a ideia de uma *Parade*, composta por um bloco afro com a formação de um samba de roda usando como figurinos saias rodadas “de baiana” e anáguas, que embora sejam de difícil transporte pelo volume e peso e tragam dissimulados símbolos da colonização brasileira, conferem à proposta uma espetacularidade e também ampliam as imagens sobre dança e cultura afro-brasileira, para além da trivialidade de Carmem Miranda.

Para Yudin, o cenário da dança em Los Angeles não distingue tanto as companhias por seus estilos ou escolas coreográficas e sim pela proficiência técnica dos bailarinos e a competência artística da companhia. A diretora também se congratula por incluir diferentes corpos, tamanhos e cores na companhia, afirmindo não ter nenhum interesse em ser uma *cookie cutter* dance company, uma companhia com corpos padronizados, servindo de exemplo para todos os jovens que queiram ver na dança uma possibilidade profissional. Ressalta também a importância de ter uma companhia de dança multirracial, que traz influências estadunidenses e afro-soteropolitanas em constante renovação e intercâmbio, afirmendo ser a colaboração entre os dois espaços da diáspora primordial para a existência da companhia.

Linda Yudin relata que as danças das diásporas africanas são muito desenvolvidas em Los Angeles e que nos últimos anos o número de bailarinos homens tem crescido, fato que atribui ao desenvolvimento de uma ecologia da dança na cidade, com o qual tem colaborado. Para sua diretora, a Viver Brasil oferece em Los Angeles um ambiente privilegiado de formação artística profissional, seja para dançarinos ou músicos, contribuindo também na formação de público para a dança na cidade.

Linda Yudin critica as distinções de valor no campo da dança entre fazeres ditos folclóricos de outros concebidos como contemporâneos, indicando o contraponto técnico e performativo do Balé Folclórico da Bahia, como exemplo de grupo folclórico que rompe expectativas preconceituosas sobre uma suposta falta de sofisticação enquanto espetáculo.

Yudin afirma que a dança folclórica nunca foi rudimentar e que existem exigências de treinamento e preparo técnico dos dançarinos, independente da classificação do fazer de dança. Ressalta que os programadores e patrocinadores de grandes festivais nos Estados Unidos, quando possuem agenda para uma companhia de dança brasileira dão preferência às companhias brasileiras como o Grupo Corpo e Balé Folclórico da Bahia. Linda Yudin comentou a dificuldade de concorrer com esses grupos, ressaltando o ambiente concorrencial entre as companhias de dança nos Estados Unidos. Embora os grupos brasileiros citados representem enfoques artísticos díspares, compreendendo contrapontos entre o contemporâneo e o tradicional, destaca que prefere reconhecer a produção de sua companhia como Afro-Brazilian Dance Theater, negando a classificação de seu trabalho entre as categorias de dança tradicional, folclórica ou contemporânea.

Linda Yudin afirma que nos fóruns de profissionais de dança de Los Angeles se comenta muito sobre a atual impossibilidade das companhias conseguirem prover aos seus corpos artísticos salários estáveis e que a maioria depende da aprovação de projetos e apoios sazonais. A diversificação de atividades da Viver Brasil, no entanto, garante o funcionamento de suas atividades durante todo o ano sem interrupções. Da dança de concerto à experiência mais comercial de entretenimento nos parques temáticos como a Disney, passando por projetos educacionais. Embora critique a obrigatoriedade dessa estratégia, por vezes extenuante, reconhece nessa versatilidade da companhia uma possibilidade de manutenção da prática artística frente ao cenário hostil às artes nos Estados Unidos, no qual a maioria das companhias de danças veem-se impossibilitadas de funcionar com seus corpos estáveis durante todo o ano.

Entre ações educacionais e artísticas, a equipe de produção da companhia mantinha-se atenta para desenvolver projetos que pudessem se beneficiar de auxílios de entidades como: National Endowment for the Arts, California Arts Council, City of Los Angeles Department of Cultural Affairs e Los Angeles County Arts Commission, uma

vez que patrocínios públicos poderiam ser requeridos sazonalmente pela companhia nos níveis federal, estadual, municipal e distrital.

Foi importante perceber como a história da companhia tem influenciado o ambiente de dança da cidade, na medida em que atua como espaço de formação artística profissional, elo entre contextos culturais californianos e soteropolitanos de dança e importante catalisador de uma comunidade de dança em Los Angeles e cidades vizinhas.

No período em que acompanhei a rotina de trabalho, parte dos ensaios destinava-se a preparar um espetáculo a ser apresentado no grande teatro concha acústica de Los Angeles, o Hollywood Bowl, com um cortejo afro coreografado por Vera Passos. Embora esse tenha sido um projeto pontual, foi interessante presenciar como a companhia consegue agenciar uma comunidade de artistas na cidade, fruto de suas ações diversificadas.

Os ensaios da companhia para o espetáculo no Hollywood Bowl chamavam atenção pelo envolvimento dos participantes. O convite para se apresentar no evento teve um sentido de comemoração para a companhia que não dançava no palco da grande arena desde 1999.

Nos ensaios, o trabalho inicial de aquecimento era compartilhado entre os bailarinos mais experientes e com formação em técnicas corporais somáticas, notadamente o Pilates. As sugestões para o trabalho das aulas, no entanto, variavam e geralmente mesclam repertórios da dança moderna, Dunham, afro-brasileira e West african. Os ensaios se concentravam em dois estúdios da cidade no Dance Arts Academy e no Lula Washington Dance Theatre Company Studio, espaços alugados pela companhia.

A apresentação no Hollywood Bowl, intitulada *An Olympic Carnival* comemorava os cinquenta anos do álbum Brasil'66 do músico e compositor brasileiro, radicado nos Estados Unidos, Sérgio Mendes<sup>249</sup>. Para a coreografia foram chamados 38 bailarinos, 12 no palco e 16 na plateia, mais os músicos da companhia. Linda Yudin comentou que se sentiu impressionada ao constatar que não teria trabalho em arregimentar bailarinos para o evento, pois tão logo tinha anunciado os ensaios o

---

<sup>249</sup> O artista vive nos Estados Unidos desde 1964 e alcançou sucesso ao lançar a canção *Mais que nada*, de Jorge Ben Jor, em versão bossa-nova. Em 1993, recebeu o Grammy na categoria World Music.

estúdio encontrou-se abarrotado de pretendentes, a maioria já conhecidos pela diretora em seus anos de atividade.

Com a exceção da coreógrafa Vera Passos, todos integrantes eram de Los Angeles e possuíam diversos *backgrounds* de dança, bem como distintos reconhecimentos étnico-raciais, mas todos fortemente conectados com a história e o trabalho proposto pela Viver Brasil em torno da comunidade de dança da cidade. Uns eram bailarinos profissionais e atuavam em outras companhias de Los Angeles, alguns tinham iniciado seu treinamento em dança com a Viver Brasil, e ainda outros iniciaram sua conexão com as estéticas afro-brasileiras a partir de viagens ao Brasil.

Nos ensaios do grupo reconheci, por exemplo, bailarinas que encontrei nos seminários de verão ministrados por Rosângela Silvestre em Salvador anos atrás, outra componente estava fazendo seu mestrado em Berkeley sobre a cena de dança afro soteropolitana. Havia bailarinos com formação na técnica de Katherine Dunham, dança moderna brancocentrada (leia-se Graham), danças latinas (majoritariamente salsa), do Oeste da África, do hip-hop e da dança contemporânea.

Para a diretora, a variedade e diversidade de repertórios e *backgrounds* artísticos e étnico-culturais dos bailarinos e músicos da companhia seriam reflexo de uma característica marcante da cidade de Los Angeles, reconhecida enquanto polo cultural negro diaspórico e latino. Linda Yudin também comentou que Los Angeles possui uma tradição de mistura e hibridização de diferentes estilos de dança.



Figura 87: Os músicos da companhia: Fábio Santana de Souza, Simon Carroll, Kahlil Cummings, Luiz Badaró, Kana Shimanuki e Linda Yudin no ensaio da Viver Brasil, no Lula Washington Studio, em 21 de julho de 2016. Na parede do estúdio, o quadro de Katherine Dunham merece uma atenção especial.

Linda Yudin afirma que os conhecimentos adquiridos com os mestres da cultura popular brasileira, como Dona Zelita (Joselita Moreira da Cruz Silva), Dona Cici (Nancy de Souza e Silva) e Mainha da Bahia (Maria de Lourdes dos Santos) bem como entre os artistas negros soteropolitanos, como Rosângela Silvestre, Vera Passos, José Ricardo Sousa, Nildinha Fonseca, Vânia Amaral e tantos outros lhe conferem a experiência, responsabilidade e legitimidade para, a partir da cultura afro-brasileira e seu caráter cultural diaspórico particular, abordar questões sobre igualdade racial e negritude, temas que enquanto artista, branca, judia, estadunidense não se imiscui em tratar. A coreógrafa sente-se agradecida por poder dançar os saberes, símbolos e alegria incorporados nas danças afro-brasileiras.

Linda Yudin afirma que independente dos *venues* em que a Viver Brasil se apresenta: escolas, shows, palcos de teatro, aulas em *studios*, universidades, espaços públicos sempre realizam um círculo no qual os participantes, de olhos fechados, são orientados a conectarem-se e agradecerem seus ancestrais negros pela oportunidade de estabelecer alguma conexão com esses fazeres e saberes que resultam do Atlântico negro. Acredita que seu trabalho é, sobretudo, político por investir-se de uma negritude

estética compartilhada pelos corpos em movimento e se diz entusiasmada em pensar seu trabalho como divulgador das danças afro-brasileiras, promovendo sua visibilidade nos Estados Unidos.



Figura 88: *Flyers* de divulgação dos espetáculos da companhia Viver Brasil (Acervo nosso).



Figura 89: Flyers de espetáculos, palestras e residências artísticas promovidas pela companhia Viver Brasil em Los Angeles (Acervo nosso).

Outro trabalho ensaiado nos estúdios durante minha estadia em Los Angeles foi a coreografia *Revealad*. A obra estabelece uma relação entre os jovens negros mortos na América e a histórias das Yabás, os orixás femininos exauridos pela desumanização desses jovens. O mote da criação sugere que até mesmo esses personagens poderosos e resilientes ficam exauridos ao testemunhar as violências contemporâneas. Para a coreógrafa americana Shelby Williams-Gonzalez a dança é um manifesto em busca da

afirmação de igualdade no mundo contemporâneo, um questionamento sobre como redefinir autoestima num contexto de hiperencarceramento, e morte dos jovens negros e latinos nos Estados Unidos.



Figura 90 Linda Yudin observa Whitney Nagode Simpson, Ashley Blanchard e Laila Abdullah em ensaio da peça *Revealed*, Lula Washington Studio, em 18 de julho de 2016.

O programa produzido pela companhia para sua estreia durante o evento *Moves After Dark*<sup>250</sup>, anunciava:

Na oportunidade narrativa mítica trazida por Viver Brasil, as todo-poderosas três esposas de Xangô vão além do arquétipo: Iansã, deusa guerreira dos ventos e mundo ancestral, que possui a habilidade de cortar a linha de vida; Oxum, rainha das águas doces, protetora das crianças, beleza e essência do amor próprio; e Obá, a robusta deusa caçadora da terra, símbolo de renovação e independência, retiram suas coroas e testam seus poderes como mães e ativistas que respondem às demandas humanas muito reais diante da atual violência racialmente carregada, da morte insensível de negros e mestiços. E quanto à fragilidade de uma deusa? Onde vive a sua verdadeira força? E as rainhas divinas, Nanã, que cuida dos espíritos caídos, e Iemanjá, a mãe

<sup>250</sup> O evento *Moves After Dark* é uma mostra de dança contemporânea com um viés performático usando o campus do The Music Center como *site specific*. O público se organiza em grupos rotativos com apresentações simultâneas. O evento é patrocinado pelo Center Dance Arts de Los Angeles.

sempre presente? A vitalidade da sabedoria antiga, uma história de força, verdade, coragem e humanidade, está Revelada (*Tradução nossa*).

A crítica da coreografia, publicada no *Los Angeles Times* em 09 de agosto de 2016 afirmou sobre a estreia:

Nada poderia abalar a confiança majestosa e rítmica da companhia de dança afro-brasileira de Linda Yudin e Luiz Badaró, Viver Brasil, com a performance da coreografia de Shelby Williams Gonzalez, "Revealed", nos degraus da grande escadaria de Dorothy Chandler com o acompanhamento percussivo de sua banda. Quatro deusas brasileiras, dançadas por Gonzalez, Laila Abdullah, Rachel Hernandez e Nagodé Simpson, giraram em frisos de lantejoulas com exuberância e alegria, enquanto quatro mulheres de blusões pretos com capuz espreitavam com algo muito mais sério. Com os nomes Trayvon, Michael e Tamir estampados nas costas de seus casacos, as dançarinas aludiram ao movimento Black Lives Matter, embora a dança em si fizesse uma declaração política ainda mais poderosa. Abdullah de maneira incandescente emanava elegância, graça e poder a cada deslize de seu vestido, cada onda de seu braço, cada ondulação de suas costas, incorporando a força e a resistência necessárias para consertar os laços quebrados, curar os corpos fraturados e reconciliar relacionamentos tensos.<sup>251</sup> (Christina Campodonico, *Los Angeles Times*, 09 ago. 2016, *tradução nossa*).

A coreografia usou a dança e a simbologia afro-brasileira para construir uma dramaturgia sobre o transbordamento da violência e injustiça sem sentido contra as pessoas negras na diáspora, abrindo diálogos com a realidade social e desconstruindo expectativas sobre o tratamento das danças dos orixás. Shelby ao propor uma poética que lida com a ocorrência viralizada de violência contra os jovens negros nos Estados Unidos propõe uma relação presentificada entre formas contemporâneas e tradicionais, atualizando suas narrativas com temas urgentes. A peça revela a humanidade dos orixás, sua fragilidade como parte constituinte de sua beleza e força. O uso do figurino fazia alusão a Trayvon Martin, adolescente que foi assassinado pela polícia da Flórida por usar um capuz quando caminhava para casa em 2012, a vestimenta tornou-se código de suspeita e ameaça para os julgamentos racistas e policialescos.

---

<sup>251</sup> Disponível em: <<https://www.pressreader.com/usa/los-angeles-times/20160810/282415578676805>>. Acesso: 15 jan. 2017.



Figura 91: Bailarinas Rachel Hernandez, Haniyyah Tahirah e Ajah Bintashabazz na estreia da peça Revealed, performance na grande escadaria do Dorothy Chandler Pavillion do The Music Center em 08 de agosto de 2016.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho, desejamos criar uma narrativa sobre as práticas tecidas pela dança negra entre os territórios da diáspora, expondo as particularidades dos seus fazeres estéticos e suas poéticas políticas. Oferecemos alguns indícios de como os coreógrafos que circulam entre esses espaços puderam se influenciar mutuamente e gestar sínteses que alteraram suas práticas iniciais. Esses fazeres múltiplos contradizem noções de uma tradição imutável e uniforme, disseminada pelas pressuposições distanciadas.

O estudo da dança negra depara-se com dilemas éticos que confrontam o especialista da dança e suas suposições sobre as práticas e repertórios investigados. Como mediar fazeres e saberes a partir de posicionamentos como *insider* e/ou *outsider*? Elementos de familiaridade e distanciamento são movediços e podem variar. É necessário ler a história e as relações que se apresentam no tempo presente como um caleidoscópio, cujas imagens instáveis dependem da localização de quem lê suas figuras e em que direção aponta que imagem mental é capaz de elaborar e projetar para o futuro.

Aos refratários à ideia de uma dança negra, é fundamental questionar suas habilidades, ou seriam capacidades, de produzir olhares parceiros, empáticos, moleculares, investidos da boa fé e generosidade dos que são hábeis em *put oneself in someone else's shoes* e questionar, se “tudo é dança” por que ainda estamos a falar de uma dança negra?

Acredito que a posição de diferença é sempre melhor apreendida enquanto estratégia por aqueles que de alguma forma experimentaram um lugar de outrificação, de ser reconhecido por aquilo que não se é. Para superar esse lugar é necessário que todos reconheçam seus privilégios, suas posições de conforto no campo social e político da produção cultural. Quantas empatias devem ser geradas para colocar a todos, sem exceção, num espaço de uma diferença cosmopolita, uma alteridade compartilhada no qual não haja pressuposições universalizantes nem estigmatizações?

O pensamento descolonial de autores como Quijano (1992), Mignolo (2008), Kilomba (2010) indicam como a imposição de imagens paradigmáticas de conhecimento são reproduzidas como norma orientadora do desenvolvimento cultural autorizado nas agendas acadêmicas, indicando como o saber tem sido colonizado por olhares eurocêntricos. É urgente pensar a produção dos conceitos e epistemologias enquanto resultantes de processos políticos que têm por séculos definido quais temas, paradigmas e métodos são reconhecidos como legítimos. Os termos étnicos no estudo das artes devem ser ressignificados constantemente, tomando em consideração quem usa essa abordagem e com qual propósito.

Gomes (2012) afirma que o conflito ocupa o centro de toda a experiência pedagógica emancipatória, portanto, descolonizar o currículo implica conflito, confronto e negociação. Dar a ver a experiência negra no campo da dança faz parte desse processo, bem como suas filosofias e modos de fazer-saber. A experiência negra na diáspora, ao inscrever suas corporalidades em ambientes diversos, engendrou processos inter e transculturais, produzindo encruzilhadas de centramento e descentramento, como aponta Martins (2002), compondo multiplicidades e convergências, produtoras de sentidos plurais. Essas danças negras também precisam ser apreendidas em seus *modus operandi* complexo, que necessariamente entrelaçam memórias, políticas e desejos.

Num contexto em que ainda é necessário rever pré-concepções no campo das danças negras e nos discursos estigmatizantes e homogeneizantes elaborados sobre elas, faz-se necessário a produção de conhecimento acadêmico que avalie suas experiências, articulando espaços e temporalidades díspares para atualizar os discursos de uma presença negra afirmativa no campo da dança.

O estudo das trajetórias, trocas e intercâmbios entre os espaços da diáspora e a percepção da ressonância de seus legados e demandas atuais, seja em São Paulo, Salvador, Los Angeles, Miami ou Nova York, nos apresenta uma dimensão ética que não omite as relações de poder nos contextos de criação artística e produção de conhecimento histórico sobre a dança, bem como suas mediações com as instâncias de formação profissional, de recepção e crítica, de produção de memória e de acesso às políticas culturais.

Esse trabalho insere-se num campo de conhecimento histórica e socialmente marcado por privilégios e distinções, fazendo-se necessário atualizar perspectivas normatizantes ao propor um deslocamento das disposições e configurações do poder cultural (HALL, 2009), acenando para novos sujeitos, interlocuções e cumplicidades. É preciso aceitar a vida na diferença e os tensionamentos da pluralidade, além de construir olhares interseccionados, decoloniais atentos às alteridades, dispostos a revisar à contrapelo histórias e estéticas estabelecidas, construindo e fortalecendo éticas compartilhadas, inclusivas.

Nosso atual contexto nos revela a urgência continuada de se refletir sobre as ausências, omissões, usos e abusos do corpo negro em cena ao ocupar o espaço fetichizado e eurocêntrico dos palcos e das universidades, bem como as implicações e responsabilidades daqueles que atuam nas instituições públicas de ensino, pesquisa e extensão, cujo processo de desmantelamento instaura-se justamente quando se esboça a possibilidade de acesso democrático e atualização de suas estruturas curriculares.

Se os significados atribuídos à dança negra nas Américas constituem vetores dinâmicos, por vezes antagonistas, que operam entre a circunscrição identitária e a abertura às subjetividades múltiplas, resta saber quem opera esses reconhecimentos e com qual interesse. Essas diferenciações flertam com posicionamentos folclorizantes, bem como acionam poéticas contemporâneas; algumas vezes, reproduzem estigmas e perspectivas mercantis, outras, acionam reinvenções desejantes e afetos de comunidade e/ou liberdade. Muitas vezes, as fronteiras entre suas variações são tênues e a produção desses atravessamentos se inserem em contextos sociais desiguais, precarizados. Independentemente de sua inserção é necessário recuperar seu caráter diverso e valorizar suas vivências formativas.

As críticas apressadas sobre os discursos afirmativos assumidos geralmente desconhecem as práticas gestadas no interior do campo da dança negra, permanecendo inertes e incapazes de tecer empatias e correlações produtivas, e assim ficam sempre pasmos ao lidar com as reações aos seus privilégios e regalias normatizadas. Os que criticam os discursos essencialistas devem sempre rever primeiramente como os currículos, políticas de cultura e produção crítica sobre arte tem reproduzido representações de branquitude. Uma visão aberta, criativa e livre dos estigmas e prerrogativas universalizantes só será possível com o reconhecimento mútuo do racismo

no campo social das artes e seu impacto entre os incluídos e os excluídos como prerrogativa ao diálogo que possa superar condições de negação, omissão ou estereotipia.

O olhar sobre as formas de dança negra também deve se esforçar para que, quando produzido por artistas brancos ou alheios a sua realidade, possa, na medida do possível, incorporar criteriosamente suas especificidades e diversidade. Criando diálogos com a história dessas expressões, subvertendo práticas de invisibilização, consumo e/ou apropriação cultural por uma apreciação compromissada com olhares parceiros capazes de contextualizar suas influências, vivências e demandas, como se fossem as suas próprias. Esse olhar sensível de endosso distingue-se das certezas calculadas do especialista e sua apreciação distanciada e objetificadora. Relaciona-se com os olhares dispostos em tecer cumplicidades e aprendizados sempre renováveis.

Se, por um lado, o discurso identitário pode reproduzir essencialismos e sectarismos, corroborando para a falta de debate e, ao mesmo tempo, a manutenção dos estereótipos que replicam as práticas de consumo do outro exótico, por outro, não podemos esquecer que a experiência brasileira há muito que se contenta em reproduzir apagamentos simbólicos e epistemicídios, em nome de uma cultura mestiça, cuja negritude historicamente aparece amordaçada em função de um verde-amarelismo cínico.

O contexto social miscigenado no Brasil, diferentemente do Estados Unidos e sua prática débil de contato interracial, nunca foi suficiente para erradicar as políticas de dominação e desigualdade racial. Pelo contrário, se metamorfoseia como o álibi perfeito fomentador de nossos principais mitos e ideologias de Estado.

A branquitude, todo pensamento conformado com a norma eurocêntrica universalizada, naturalizada e a-histórica, cria sua própria visão sobre a vida negra singularizada pela falta, opressão, carestia e violência. As riquezas, complexidades, diversidades e especificidades do universo estético afrodiáspórico permanecem invisíveis. O racismo institucionalizado se transveste cotidianamente pelos senso comuns midiatizados que reproduzem um discurso harmonizado no qual as tensões resultantes das diferenças raciais e seus dispositivos sociais de exclusão são frequentemente negadas pela presença dos *tokens*/símbolos consumíveis.

Esse trabalho também não se presta à tarefa de meramente sensibilizar o olhar branco sobre a presença negra na dança, a este tipo de expectativa discursos que associam corpos e simbologias negras às alegorias carnavalescas sensualizadas, às corporalidades litúrgicas transformadas em caricaturas temerosas e enigmáticas ou, até mesmo, aos *gangstarap* sexistas e violentos, todos prontamente transformados em lucrativas mercadorias, já satisfizeram suficientemente o imaginário branco. Dessa acolhida que blefa reconhecimento quando, na realidade, reproduz estigmas e desserviços, já estamos bem satisfeitos, obrigado.

Há muito tempo tecnologias do corpo instauram e incorporam modos de vida, filosofias e fazeres das danças negras, suas relações de respeito com os mestres, suas urgências políticas, as quais retomam discursos de resistência, mas também gerenciam dimensões atualizadas da tradição, do fazer junto tensionado e solidário. Ao afirmar o lugar do conceito dança negra não queremos alimentar mitologias ou codificar gramáticas enrijecidas. Trata-se de assegurar, na tessitura da história da dança, uma convergência de conhecimentos, capaz de suprir vazios, perceber princípios, éticas, dignidades, dar a ver uma elegância, ciência, e humanidade há muito tolamente ignorada.

A dança negra não propõe uma técnica, mas um conceito historicamente forjado para questionar antigas asserções. Sua proposição produz uma abordagem capaz de definir territórios de enfrentamento e simultaneamente abordagens hábeis em construir diálogos, ponderações, autocrítica e reflexividade. Pela experiência da diáspora, ela abre-se ao vislumbre de perspectivas locais e globais, alimentando a disposição em produzir mediações, reconhecer pontos de encontro, colaborações e formas de convívio. Essas inclinações podem ser visualizadas na habilidade em propor trocas e navegar entre culturas diversas das suas, praticada por Clyde Morgan com maestria, ou no legado de atuação intercultural de Katherine Dunham e sua destreza em ponderar estratégias que permitissem um entendimento mais humanizado das artes.

No quadro atual brasileiro, a dança negra inscreve-se como prática interessada em alargar o campo tensionado da dança contemporânea para entendimentos mais plurais, que contemplam a alteridade. Não se trata aqui de oferecer presenças para preencher a cota hipocritamente calculada de representações maquiladas de democracia, mas de questionar as pré-concepções sobre o que pode o corpo negro, impugnar os

rótulos simplificadores, as expectativas coloniais totalizadoras e as imagens racistas preguiçosas.

É necessário fortalecer um campo de dança negra que assuma sua autonomia ao agregar memórias, fazeres, legados, vivências, possibilidades e conflitos. Não é o caso, porém, de propagar falas distanciadas e desagregadoras em nome de agendas convenientes que instaurem novos especialistas prontos a falar por outrem. A essas castas de privilegiados afoitos em controlar os campos culturais, artísticos e acadêmicos através de suas avaliações míopes, prontas para acusar saberes como demasiadamente arraigados, desejamos apenas o ostracismo encastelado que semeiam a si próprios. Estamos mais interessados em acionar mobilizações que enriqueçam oportunidades políticas a partir do alargamento dos discursos, questionando lógicas concorrenenciais e de prestígio no mercado das artes ao reativar compromissos, éticas e respeito pelos fazer-saberes de dança.

É necessário fomentar seriamente táticas que abranjam diferenças, propondo o convívio, o aprendizado, a troca e as políticas de solidariedade para além do multiculturalismo empresarial consumista. Para isso, é preciso dar a ver e alimentar fazeres cujas vivências sejam capazes de propor modelos mais baseados no respeito mútuo, na proximidade entre esferas coletivas e profissionais, no aprimoramento e participação cidadã das comunidades de dança. Essa ação não se confunde, é necessário dizer, com cacoetes assistencialistas ou olhares condescendentes da branquitude.

As narrativas aqui apresentadas burlam as pré-concepções sobre as danças negras reproduzidas pelo *status quo*. Elas propõem um novo olhar, transcontinental, histórico, relacional, empático, dinâmico e complexo. Aqui o adjetivo substantivado dança negra identifica-se com a diferença. Reconhecê-la é um ato de solidariedade que se contrapõe às posições e discursos hegemônicos. No entanto, a dança negra não existe para dar prazer aos olhos entediados, não pede brechas nem anexos nos compêndios historicistas da dança, não implora por padrinhos, muito menos benevolências, nem serve como álibi a justificativas que refutem posicionamentos racistas no passado.

Se a narrativa é produtora de subjetividades, resta saber quais as forças que definirão as poéticas políticas conceptoras de história e até que ponto estaremos, todos, preparados para configurar as danças negras como reproduutoras de liberdade nos territórios racialmente marcados da diáspora.

Por hora, resta-nos afirmar que essa dança negra possui histórias imemoriais, inscreve-se em resistências passadas e futuras, enfrenta *apartheids* e *blackfaces*, coleciona referenciais e legados, mas também se constitui a partir de novas relações e conexões. Essa dança regozija-se das conquistas de seus artistas mais renomados, mas não descarta seu elemento de interação e empoderamento coletivo. Ela acolhe as iniciativas arrojadas de jovens coreógrafos e não se furta de criar *links* intergeracionais. Move-se entre os territórios da diáspora e possui elementos suficientes para se prevenir do desencantamento pequeno-burguês descentrado e frustrado das desconexões “pós-modernas”. Ao contrário, a dança negra se abre ao *afrofuturism* cosmopolita e ressignifica dimensões da visão negra-africana do mundo alimentando-se por suas ontologias de temporalidades múltiplas, das tradições mutantes, de seus modos de transmissão e atualização, de sua variedade acumulativa, de sua dimensão poético-política, do seu corpo encruzilhada que entrelaça e fertiliza.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art.** London: Routledge, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu: sociologia.** Org. Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Ed, Civilização Brasileira, 2003.
- CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras:** de patrimônio cultural a industria do entretenimento. Brasília, Série Antropológica no.354, 2004. (<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf> Consultado em 11/2010)
- CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia:** o discurso competente e outras falas. São Paulo: Editora Moderna, 1980.
- CHRISTIAN, Mark. Conexões da diáspora africana: uma resposta aos críticos da afrocentricidade. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade:** uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- CLARK, VèVè A. and JOHNSON, Sara E.. **Kaiso!** Writings by and about Katherine Dunham. Madison: The University of Wisconsin Press, 2005.
- CLIFFORD, James. **Routes:** travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- COSTA, Emilia Viotti. **Da senzala à colônia.** 4ª Edição. São Paulo: EdUNESP, 1998.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.** Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nago e papai branco:** usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

- DAS, Joanna Dee. *Choreographing a New World: Katherine Dunham and the Politics of Dance*. Dissertation submitted of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University. New York, 2014, p.327.
- DEFRANTZ, Thomas and GONZALES, Anita. **Black Performance Theory**. Duke University Press: Durham, 2014.
- DEFRANTZ, Thomas. **Dancing many drums**: excavations in African American Dance. Madison: University of Wisconsin, 2002.
- DEFRANTZ, Thomas. **Dancing revelations**: Alvin Ailey's embodiment of African American culture. New York: Oxford University Press, 2004.
- DEFRANTZ, Thomas F.. Performing the Breaks: notes on African Aesthetics Structures. In: SELLAR, Tom. *PostGlobal Dance*. Theater Vol.40 nº1.Yale School of Drama, 2010.
- DIXON, Brenda. Black Dance and Dancers and the White Public: A Prolegomenon to Problems of Definition. Source: *Black American Literature Forum*, Vol. 24, No. 1 (Spring, 1990), pp. 117-123 Published by: St. Louis University URL: <http://www.jstor.org/stable/2904070>. Acessado em: 19/05/2014.
- DOMINGUES, Gustavo; MARQUES, Márcia e BORELLI, Sandro (Editores). *Revista de Arte Cultura e Dança Murro em Ponta de Faca*, N°7, julho 2013.
- DREWAL, Margaret Thompson. Improvisation as participatory performance: Egungun masked dancers in Yoruba tradition. In: ALBRIGHT, Ann Cooper e GERE, David. **Taken by surprise**: a dance improvisation reader. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- DUNHAM, Katherine. **Island Possessed**. Chicago Univ. Press, 1994.
- DUNNING, Jennifer. **Alvin Ailey**: a life in dance. New York: Da Capo Press, 1998.
- FOSTER, Susan Leigh. Dancing Bodies: an addendum, 2009. In: SELLAR, Tom. Theater: *Post Global dance*. Vol 40, numer 1. Yale School of Drama, 2010.
- GONZÁLEZ, Molly Christie. Katherine Dunham Techinique and Philosophy: a holistic dance pedagogy. Tese ao Departamento de Dança – Master of Artes in Dance Education. SUNY College at Brockport, 2015, p.242.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2012.

- GILROY, Paul. **Entre Campos:** Nações, Culturas e o Fascínio da Raça. São Paulo: Anablume, 2007.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora: Ed UFJF, 2013.
- GOMES, Nilma Lino. Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos. *Curriculo sem Fronteiras*. V.12, nº1, p.98-109, Jan/abr, 2012.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance:** dance and other contexts. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.
- GREEN, Richard C.. (Up)Staging the Primitive: Pearl Primus and “the Negro Problem” in American Dance. In: DEFRAZT, Thomas F. **Dancing many drums:** excavations in African American dance. Madison, University of Wisconsin Press, 2002.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça, cor e outros conceitos analíticos. In: SANSONE, Livio e PINHO, Osmundo Araújo (orgs.). **Raça:** novas perspectivas antropológicas. Salvador:EDUFBA, 2008. 63-83,447p.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2009.
- HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue:** as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.
- HOFLING, Ana Paula. Staging Capoeira, Samba, Maculele, and Candomble. Viva Bahia's Choreographies of Afro-Brazilian for the Global Stage. In: ALBUQUERQUE, Severino J. and BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. **Performing Brazil:** Essays on Culture, Identity and Performing Arts. Madison: The University Press, 2015.
- hooks, bell. **Black looks:** race and representation. Boston: South End Press, 1992.
- KATZ, Helena. Dança, coreografia e imunização. In: NOLF, Angela e MACEDO, Vanessa (org.). **Pontes móveis:** modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna:** sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

- KEALIINOHOMOKU, Jean. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Dança e Antropologia I**. Florianópolis: Insular, 2013.
- KILOMBA, Grada. **Plantation memories: episodes of everyday racism**. Munster: Unrast, 2010.
- KUYPERS, Patrícia. (org.) “Dossier Danse et Dramaturgie”. In: *Nouvelles de Danse*, printemps, n.31. Bruxelas: Contredanse, 1997.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Abr, 2002, no.19. (p.20-28).
- LIMA, Nelson. **Dando conta do recado**: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação de Mestrado. IFCS/UFRJ.
- LIMA, Vivaldo da Costa. Informações do 1º Festival Mundial de Artes Negras. *Revista Afro-Asia do Centro de Estudos Afro-Orientais* CEAO-UFBA nº 2-3 de 1966.
- LISBOA, Luiz Carlos. (Org.) **Haroldo Costa**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.
- LODY, Raul; SILVA, Wagner Gonçalves da. Joãozinho da Goméia: o lúdico e o sagrado na exaltação ao Candomblé. In: SILVA, Wagner Gonçalves da (org.). **Caminhos da Alma**: Memória afro-brasileira. São Paulo: Summus, 2002, p. 153-181.
- LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica Editores, 2008.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu negro, 2012.
- MANNING, Susan. **Modern dance Negro dance: race in motion**. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.
- MANNING, Susan. Dance Spirituals. In: LEPECKI, André. **Of the presence of the body: essays on dance and performance theory**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. (p.82-97)
- MARTINS, Leda Maria. “Performances do Tempo Espiralar”. In: G. Ravetti e M. Arbex (Orgs) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p.69-91.
- MELO, Nice e PEDROSO, Eliana. **Carlos Moraes**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2004.
- MIGNOLO, Walter D.. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política. Cadernos de Letras da UFF – *Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, p. 287-324, 2008.

- MINTZ, Sidney Wilfred. PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana:** uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- MONTEIRO, Marianna F. Martins. **Dança popular:** espetáculo e devoção. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.
- MONTEIRO, Marianna F. Martins. Dança Afro: uma dança moderna brasileira In **Húmus 4.** NORA, Sigrid (org.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p-p 51-59.
- MUÑOZ, José Esteban. Introducción a la teoría de la desidentificación. In: TAYLOR, Diana e FUENTES, Marcela. **Estudios Avanzados de Performance.** México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O Brasil na mira do Pan-Africanismo.** Salvador: EDUFBA, 2002.
- NASCIMENTO, Abdias do. **Revista Quilombo** (edição Fac-similar). Rio de Janeiro, nº.1 a 10, dez 1948 a julho 1950. São Paulo: Ed 34, 2003.
- 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.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança Afro:** sincretismo de movimentos. Salvador: UFBA, 1991.
- ORTIZ, Fernando. **Los bailes y El teatro de los negros em El folklore de Cuba.** Publicaciones Del Ministerio de Educacion, Habana, 1951.
- PELBART, Peter Pál. **Vida Capital:** Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PENCE, Ellen. Racism- a White issue. In: HULL, BELL-SCOTT, SMITH (orgs). **All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave.** NY: The feminist press, 2015, 2<sup>a</sup>ed.
- PERPENER III, John O. **African-American Concert Dance:** the Harlem Renaissance and beyond. Illinois: University of Illinois, 2005.
- PICART, Caroline Joan S.. Critical Race Theory, Gender, American Modern Dance and Copyright: a critical review of choreography as intellectual property. Thesis Presented for the Degree of Master of Arts – University of Florida, 2013.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena.* 13(29): 11-20, 1992.
- RAMOS, Artur. **As Culturas Negras no Novo Mundo.** São Paulo: Ed. Nacional, 1979, 1<sup>a</sup>. Ed. 1935.

- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Novos Estudos*, nº.79, novembro, 2007.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder:** a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: EdUFBA, 2005.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1984.
- SHAY, Anthony. **Choreographic Politics:** State Folk Dance Companies, Representation, and Power. Connecticut: Wesleyan Press, 2002, 252p
- SHAY, Anthony. **Choreographing Identities:** Folk Dance, Ethnicity And Festival in the United States And Canada. North Carolina: McFarland & Company, 2006, 260p.
- SILVA, Eusébio Lôbo. **Comentários e Instruções sobre a Dança.** Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1983.
- SILVA, Eusébio Lobo da. **O corpo na capoeira.** Vol.:2. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- SILVA JR., Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista:** a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- SILVEIRA, Renato da. Nação africana no Brasil escravista: problemas teóricos e metodológicos. REIS, João José e SILVA JR, Carlos da (Org.). **Atlântico de dor:** faces do tráfico de escravos. Cruz das Almas: EDUFRB, 2016.
- SOLEDADE, Augusto. Afro-Fusion Dance: A Perspective from The African Diaspora. In: The African Diaspora & Creolization. A.C.T.I.O.N. Foundation, Inc., Cahier ICF-maio-2006, p. 47-51.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- WRIGHT, Michelle M. **Becoming Black: creating identity in the African Diaspora.** Durham: Duke University Press, 2004.
- XAVIER, Evandro dos Passos. **Companhia de dança afro Bataka:** Ações Artísticas, Socioculturais e Políticas. São Paulo, 2011. 128 p. Dissertação de Mestrando, Instituto de Artes, Unesp.