



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

Fernando Marques Camargo Ferraz

**O FAZER SABER DAS DANÇAS AFRO:
investigando matrizes negras em movimento**

SÃO PAULO-SP
– 2012 –

Fernando Marques Camargo Ferraz

**O FAZER SABER DAS DANÇAS AFRO:
investigando matrizes negras em movimento**

Dissertação 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 Mestre 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)

SÃO PAULO-SP
– 2012 –

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

	Ferraz, Fernando Marques Camargo, 1978-
381f	O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento / Fernando Marques Camargo Ferraz. - São Paulo, 2012. xi ; 291 f. ; il. + anexo
	Orientador: Profª Drª Marianna Francisca Martins Monteiro Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
	1. Dança - História - Brasil. 2. Negros - Dança. 3. Dança afro. 4. Coreógrafos. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 793.3

Fernando Marques Camargo Ferraz

O FAZER SABER DAS DANÇAS AFRO: investigando matrizes negras em movimento

Dissertação 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 Mestre 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. Helena Katz, PUC-SP

Membro titular: Profa. Dra. Renata de Lima Silva, UFG

Defendida no dia 11/07/2012

Aos professores e mestres que algum dia, não importa por quanto tempo
ou por qual abordagem, fizeram-me aprender algo dançando afro
Kelliy Anjos, Álvaro Juvenal, Inaicyra Falcão dos Santos, Irineu
Nogueira, Rosangela Silvestre, Fanta Konatê, Mestre King, João Lima, Tatiana
Campelo, Vânia, Tata Muta, Edileusa Santos, Paco Gomes, Paquito, Mariama
Camara, Mestre Pitanga, Luciane Ramos, Janette Santiago, Denilson, Fábio Batista,
Mestre Clyde Morgan, Germaine Acogny, Rodrigo Nunes, Charles Nelson, Leda
Ornelas, Nadir Nóbrega, Augusto Omolu, Carlos Ujhama, Jackson Pinto, Flávia
Mazal, Renata Lima, Amara Tabor, Mister Longa Fo
Que esta lista, ainda modesta diante de tantos outros profissionais
atuantes, possa aumentar...

Agradecimentos

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa cedida, que viabilizou a realização deste projeto.

A profa. Marianna Monteiro, minha orientadora, e também amiga, pelas nossas inúmeras conversas e trocas. Obrigado pela instruções precisas, pela erudição despretensiosa e pelo conhecimento prontamente compartilhado, sempre tão franco, instigante e indispensável.

Um agradecimento especial aos amigos artistas e pesquisadores que não somente ajudaram a realização desta pesquisa com inúmeros *insights* e questionamentos, mas, acima de tudo, fizeram a vida mais prazerosa, mais iluminada, mais especial: Ana Lúcia Ferraz, Marsial Azevedo, Luciane Ramos, Micael Cortes, Charles Roberto Silva e Carlos Eduardo Ribeiro. Obrigado por acreditarem que a vida e o conhecimento são muito melhores com arte, jogo e poesia.

Aos meus pais e irmãos, pelo acolhimento nesta vida.

Aos grandes artistas que generosamente confidenciaram suas histórias e cederam seu tempo com tantas perguntas e inquietações: mestre Pitanga, Irineu Nogueira, mestre King, Carlos Uhjama, Tânia Bispo, Clyde Morgan, Domingos Campos, Augusto Omolu, Paulo Fonseca, Walson Botelho e Leda Ornelas.

Aos inúmeros professores, colegas e alunos de dança que já tive, e ainda vou ter, realmente, a vida é bem melhor aprendendo com vocês!

Aos funcionários dos acervos públicos frequentados durante a pesquisa, em especial, Emanuel, do Setor de Documentação do Balé Teatro Castro Alves - BTCA; Fabrício Felice, Cinemateca Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ); a sra. Vera, da Fundação Gregório de Mattos, que permanecem apaixonados pelo conhecimento, grandes pesquisadores e conhecedores dos acervos das instituições.

Aos participantes do Dançando Nossas Matrizes (DNM), pelos questionamentos e inquietações. Aos professores e alunos da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia-Funceb/BA, por dançarem tanto e tão bonito! A Cia. Étnica do Rio de Janeiro, por me permitir conhecer o artista fenomenal e ser humano maravilhoso que é Clyde Morgan. A Lucy Manso, que me contou mais sobre o espírito livre de Felícitas Barreto.

Aos professores Vagner Gonçalves da Silva e Alberto Ikeda, pelas preciosas considerações durante a banca de qualificação.

Aos amigos e colegas do Grupo Terreiro de Investigação Cênica e do Instituto de Artes da Unesp, em especial, Evandro Passos e Renata Lima.

A tantos outros amigos e artistas que acreditam na dança e na pesquisa como trabalho de vida. Muitíssimo obrigado!

Resumo

Nesta pesquisa, analisa-se como coreógrafos e intérprete-criadores identificados com a linguagem da dança afro engendram os saberes dessa arte em suas práticas. Busca-se refletir como esse estilo se inscreve na história da dança brasileira por meio da indicação de linhagens artísticas e da reconstrução das trajetórias de seus personagens.

Para tanto, compara-se as diversas perspectivas de seus criadores, vistos como interlocutores na construção de um conhecimento crítico sobre a dança afro. São abordadas as tensões entre suas formações artísticas, identidades sociais e posicionamentos no campo da produção cênica.

Também procurou-se refletir sobre as negociações em torno dos engajamentos políticos dos artistas, seus vínculos com as tradições religiosas, o debate com a produção cênica contemporânea e as tensões entre os espaços institucionais onde as performances se realizam com intuito de rever estereótipos e identificar mediações responsáveis pela construção dinâmica de seus repertórios e particularidades.

Palavras-chave: história da dança no Brasil; dança afro; coreógrafos.

Abstract

In this research, the aim is to examine how choreographers and creators identified with the language of African dance engender the knowledge of this art in their practice. I reflect how this style enroll in the history of Brazilian dance through multiple artistic lineages and the reconstruction of the personal trajectories.

Here I compare the different perspectives of their creators seen as partners in building a critical knowledge about the African dance and also analyze the tensions between their artistic formation (training), social identities and positions in the theatrical production field.

I also discuss the negotiations over the political engagement of artists, their links with religious traditions, the debate with contemporary theatrical production and tensions between institutional spaces where they perform in order to review stereotypes and identify mediations responsible for a dynamical building of its repertoires and particularities.

Keywords: history of dance in Brazil; African Brazilian dance; choreographers.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
Capítulo I. Entre nuvens e política: delimitando um campo de análise	32
1.1. Que história é essa?.....	32
1.2. Negritude e negôcentrismo	50
Capítulo II. História dos precursores: personagens e suas trajetórias.....	64
2.1. Corporalidades negras encontram o palco: precursores da dança afro	64
2.2. Dança afro nomeada: do legado de Mercedes Baptista ao Vivabahia	106
Capítulo III. O fazer dos mestres e suas variações: saberes compartilhados em Salvador e São Paulo	152
3.1. Dança afro soteropolitana	152
3.2. Dança afro em São Paulo	244
Conclusão.....	278
Bibliografia	282

Lista de figuras

- Figura 1:** Caribé e o ministro Antônio Carlos Magalhães, no enterro de Mãe Menininha, 14/08/1986
- Figura 2:** Joãozinho da Goméia. Fantasia de carnaval, *O Cruzeiro*, 17/03/1956.
- Figura 3:** *O Cruzeiro*, 17/03/1956.
- Figura 4:** Joãozinho da Goméia, 30/06/1951.
- Figura 5:** Eros Volúcia, “Bate nos Tambores”.
- Figura 6:** Eros Volúcia “Macumba”.
- Figura 7:** Duque e Gaby, em 1914.
- Figura 8:** Felícitas e um xavante.
- Figura 9:** Felícitas em Yemanjá.
- Figura 10:** Felícitas Barreto.
- Figura 11:** Felícitas Barreto.
- Figura 12:** Katherine Dunham e Vanoye Alkens em “Acarajé”, 1955.
- Figura 13:** Katherine Dunham, em L’Ag’Ya, 1936.
- Figura 14:** Mercedes Baptista como capa do jornal *O Quilombo*.
- Figura 15:** Mercedes no Terreiro de Joãozinho da Goméia, 1956.
- Figura 16:** Ensaio de Mercedes Baptista para *O Cruzeiro*, 18/02/1956 (MASP).
- Figura 17:** Banzo-Aiê, *O Cruzeiro*, 18/02/1956 (MASP).
- Figura 18:** Samba em Brasília (Cinemateca do MAM-RJ).
- Figura 19:** Apoteose espetáculo Brasileira, 1950.
- Figura 20:** Gilberto Bréa como Xangô, em “Candomblé”, revista *Alterosa*, 1954.
- Figura 21:** Domingos Campos, década de 1950.
- Figura 22:** Brasileira e Marcello Mastroanni.
- Figura 23:** Iansã e Caboclo, cena do Ballet Brasileiro da Bahia, 1975.
- Figura 24:** Ballet Brasileiro da Bahia, 1979.
- Figura 25:** Saurê/1982 (Setor de Documentação do BTCA).
- Figura 26:** Saurê remontagem.
- Figura 27:** Carlos Moraes no Ilê Axé Ajaguna (Lauro de Freitas-BA, 1986).
- Figura 28:** Cartazes da *Biennale de la danse* de 1994 e 1996.
- Figura 29:** Escola de Dança da Funceb de 2012.
- Figura 30:** Grade curricular da Escola de Dança da FUNCEB, 1986.
- Figura 31:** Uma das salas de aula da FUNCEB, 2012.
- Figura 31:** Grupo Cia. Contemporânea de Intervenção Urbana, 2010.
- Figura 32:** *Folders* de Carlos Ujhama.
- Figura 33:** Ilustrações de Clyde Morgan sobre o orixá Exu.
- Figura 34:** Clyde Morgan durante sua aula no CCO-RJ, junho de 2011.
- Figura 35:** Elenco formador do BTCA. Omolu sentado no centro. (186)
- Figura 36:** Odin Teatret: The Great Cities Under The Moon. Diretor: Eugenio Barba.
- Figura 37:** Augusto Omolu e alunos na Escola de Dança da FUNCEB, 10/02/2012.
- Figura 38:** Grupo Odundê. Fonte: Correio da Bahia 11/03/1993.
- Figura 39:** Cartaz de divulgação do espetáculo de remontagem do grupo Odundê.
- Figura 40:** Cartaz da divulgação de uma das aulas de Tata Muta em São Paulo.
- Figura 41:** *A revolta dos malês: uma ópera negra*, direção: mestre Pitanga.
- Figura 42:** Apresentação do grupo A Tribo.
- Figura 43:** Coreografia: *Bissimilai*, Cia. Batá Kotô, direção: Firmino Pitanga. Irineu ao centro.
- Figuras 44, 45, 46 e 47:** *Folders* de Irineu Nogueira na Europa. Janeiro de 2010 a maio de 2012.

INTRODUÇÃO

A criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural.
Félix Guattari

Falar sobre dança afro só faz sentido quando recupero em minha trajetória a experiência com a prática desta arte. Quando posso refletir sobre os fazeres e saberes acumulados nos treze anos de envolvimento mais intenso com a dança. Desde minha adolescência sempre tive intenso e afetivo contato com as artes cênicas, mas foi somente no início de minha graduação em história pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), que comecei a desenvolver uma disciplina de treinamento em dança mais efetiva ao participar das aulas da chamada “dança afro”, no Núcleo de Consciência Negra da USP.

Foi em 1998 que os primeiros questionamentos sobre este estilo de dança foram semeados. Queria saber de onde vinham aqueles movimentos, os significados de seus gestos e simbologia. Comecei também a me interessar pela arte da dança, a diversidade de suas manifestações, sua história, seus procedimentos de criação e sua relação com o teatro. Iniciei estudos em outras linguagens de dança (clássica, moderna e contemporânea) em diversas oficinas e cursos, experiências que se somaram ao meu repertório corporal e me aproximaram dessa arte enquanto atividade profissional.

Em 2002 e 2003, frequentei o curso de Artes Corporais da Unicamp como aluno especial e me profissionalizei ao participar, como intérprete-criador, de um espetáculo contemplado pelo Prêmio Estímulo à Dança da Secretária Municipal de Cultura de São Paulo. Apesar de me submeter a uma diversidade de treinamentos, entre os anos de 2001 e 2004, fui dançarino de dois grupos de dança afro, o Grupo Aluvaye, sob a direção da coreógrafa e bailarina Kelliy Anjos, e o Grupo Okun de Cultura e Dança Afro-brasileiras, sob a direção do coreógrafo e bailarino Álvaro dos Santos, realizando com estes grupos várias apresentações. Quanto mais participava das aulas, ensaios e atividades de pesquisa propostas pelos cursos e grupos de dança afro, mais percebia sua complexidade, riqueza de materiais, imagens e gestualidades que serviam de estímulo à criação coreográfica.

Essa dança me atraía por sua potência geradora de significados, seu sentido de identidade com referência constante a um corpo simbólico múltiplo, onde os

movimentos encantavam por carregar detalhes de uma narração mitológica a ser descoberta e explorada; além da intensidade rítmica que a acompanhava, capaz contaminar e alterar o corpo com suas pulsações. Concomitantemente vislumbrei a possibilidade de ampliar meus espaços de atuação, seja como professor de dança afro em ONGs ou reconhecendo-me enquanto intérprete-criador e coreógrafo ao performar em pequenos eventos.

Essas experiências permitiram-me indagar sobre o que significava ser um artista da dança,¹ cuja identidade se associava a um estilo particular, dificilmente reconhecido enquanto treinamento corporal legítimo por dançarinos com outra formação técnica.

Lembro-me que, durante uma oficina de dança contemporânea, quando os participantes começaram a se apresentar formalmente, compartilhando sua trajetória artística e formação técnica, colegas vindos do clássico, do moderno e do jazz, estranharam quando afirmei que minha formação tinha como base a dança afro. Eles pareciam não aceitar que aquele estilo, pudesse constituir um meio capaz de preparar um corpo expressiva e tecnicamente.

Durante minha formação também entrei em contato com outros estilos de dança, busca que servia para ampliar meu repertório corporal, mas, principalmente, autorizava-me a questionar apreciações estereotipadas. O contato com outros códigos corporais me dava conhecimento de causa para apontar quais os diálogos me interessavam entre as linguagens, indicar especificidades entre os estilos, assim como, pontos em comum. Se meu corpo respondia com mais facilidade às demandas de movimentação da dança afro, percebia que os dançarinos que a marginalizavam desconheciam suas particularidades, suas implicações gestuais e rítmicas.

Havia de minha parte um incômodo ao perceber entre outros dançarinos uma visão que associava a dança afro ao mero fremir contagiante, uma dança para “baixar o santo”, na qual questões referentes ao alinhamento formal do movimento, sua espacialidade e as sutilezas de seu tônus e dinâmica fossem inexistentes.

Entre muitos dançarinos da dança afro, entretanto, o corpo pode acionar diferentes níveis de sensibilidade. Conforme suas experiências e interesses, dimensões

¹ O termo foi elaborado em 2002, pela Classificação Brasileira de Ocupações, que redefine o profissional de dança, então “bailarino”, por meio da ampliação de seu campo de atuação, incluindo uma variada gama de posições, como as de coreógrafo, intérprete e professor.

espirituais podem atravessar seus corpos, onde qualquer tentativa de distinção entre percepções transcendentais e a apreciação meramente estética do movimento dançado seria uma fragmentação artificiosa e empobrecedora. A dança afro é uma linguagem artística que está aberta ao diálogo com dimensões rituais. Nela podem ser congregados fluxos energéticos, gestos narrativos, estruturas de significado, traços culturais inscritos no corpo, estados de entusiasmo, extrema excitação e, acima de tudo, trânsito entre representações. Seus sentidos rituais e catárticos também servem aos criadores como materiais de criação cênica, o que não impede de fazê-los considerar nessa dança os aspectos formais de movimento e seus princípios de esforço muscular, diga-se de passagem, inclusive durante a própria manifestação corporal do transe religioso.

A dança afro, constantemente, admite um jogo entre controle e descontrole do corpo, uma somatória de experiências que não deve ser confundida com mero delírio desregrado, improvisação aleatória, histeria descontrolada e êxtase ao acaso. Não se trata de uma pulsão que se apodera do dançarino. Essas pré-concepções são desclassificações dos que ignoram suas particularidades, seja no campo artístico, seja na esfera religiosa, onde a dança ocorre no interior das comunidades de culto. Mesmo quando essa dança está vinculada à liturgia afro-brasileira, suas pulsões são calculadas, conhecidas – o corpo passa por uma preparação, um treinamento, uma iniciação.

Meu desejo em reconhecer e tratar a dança afro como linguagem artística e técnica de treinamento me fez pesquisar seus pormenores, suas relações de fronteira com as práticas religiosas, sua inserção na cultura afro-brasileira, suas manifestações e diversidade, assim como conhecer e experimentar o caminho trilhado pelos artistas-pesquisadores e coreógrafos, que identificavam sua produção com esse estilo singular. Ao conhecer os trabalhos desses coreógrafos da dança afro, inclusive como aluno de suas aulas e intérprete de suas criações, chamou-me a atenção a diversidade de seus processos de treinamento, composição e montagem coreográfica. Os discursos e a forma de nomear a dança também variavam, o que me levou à hipótese de que a história de cada criador, sua formação, exercia um papel determinante na formatação de seus procedimentos criativos.

O estilo parecia se transmitir seguindo procedimentos coreográficos genealógicos, onde alusões aos mestres e bailarinos da velha guarda regulavam o fazer dos discípulos. No entanto, a prática artística desses coreógrafos, baseada na

experimentação e na pesquisa de novas linguagens, evidenciava a presença de fluxos contemporâneos, negociando novos eixos de operação.

Se, aparentemente, na dança afro as coerências internas do movimento, os vetores que arranjam os sentidos de sua inscrição no tempo e no espaço são, em grande parte, tributários dos repertórios miméticos de gestos, objetos e insígnias rituais, os quais seguem fluxos demarcados pelas matrizes simbólicas das comunidades de culto afro-brasileiras, verifiquei nesta lógica uma tensão recorrente, compartilhada pelos produtores da dança afro, entre um fazer coreográfico conectado a uma ideia de tradição e a sua constante reinvenção na contemporaneidade.

Diante desse cenário, é possível estabelecer princípios característicos da dança afro? Existe alguma unidade em sua produção? Uma hipótese passa pela identificação de que os fazeres e saberes dessa dança são alimentados pela afirmação constante de uma matriz étnica, negra, que é transmitida e simultaneamente inventada por seus criadores. Por meio dessa dinâmica, forjam-se interrelações dentro de um campo mais vasto, onde posicionamentos políticos trafegam entre o isolamento ortodoxo e o amálgama disforme das expressões culturais. Alguns grupos buscam delimitar modelos de autenticidade e originalidade circunscritos, associando sua produção artística ao discurso de diferenciação da militância negra.² No extremo oposto, a corporalidade da dança afro dissipa-se entre misturas coreográficas de coloração imprecisa.

Muitos criadores inserem a dança afro em processos cuja tônica da diáspora, mais permeável, combina novas linguagens às diversas expressões negras. Por meio dessas práticas, engajamentos políticos instauram circuitos de produção e circulação artística nas periferias, imagens de uma África inventada passam a ser celebradas, olhares cientes da sua especificidade esboçam novos princípios analíticos de movimento, integrando a experiência da diáspora na produção de conhecimento no campo da dança.

² Refiro-me ao posicionamento tomado pelo movimento negro, explicado por Kabengele Munanga (1990:53), em que um anti-racismo diferencialista busca apontar a identidade e a autenticidade cultural do grupo étnico, em oposição a modelos de miscigenação que o alienam e reproduzem discursos unilaterais de integração, baseados na cultura dominante branca. Essa postura, que defende a igualdade com respeito às diferenças, orienta-se por uma postura ideológica de empoderamento político do negro, ao reconhecer a raça como categoria social de exclusão atuante na sociedade.

Por meio da pesquisa, reconheci diferentes planos de discurso existentes no campo, sobretudo porque questões espinhosas, como a da identidade negra, permeiam a produção da dança afro. A expressão dessa identidade, embora seja historicamente oprimida e segregada, elaborada sob o signo da resistência frente à cultura dominante, também disputa poder e reconhecimento institucional como arte cênica.

Se o caráter étnico dessa linguagem de dança pode incorrer na fixação de modelos de produção e criação, que reproduzem suas formas de segregação dentro do campo geral da dança e dificultam a superação do seu próprio local de subordinação, sua diferenciação, no entanto, garante a ela acesso a políticas afirmativas do Estado de promoção da cultura negra. Há também o esforço entre criadores de reconhecer sua especificidade, sem desconsiderar, contudo, que também é formada por inúmeros elementos articulados, como, por exemplo, os diálogos com a dança contemporânea e a formação eclética de seus intérpretes e que possui, portanto, um caráter composto capaz de integrá-la em outros circuitos.

Esse trabalho norteia-se por uma apreciação de Guattari (2011) que situa o conceito de identidade dentro de um contexto de produção de subjetividades normativas no sistema capitalista. Nessa acepção, a identidade elabora-se por uma forma de referência, que cria territórios de confinamento, produzindo modelos estanques de experiência. Esse entendimento camufla modos de sensibilidade, de relação com o outro, de produção dos afetos, de criação que estejam abertos aos fluxos de expressividade que permeiem diferentes relações sociais: “A identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (p. 80).

Minha experiência como artista da dança e como interlocutor dos coreógrafos me fez entender que a identidade da dança afro é composta por relações transversais que articulam processos plurais de criação. Mesmo que elaborada sob uma matriz étnica, ela não deve ser tratada como singular. Seu caráter racial a aproxima de uma matriz comum, que, no entanto, também é múltipla, pois se constitui por experiências díspares e não necessariamente vinculadas, arranjadas em dosagens irregulares de pertencimento comunitário, senso de ancestralidade, posicionamentos políticos ideológicos, empatias estéticas, experiência vivida, reconhecimentos em territórios simbólicos, assim como, inúmeros entroncamentos, apropriações, variações e outras acomodações de matizes complexas que ultrapassam circunscrições definidas, organizadas e originais.

Inicialmente, minha pesquisa, no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp, pretendia analisar como os profissionais de dança, identificados com a linguagem da “dança afro”, articulavam as nuances e princípios estilísticos desta linguagem em seus procedimentos de criação e composição coreográfica.

Vislumbrei a possibilidade de acompanhar o trabalho de três coreógrafos, atuantes como diretores de grupos e professores de dança. Seriam os interlocutores da investigação: Kiusam de Oliveira, diretora do Grupo Igbá Iwá (sediado em Diadema), Irineu Nogueira, diretor do Grupo Abieié (com sede no estúdio de dança Sala Crisantempo, no bairro da Vila Madalena, em São Paulo) e Kelly Anjos, professora e coreógrafa do Grupo Afro Base (formado pelos alunos das ONGs em que a artista atuava na zona oeste de São Paulo).

Como somente os percalços da realização da pesquisa definem de fato seu andamento, no decorrer do mestrado, percebi que deveria alterar a escolha de alguns dos meus interlocutores, e, inclusive, o enfoque da pesquisa. O grupo Igbá Iwá se desfez logo após a estréia, Irineu Nogueira mudou-se para Londres para estudar composição coreográfica e Kelly afastou-se de suas atividades profissionais para ser mãe.

O que poderia ser um desastre para a pesquisa acabou revelando novas oportunidades para sistematizar meus conhecimentos sobre a história da dança afro, ampliando os recortes e descentralizando o objeto de estudo. Reavaliei a escolha de meus interlocutores, percebendo a existência de dinâmicas dentro de um campo mais vasto, no qual as interações entre os artistas poderiam revelar mais sobre a dança afro do que o estudo em grupos fechados, circunscritos em suas experiências. Meu envolvimento prévio com o campo já indicava pistas sobre os elos existentes entre as trajetórias dos criadores, sua formação e práxis coreográficas e a sua influência por diferentes espaços, seja pelo mapeamento de sua atuação artística em diferentes regiões do país, seja por sua inserção profissional em âmbitos institucionais.

A ideia de trabalho de campo multilocalizado (*multi-sited fieldwork*) e de cumplicidade entre observador e observado desenvolvida por Marcus (2004), ao propor a crítica da pesquisa de campo distanciada e sua limitação espacial aos moldes da antropologia tradicional, pode ajudar enfrentar questionamentos teórico-metodológicos e absorver a experiência do pesquisador como interlocutor e produtor do seu próprio campo. Decidi circular entre espaços que julgo fundamentais para reconhecer os tensionamentos políticos da dança afro na contemporaneidade, assim

como conhecer de perto a produção de alguns coreógrafos cujo trabalho, ao longo da história desse estilo, é considerada relevante. A apreensão dos locais de investigação como múltiplos e heterogêneos, aberto à percepção de diferentes intensidades, sensibilizou-me, inclusive, para perceber o meu próprio local de artista-pesquisador. Nele transitei entre papéis mais complexos onde, mesclando posicionamentos como pesquisador, dançarino, militante da dança afro, crítico da própria militância, criador, historiador, educador, evidenciei as tensões e estranhamentos em jogo, mediando e alterando a relação com o campo, reconhecendo meus engajamentos e outras narrativas presentes como materiais da análise.

Ao assumir essa rede multilocalizada, navegando pelas experiências compartilhadas com os interlocutores no campo, não pretendi esgotar as conexões existentes dentro desta trama de produtores, visto sua abrangência dentro e fora do país, mas cruzar informações sobre a trajetória de coreógrafos atuantes em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, com os quais realizei entrevistas, participei de aulas e processos criativos. Essa vivência dentro do campo da dança afro, produzida entre os coreógrafos e intérpretes, possibilitou reconhecer agenciamentos entre suas formações artísticas e estratégias de atuação profissional, além de reconhecer falas sobre a formação de linhagens coreográficas existentes na história desse estilo de dança. Essa abordagem pode também inferir sobre meios de sobrevivência e continuidade dos grupos e, por fim, alimentar a reflexão sobre a minha própria prática e meu lugar enquanto intérprete-criador desse estilo.

Se a dança afro constitui um estilo demarcado por padrões de movimentação evidenciados na produção coreográfica de seus criadores, ela também incorpora manifestações extremamente diversas. Podemos dizer que essas matrizes corporais, identificadas como negras, constituem territórios de resistência e recriação, onde só é possível existir uma tradição a partir do momento em que ela se atualiza constantemente. Em meio à diversidade de expressões, a relação entre tradição e contemporaneidade funda um traço comum, por onde visualizamos os esforços ressignificadores dos coreógrafos, agregando diferentes experiências em sua formação e prática artística.

Mesmo que a produção de seus criadores possa fornecer à dança afro propriedades cinesiológicas e simbólicas próprias, construídas por uma prática e história determinada, ela apresenta considerável maleabilidade, que se reflete na quantidade de nomenclaturas criadas e recriadas para se referir-se a ela. No decorrer

do texto, será demonstrado como algumas formas de autodenominação dessas práticas dialogam com as dimensões sociopolíticas da experiência de seus criadores (seu engajamento com ações sociais, interesses mercadológicos e redes específicas de produção artística), seus pressupostos coreográficos e imperativos estéticos. Por ora, usarei a terminologia dança *afro*, por ser a mais comum entre seus produtores.

Esse aposto, ao mesmo tempo identitário e genérico, só pode ser entendido se levarmos em conta os sentidos da diáspora negra na história. Nesse contexto, a diversidade étnica do continente africano multiplica-se pelas mais diversas acomodações e interferências culturais resultantes destes dos séculos de dispersão.

Todas essas imbricações me levaram a perceber a necessidade de reconhecer nessa expressão uma linguagem para onde convergem conteúdos matriciais e suas ressonâncias, contaminações e interferências. Não podemos nos esquecer, entretanto, que este território marcado por intermediações é extremamente polarizado – nele ocorrem debates políticos aguerridos, onde bradam intelectuais, artistas, militantes dos movimentos políticos e até religiosos.

Não é preciso ser um grande conhecedor da história do Brasil para visualizar processos em que a cultura negra foi ora reprimida, ora oficializada, e transformada em símbolo de uma cultura nacional. Entre os sujeitos da demonização da cultura negra estão os senhores patriarcais escravistas, os projetos eugenistas de nossa elite provinciana, e, mais contemporaneamente, a ação criminosa de pastores pentecostais multimídia. Em outros momentos, geralmente sob o verniz estigmatizante das políticas oficiais, a cultura negra foi aclamada, servindo aos interesses do mercado de entretenimento, ávido por arrancar dinheiro de estrangeiros deslumbrados por sua imagem, enquanto camuflava o racismo e a situação de exclusão social vivida pelo negro em nossa sociedade.

São inúmeras as configurações abarcadas pelas expressões da cultura negra, sendo impossível esgotá-las. Na diáspora brasileira, uma rede intrincada de relações determina sua manifestação em terrenos ambíguos. A cultura negra pode aparecer camuflada, integrada ao amplo espectro das tradições populares e de nosso folclore, sem que se faça referência ao seu caráter racial e suas implicações políticas. Pode também ter seu mérito reverenciado, servindo aos interesses ideológicos da militância negra, interessada na sua valorização e até mesmo na criação de ícones de pureza,

resistência e heroísmo,³ com base na seleção de padrões e fatos históricos e no menosprezo de outras expressões igualmente relevantes.

É nesse quadro mais geral, onde a cultura afro-brasileira se apresenta imersa em redes de interferência, que a dança afro se constrói entre resistências, expropriações, valorizações, estereótipos e ocultamentos. A presença de marcadores identitários recriam representações de uma corporalidade negra na cena, impregnadas por suas singularidades, compostas de continuidades e inovações. Com base na análise histórica e na experiência em campo, este trabalho pretende construir um tecido de narrações em que são entrelaçadas as múltiplas idiossincrasias que compõem tanto o campo da dança afro, quanto a própria experiência do pesquisador como artista. É na apresentação das particularidades vinculadas a esta dança que construo um panorama, que é mutável, pois estará sempre em construção, por onde transitam concepções sobre a dança afro, seus fazeres e saberes.

Néstor Garcia Canclini (2009), analisando a obra de Bourdieu, indica como a construção da noção de campo permitiu às ciências humanas contextualizar as especificidades inerentes aos seus objetos de pesquisa e inserir os atores sociais num sistema complexo de relações onde negociam o poder sobre a produção e a circulação de capitais (habilidades, conhecimentos, crenças), criando distinções e demandas, compartilhando interesses e negociando saberes. É por meio dessas mediações construídas e vivenciadas de modo singular por cada coreógrafo, inserido em seu contexto, seu espaço e tempo específico, que se dão os procedimentos de produção e criação artística.

Por essas mediações transitam coreógrafos, pesquisadores, intérpretes, militantes do movimento negro, arte-educadores, religiosos, críticos de dança, curadores e produtores de dança, gestores dos espaços institucionais, acadêmicos, jovens moradores de periferia iniciados nessa dança, praticantes desengajados, público em geral etc. Mesmo que os artistas da dança sejam nossos principais personagens e interlocutores, eles frequentemente atravessam e são permeados por essas posições. Os personagens envolvidos ora legitimam, ora desestabilizam seus lugares sociais, através da multiplicidade de identidades assumidas por cada sujeito. A

³ Vale aqui uma ressalva àqueles que insistem em contrapor o 20 de novembro ao 13 de maio, vindo nesta data apenas o autógrafa da princesa (RISÉRIO, 2007, p. 344), enxergando somente concessão onde houve décadas de mobilização abolicionista.

presença dialógica dos atores circulando entre terreiros, palcos, periferias, universidades, mídias impressas e virtuais, interagindo entre polifonias, produz promiscuidades entre estes espaços e papéis. Artistas se convertem e “fazem a cabeça”, gente que nasceu no santo se torna intérprete, trânsitos artísticos contemporâneos ritualizam a cena, mães de santo simpatizam com dançarinos, bailarinos vivenciam o transe, segredos litúrgicos são contados sobre os palcos de teatro, crianças moradoras de periferia viajam o mundo dançando, críticos de dança silenciam-se, artistas criam redes virtuais, intérpretes tornam-se militantes e esforçam-se por ocupar espaços na academia – algumas apropriações são questionadas, outras tantas mediações apontam infindáveis possibilidades.

Alguns militantes do movimento negro, religiosos e intelectuais criticam grupos artísticos que se inspiram nos elementos da cultura negra, seja porque o manuseio de símbolos religiosos em espaços profanos é feito sem o devido cuidado e preparação, seja por ser realizado por elencos majoritariamente brancos, sem a menor relação social e política com os grupos étnicos produtores dessas práticas religiosas. Não há dúvida de que casos de exploração dessa dança existam, como, por exemplo, em companhias que lucram muito com as plateias brancas e pagam muito pouco aos seus elencos de maioria negra, ou em produções que simplesmente reproduzem gestualidades de maneira fria e estereotipada. Entretanto, por si só, a cor do artista pouco revela sobre seus comprometimentos políticos e vinculações sociais ou crenças. Aliás, a dança afro da qual trata esta pesquisa, nasce bem longe das formalidades protocolares da iniciação religiosa, seus preceitos e tabus – estes são apenas mais um dos seus possíveis elementos inspiradores. Sua procedência vem das salas de aula e ensaio, vem do palco dos teatros. Ela surge na interseção dos sentidos que dançarinos e coreógrafos forjaram a partir de suas vivências políticas, religiosas, mas, sobretudo, sua prática e formação artística.

Além do mais, a dança afro absorveu tantas influências, que seus fatores constituintes não necessitam, obrigatoriamente, embora seja um caminho possível, do diálogo com as danças rituais do candomblé, só para citar um exemplo.

Recordo que, em 2002, ao aproximar-me do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, em especial durante o curso de Danças Brasileiras, comecei a refletir sobre as diferenças entre a dança cerimonial dos terreiros, inserida no contexto de manutenção das identidades religiosas, suas distinções de pertencimento e hierarquia, e a dança cênica, cuja linguagem e elaboração estética relacionavam-se mais às

subjetividades atuantes nos processos de encenação e criação coreográfica. Apesar de conhecer alguns terreiros como mero visitante, nunca pertenci de fato a nenhuma comunidade religiosa, o que me dava certa insegurança em produzir uma dança afro pautada na releitura corporal dos símbolos, ações e códigos sociais pertencentes a uma religião da qual não era iniciado. Mesmo que aos poucos fosse me inteirando de uma bibliografia que tratasse dos inúmeros saberes da simbologia afro-brasileira, tanto acadêmica, quanto produzida por reconhecidos sacerdotes-autores, e que as gestualidades e ritmos ressoassem facilmente pelo meu corpo, ainda havia uma sensação estranha, parecia que me faltava uma legitimidade que apenas a cor, o credo ou uma ancestralidade sanguínea com a comunidade religiosa pudessem me proporcionar.

Se, por um lado, a iniciação religiosa garantia uma experiência singular, pautada na percepção dos gestos, expressões, odores, sabores, compreensão do tempo, temperatura e sonoridades que enriqueceriam uma dimensão muito particular da aquisição de saberes sobre a simbologia afro-brasileira, notava também que alguns dançarinos (como uma colega branca não nascida na comunidade de culto) pareciam validar sua experiência artística, sua capacidade de elaboração estética e presença cênica pelo contato com a liturgia. Obviamente, este não é um questionamento sobre os motivos pessoais que levaram alguns profissionais a se permitirem essa jornada, que, aliás, admiro pelo esforço e dedicação requeridos. O que me aborrece é a sugestão de que processos artísticos empreendidos fora de uma experiência de iniciação sejam menos autênticos em intensidade. Nesse aspecto, recordo quando, no final de uma das aulas na Unicamp, outra colega veio me congratular pelos movimentos que conseguia explorar em meus ombros, perguntando admirada se eu fazia parte de algum candomblé, o que na época me deixou incomodado: seria indispensável “fazer a cabeça” para poder dançar?

Com o tempo, percebi que essa sensação também revelava uma distinção que reproduzia valorações sociais da dança. A caracterização da dança “profissional” e especializada dos espetáculos – cuja autoria, frequentemente associada a um gênio criador e sua sensibilidade iluminada, atuante nas salas de ensaio, estava radicalmente apartada do senso de comunhão e sociabilidade das expressões da cultura popular, vivenciados por amadores nas festas e salões ou nas manifestações de êxtase coletivo nos terreiros. Essas diferenciações demarcavam os espaços de fruição estética colocando, de um lado, o linóleo dos palcos de teatro, no qual uma cultura de elite,

aristocrática ou de vanguarda, pudesse deleitar-se como espectadora e, de outro, o regozijo compartilhado nos rituais dentro das comunidades de culto, construtores de relações de pertença, confirmadas por processos de iniciação, nos quais vínculos hierárquicos e memórias mitificadas compunham o quadro.

Até que ponto essas distinções asseguram qualificações que reproduzem os guetos da cultura negra, legitimam limites na circulação dos códigos da cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, também validam o domínio da Arte somente aos espaços oficiais, os grandes palcos dos teatros? Até que ponto essa dança afro é capaz de permeiar os espaços delimitados de representação entre o artístico e o religioso? O tônus desse corpo que dança, sua presença, sua vida expressiva, necessita de permissão para existir? Se esse corpo joga com as representações simbólicas das comunidades afro-brasileiras, ele deve se enclausurar entre seus laços de pertencimento litúrgico ou deve haver espaço para a busca de movimentos, do imaginário, para a confluência entre corpos múltiplos da diáspora? As representações simbólicas devem ser encaradas como territórios acabados e engessados? O artista pode mover-se entre elas, conectá-las com outros territórios?

Qual é a autonomia do corpo que, pela expressão criadora integral e permeia diversos espaços, abre-se a diferentes trânsitos e engajamentos? Como recuperar a aura da dança em espaços laicos? Fazê-la singular, preta de élan, ritualizada e, ao mesmo tempo, profana. Deixar que sua expressão seja coletiva e criativa, política e poética, livre para mover-se entre diferentes espaços.

Aos poucos, entendi que a relação entre os artistas da dança afro e sua inserção nas comunidades de culto não eram homogêneas e que, independente de sua origem social ou cor, a qualidade de seus trabalhos artísticos não era necessariamente proporcional a esta relação.

Percebi também que, dentro da dicotomia entre o universo religioso e artístico, a percepção dos não-saberes, a atenção dada aos segredos da religião, com aquilo que não está dado, com o incompreensível, com as perguntas não respondidas aos “de fora”, com uma série de mistérios, também poderiam afetar as criações, gerando indagações, alimentando subjetividades criadoras. Afinal, as relações entre segredo e saber, as restrições aos conhecimentos litúrgicos também estão presentes na própria religião. No mais, há uma questão fundamental sobre ancestralidade, seu entendimento também se configura por uma atenção interna. Práticas e conhecimentos compartilhados por antepassados, saberes comuns entre descendentes, podem

constituir representações simbólicas, arquetípicas, cuja percepção inconsciente desperta experiências e compreensões particulares, acessa dimensões profundas de nosso ser, inclusive aos que não são membros de uma comunidade, mesmo estrangeiros construímos associações, afetos e empatias. O que tal símbolo diz sobre minha história, meu corpo, minha vivência? Como percebo determinadas energias e o que elas significam pra mim, como elas me afetam? Como dou sentido a determinadas experiências, para além de um laço sanguíneo dado, de um parentesco? Como recupero no meu cotidiano e na minha memória sensações que dotam a vida de significado? Talvez a ancestralidade esteja menos fechada a uma árvore genealógica e mais aberta a uma arqueologia das sensações...

Em minha prática artística, e aí incluo uma atuação múltipla como pesquisador, intérprete-criador, coreógrafo, professor e artista-militante das danças afro, muitas vezes fui surpreendido por um certo estranhamento posto por colegas, negros e brancos, que comentavam o fato de eu ser um branco dançando dança afro. Durante a reflexão e pesquisa de campo demarcada pelo período do mestrado, ressaltou-se ainda mais o significado político de se ser um artista da dança afro no Brasil, ainda mais, no meu caso, sendo socialmente reconhecido como branco. Se em alguns momentos tentei me esquivar das implicações que esta situação carrega, não pude deixar de analisá-la após as indagações que os professores da banca do Exame de Qualificação do mestrado me fizeram.

Uma breve retrospectiva identifica alguns dos momentos em que me deparei com o questionamento das implicações de ser um dançarino branco de dança afro.

Um evento marcante ocorreu em 2007, quando fui pela primeira vez a Salvador e pude conhecer a Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia. Lá fui surpreendido quando um funcionário, percebendo sem dificuldade que eu não era soteropolitano, advertiu-me para que não fizesse determinada aula, pois não era destinada a iniciantes. Embora bem-intencionado, tal conselho me fez perguntar se o fato de ser branco, influenciava nas expectativas de meus pares, negros ou brancos, em relação ao meu desempenho como dançarino e criador desse estilo de dança.

Nesse aspecto, recordo de um depoimento muito significativo de um colega artista, pesquisador e coreógrafo negro que se viu chocado com os comentários racistas de uma professora branca de balé clássico, que o desmotivara a prosseguir seus estudos por causa de sua compleição física. Ora, se fenótipo determinasse nossas habilidades físicas na dança, a *performance* dos bailarinos clássicos negros do *Dance*

Theatre of Harlem seriam verdadeiras aberrações. Há, também, uma questão política por trás desses embates. A dança afro foi por muito tempo estigmatizada no âmbito da produção artística como expressão menor, relacionada a manifestações exóticas ou de fôlego folclorizante. Nos últimos anos, apesar da organização do ativismo negro e seu esforço em cobrar do Estado e da sociedade brasileira políticas afirmativas e compensatórias, a valorização⁴ das heranças culturais de origem africana parece ainda circunscrita aos próprios pares. Verifico também, que a movimentação reivindicatória por seu reconhecimento confunde-se, às vezes, com posicionamentos que reclamam seu monopólio, como se somente um negro pudesse entender seus valores e historicidade.

O reconhecimento de seus traços étnicos constitutivos não impede a articulação da dança afro em processos plurais. Questionar formas de segregação dessa arte, que a condicionam a situações de marginalização, inclui tirá-la do gueto, rejeitar posturas de vitimização, revisar um caráter defensivo que a confina nas “danças étnicas”, no folclórico, na periferia. É necessária a defesa de uma dinâmica que pense, simultaneamente, em políticas de diferenciação e inclusão. A dança afro não pode entrincheirar-se atrás de determinadas formas de produção, seja no interior das cerimônias afro-brasileiras, na ação pedagógica crítica e engajada de arte-educadores em comunidades de periferia, ou no *show* folclórico. Ela precisa, também, dialogar com os agenciamentos da dança contemporânea e seus espaços de circulação, com as pesquisas acadêmicas, ser incluída em outras redes de fruição artística.

Em 2011, pude ministrar um curso de verão, de caráter teórico-prático, no Núcleo de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS) intitulado “Dança contemporânea de matriz afro-brasileira”. No final do curso, quando apresentamos publicamente uma pequena demonstração do processo cênico-coreográfico desenvolvido, propus uma avaliação conjunta com os alunos da graduação. Para minha surpresa, uma aluna negra, a única que já desenvolvia atividades de pesquisa com a dança afro, afirmou que embora trabalhasse com dança afro há mais de seis anos, nunca tinha visto seus colegas motivados em experimentar aquela linguagem.

⁴ Essa mobilização política abriu precedentes com a vigência da lei número 10.639, de 2003, que obriga o ensino da história e da cultura afro-brasileira no ensino fundamental e médio, nas instituições particulares e públicas. Essa conquista, embora ainda demande por sua efetiva aplicação e vigência, garantiu existência legal para os artistas que trabalham com a educação da dança negra nas instituições de ensino.

Foi necessário vir um professor paulistano e branco para que os colegas, a maioria negros e mestiços, pudessem rever preconceitos e se permitirem acessar o campo de estudo da dança afro sem as apreciações rasteiras e discriminatórias, até então disseminadas naquele ambiente.

Com quase quinze anos de pesquisa nesta linguagem de dança, sinto-me mais do que apto a reconhecer-me como integrante deste campo, compartilhar experiências e me fazer interlocutor participante desta reflexão. Nesse caminho, pude conhecer de perto grandes mestres, descobrir suas singularidades, fazer parcerias duradouras, aprender mais sobre mim mesmo, minhas limitações, qualidades e desejos. Neste trabalho, desenvolvido entre cumplicidades, observações e análises históricas, não me presto a propor maniqueísmos, reproduzir posicionamentos lamuriosos de sujeição, nem fazer acusações aos criadores menos engajados – pretendo questionar a imposição de territorializações que reificam a dança afro e a distanciam de debates contemporâneos.

A maioria dos coreógrafos que conheci em São Paulo, assim como as minhas vivências de dança em cursos e oficinas, sempre indicaram as cidades de Salvador e Rio de Janeiro como eixos historicamente relevantes na produção da dança afro. A proximidade com coreógrafos provenientes da capital baiana, meu interesse crescente pelo cenário de produção da dança afro dessa cidade e suas mediações com os espaços institucionais me fez escolhê-la como local importante da pesquisa de campo. Em Salvador entendi que minha condição de dançarino – muito mais que a de acadêmico, mestrando em Artes Cênicas ou historiador, determinaria minha interlocução como observador participante nos ambientes em que a dança ocorre. Apresentar-me como dançarino, fazedor de um ofício comum, permitiu debates e trocas que outras posições dificilmente admitiriam.

Foi pelo diálogo com interlocutores em campo que pude perceber como determinadas distinções, que parecem muito bem resolvidas nos debates teórico-acadêmicos, ganham outra dimensão no contexto da dança afro. Se nos espaços oficiais de produção de conhecimento, as universidades, as dualidades entre a teoria e a prática, entre o saber e o fazer há muito tempo são questionadas, e até mesmo os mais conservadores evitam fazer desses elementos espaços irredutíveis e isolados, no campo da dança afro esses limites parecem vigorar. Grande parte de seus produtores identificam os centros de pesquisa superior, como espaços onde dificilmente saberes elaborados a partir da prática são reconhecidos enquanto dimensões do conhecimento.

A academia, no geral, e os pesquisadores e críticos de dança, em particular, aos olhos de boa parte dos dançarinos-interlocutores, parecem entidades encasteladas, ocupadas em reproduzir seus discursos com base nos espaços autorizados do saber. Nesses ambientes, o conhecimento prático, que vem pela dança, pelo suor, pelo jogo corporal entre perguntas e respostas sonorizadas pela percussão, não está em pé de igualdade com o conhecimento teórico, asséptico, mais preocupado em se enquadrar neste ou naquele referencial bibliográfico do que propriamente criar questionamentos com base na prática da dança.

Os fazeres dessa dança, sua ginga, seu saracoteio, seus contratempos e gestualidades, seu suor, sua pulsão, seus meneios, enfim, seu corpo, não estão vazios de significado, não são apenas o revestimento de um saber, teoria, pensamento, são o próprio fundamento de uma ideia de dança. Fazem parte de uma linguagem, que se dá a conhecer pelo corpo, onde convergem significado e estética, conteúdo e forma, mas que se manifestam pelo corpo, legitimam-se pelo fazer, pela dimensão da experiência.

Falo de um fazer que não está enclausurado nos terreiros, muito menos nos bancos universitários – sua lógica vai além dos segredos litúrgicos e dos discursos dos doutores. Sua coerência vem da presença dos corpos vibrantes, que circulam pelos espaços, pelas fronteiras dos guetos e se alimentam deles para enfim ser um tônus, uma presença, uma energia. Sua potência se realiza pela vivência no próprio corpo, pela experiência da dança, pelo fazer que atualiza saberes. O corpo é a matriz, o fundamento primeiro – ele que vibra, soa, treme, pulsa, conhece e se reinventa. Essa noção, portanto, reafirma o fazer, um fazer-saber, que organiza fluxos entre territórios, que inscreve geopolíticas de movimento em espaços multilocalizados, questionando ordens e hierarquias para tornar-se presente, vivo e complexo.

Os conhecimentos se realizam pelo corpo que dança, e foi por ter esse corpo que pude traçar cumplicidades. Foi experimentando, na prática, as aulas dos diversos coreógrafos, que pude habilitar-me a falar com eles como igual, seja para compartilhar demandas, seja para questionar limites, confinamentos dados por representações da cultura tradicional, da arte engajada ou da “dança cênica profissional”.

Os enfoques teórico-metodológicos baseados na pesquisa etnográfica e histórica, favoreceram a percepção crítica das genealogias e filiações artísticas apontadas, tanto pelos diálogos com os interlocutores, quanto pela pesquisa documental, o que foi de fundamental importância para o andamento do trabalho.

Outro procedimento adotado foi a realização de entrevistas semiestruturadas, além da análise de vídeos gravados durante as aulas e eventos registrados em campo.

Os questionamentos e os relatos apresentados foram colhidos por entrevistas realizadas com profissionais da dança como Irineu Nogueira e Firmino Pitanga em São Paulo; Tânia Bispo, Carlos Ujhama, Leda Ornelas, Paullo Fonseca, Walson Botelho e Augusto Omolu, em Salvador; Domingos Campos e Clyde Morgan no Rio de Janeiro. Utilizei também a análise dos depoimentos públicos realizados durante o encontro Dançando Nossas Matrizes, que refletiu sobre as políticas culturais e dramaturgias dos profissionais das danças de matrizes afro na cidade de Salvador, em novembro de 2011. Outro recurso empregado foi a reconstrução de conversas realizadas com os mestres Raimundo Bispo dos Santos (King) e Tata Mutá Imê, bem como o cruzamento reflexivo de impressões apreendidas por mim, como pesquisador-dançarino, e registradas em meu caderno de campo entre os alunos e artistas profissionais com quem tive o prazer de compartilhar as vivências da pesquisa. Durante a análise, também serão recuperadas pela argumentação algumas memórias e narrativas construídas por mim nestes anos de prática artística entre colegas bailarinos e coreógrafos.

Por essas vozes em jogo serão apresentadas as tensões existentes entre os produtores dessa linguagem de dança e os espaços institucionais onde ela se realiza, as influências artísticas assumidas entre os interlocutores, assim como as negociações existentes entre os procedimentos de criação adotados por coreógrafos e os elementos estéticos, corporais e simbólicos pertencentes à liturgia afro-brasileira.

Minha formação de historiador ganhou importância ao perceber que a pesquisa documental poderia encorpar a reflexão sobre a história deste estilo. Foram consultadas diversas fontes como a revista semanal *O Cruzeiro*, entre os anos 1953 a 1956, onde pude localizar reportagens especiais sobre as personagens vinculadas à história da dança afro e sua presença nas produções teatrais desses anos; o arquivo de fotos do jornal *Última Hora*, dos anos 1940 e 1950, onde foram encontrados registros sobre Joãozinho da Goméia, os quais fornecem pistas sobre a relação entre liturgia afro-brasileira e a criação dos artistas como Mercedes Baptista; filmes pertencentes ao acervo da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde pode ser vistos alguns registros cinematográficos vinculados a atuação artística de coreógrafos retratados pela pesquisa; assim como, vídeos encontrados no acervo da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia

(UFBA). Também foram adicionados à análise fotografias pertencentes aos acervos pessoais de artistas pesquisados, *folders* dos espetáculos assistidos pelo pesquisador, além de material coletado em redes sociais por onde alguns interlocutores divulgam seus trabalhos.

Na fase final da pesquisa de campo, realizada na capital baiana no início de 2012, descobri dois importantes acervos documentais soteropolitanos: o arquivo do Balé Teatro Castro Alves e o da Fundação Gregório de Mattos. Em ambos foi possível encontrar registros preciosos da imprensa local com informações fundamentais sobre a história das instituições de ensino de dança soteropolitanas. Neles pude localizar a atuação de artistas e de grupos da cidade vinculados à linguagem da dança afro, suas estratégias de produção e circulação artística nas últimas décadas.

Uma intensa pesquisa bibliográfica também possibilitou ressaltar os elos comparativos entre as expressões da dança afro no Brasil e suas relações históricas com a dança negra norte-americana. Essa abordagem permitiu cotejar as similaridades nas estratégias de criação entre os coreógrafos americanos e brasileiros, fornecendo pistas sobre como esses artistas inspiram seus trabalhos nos traços culturais étnicos da cultura popular e seus costumes socialmente compartilhados. Por essa perspectiva foi possível analisar como identidades raciais foram agenciadas pelos corpos que dançam, seja reproduzindo estereótipos nos *minstrels* e nas revistas, seja articulando-se aos movimentos sociais e políticos de defesa e patrocínio da cultura negra.

A análise da *black dance* americana fornece ao pesquisador brasileiro um amplo panorama de questionamentos que sugerem abordagens possíveis para o estudo da dança afro no Brasil. Por essas polêmicas transitam os engajamentos políticos dos coreógrafos e as representações de negritude por eles criadas, a percepção das apropriações da dança negra por outros estilos de dança, assim como as negociações de mão dupla entre diversas expressões que se encontram no território multifacetado da diáspora negra. Também são foco desses estudos a crítica dos estereótipos recorrentes na dança negra e a forma com que artistas reinventam suas práticas, libertando-se das imagens que prendem sua arte a simplificações da tradição afro-americana, em categorias convenientes que pouco contribuem para absorver os novos sentidos dessa linguagem de dança na contemporaneidade.

Nas páginas seguintes serão apresentadas personagens bem distintas, temporal e espacialmente – o que as liga é a vontade deste pesquisador de visualizar nessas diferentes trajetórias as especificidades que compõem um fazer de dança capaz de

acionar dimensões particulares de negritude. E, por esses agenciamentos, identificar e capitalizar tensões pertinentes para a análise da dança afro hoje, suas redes de criação e produção.

A dissertação está organizada em três grandes capítulos. O primeiro capítulo se inicia com breve discussão conceitual questionando o que tem sido considerado relevante na elaboração de uma história da dança e apresenta a qual noção de “dança afro” se refere a pesquisa. Após a delimitação do campo de análise, circunscrito pelos fazeres de uma prática de dança cênica, nos quais definições sobre folclore, autoria e produção cênica contemporânea aparecem como pano de fundo, o capítulo apresenta considerações sobre o processo de constituição da cultura afro-brasileira refletindo sobre seus processos de resistência, recriação e legitimação política, assim como as relações entre artistas e religiosos neste contexto.

O segundo capítulo analisa os entraves existentes na presença de uma corporalidade negra, sua potência e estereótipos nos palcos de dança, principiando pela atuação de artistas precursores da linguagem da dança afro. Neste contexto, personagens trafegam entre os palcos das revistas, terreiros e políticas de Estado, montando um cenário protagonizado por figuras como Felícitas Barreto, Joãozinho da Goméia e Eros Volúcia. Ainda no segundo capítulo reflito sobre o legado deixado por grupos como o Balé Folclórico Mercedes Baptista e o Brasiliana, indicando também consonâncias entre a dança afro-brasileira e dança negra norte-americana. Nessas trajetórias são discutidas as vinculações e engajamentos políticos dos artistas, suas estratégias de reconhecimento profissional e produção cênica, atentando-se para o caráter eclético da formação de seus elencos e na criação de repertórios coreográficos, baseados em processos híbridos de recriação das tradições afro-brasileiras. Por esse contexto constroem-se uma rede de filiações entre os produtores desta dança.

A apreciação destas genealogias nos leva a Salvador, onde a análise histórica associada à pesquisa de campo permitiu reconhecer as personagens relevantes atuantes ainda hoje. As trajetórias reconstruídas ajudaram a entender as variações desse estilo de dança, formulando lógicas de atuação e criação. Modelos criados por grupos como Viva Bahia e Olodumaré são atualizados nas realizações de grupos contemporâneos, como o Balé Folclórico da Bahia. Atuação de coreógrafos como Carlos Moraes e Domingos Campos engendram alterações e propõem modelos. O fazer desses artistas aos poucos funda uma tradição que, já acostumada com seus trânsitos e assimilações, organizam um campo aberto para recriações. Artistas como

Raimundo Bispo dos Santos, Clyde Morgan e a experiência histórica de grupos como o Odundê assinam variações sobre este estilo, permeando campos da criação artística, religião e espaços institucionais. Na experiência de campo consigo visualizar as geopolíticas da dança afro, a localização deste estilo entre espaços sociais definidos, os novos vetores de criação artística – apontadas, por exemplo, na obra de Augusto Omolu – e constato algumas mediações e negociações recorrentes. Por fim, chego a São Paulo, onde analiso a presença dos coreógrafos, Firmino Pitanga e Irineu Nogueira, identificando quais elementos presentes nessa história narrada são capazes de revelar princípios comuns desse fazer-saber da dança afro.

Para terminar, afirmo que esta pesquisa resultou do desejo de um artista-pesquisador que, preocupado com sua prática e com a interlocução com seus parceiros, seja no campo artístico, seja no campo acadêmico, viu-se motivado a refletir sobre os nexos existentes entre os diversos fazeres e saberes de uma linguagem de dança, cuja matriz fundamental se reconhece e se expressa etnicamente.

Capítulo I. Entre nuvens e política: delimitando um campo de análise

1.1. Que história é essa?

Nós sabemos sobre os grandes nomes e nós provavelmente nunca saberemos sobre os pequenos nomes em si, mas nós podemos ficar alerta para a noção que o evento de dança é produzido não apenas pela criatividade de indivíduos isolados, mas por exércitos de dançarinos desconhecidos, meros coadjuvantes, administradores, encenadores e técnicos, publicidade e divulgadores em geral, etc. Não podemos, como disse, nomear todos eles, mas nós podemos reconhecer que o contexto não é apenas definido por experiências e conhecimentos de base, mas definido pelo modo como os produtores do evento artístico moldam nossa percepção dele (CARTER, 2004, p. 16, *tradução nossa*).

O problema epistemológico que se coloca inicialmente refere-se a qual idéia de história da dança fazemos referência e o que se considera exatamente como dança afro neste estudo. Começamos pelo primeiro questionamento. Grande parte da história da dança tem sido formulada enquanto sinônimo da atuação profissional dos coreógrafos renomados e das companhias estáveis de dança. A história da dança se resumiria a isto? Quem exatamente constrói esta história? Sua escrita é baseada sobre quais acervos documentais e registros históricos? Quais linguagens artísticas são reconhecidas? Assistimos nas últimas décadas ao advento da figura dos intérpretes-criadores no cenário da dança cênica, sendo estes responsáveis pela execução, concepção, composição coreográfica, direção e, até mesmo, produção dos espetáculos. Ainda que isso tenha possibilitado uma determinada revisão hierárquica no fazer da dança, pautado na sua atuação ressignificadora e criativa, no fundo, a produção, circulação e registro dessa arte continua sendo feita por setores comprometidos com a legitimação de personagens vinculadas a determinados valores e interesses sociais.

Conforme a pesquisadora de dança londrina Alexandra Carter, há um crescente debate no campo dos *dance studies* sobre a natureza do conhecimento histórico da dança. Neles o historiador não é mais visto como um *neutral recorder of events*, mas sim atuante na construção do conhecimento sob uma variedade de influências sociais,

culturais e políticas, sendo que essas influências “interferem na hierarquização do conhecimento, onde determinados eventos são julgados mais significantes que outros” (CARTER, 2004, p. 11). A autora nos chama atenção para o olhar crítico e analítico necessário à pesquisa histórica da dança, uma vez que:

[...] o estudo da história não compreende o estudo de conhecimentos organizados em caixas, que encarnam os fatos incontestáveis, mas é semelhante ao estudo de nuvens. As nuvens têm a capacidade de mudar de forma, para apresentar imagens diferentes, dependendo de quem a olha, quando e porquê (CARTER, 2004, p.13, *tradução nossa*).

Este olhar corrobora a ideia de que os documentos e registros históricos não possuem significado por eles mesmos – seus significados são atribuídos através de vários quadros interpretativos e pontos de vista. Portanto, a construção do conhecimento histórico não é livre de valorações – ela privilegia certos tipos de atividade e personagens, criando cânones, celebrando alguns e esquecendo outros. O registro histórico não é algo passivo, não é retenção pura e simples ou um resgate literal do que se passou, um duplo do real – é construído por escolhas, por lembranças e esquecimentos, reformulações, retenções nas quais os significados são reelaborados. Assim ocorre também com a memória da nossa dança cênica. O historiador Ulpiano Meneses afirma que “é impossível falar de memória como se a memória fosse um dado que tivesse significação em si, abstrata, sem história. Só é possível falar da memória quando se leva em conta que ela também tem uma história” (2007, p. 18).

Classificamos a partir de nosso lugar de enunciação, de nossa posição social no tempo presente, e os posicionamentos político-ideológicos com os quais estamos envolvidos. Entre o intérprete de dança, o historiador e o crítico muitas vezes existem identidades provisórias, interessadas, as quais se apropriam de conceitos, narrativas e expectativas de forma específica, expressando ideologias, carregando cores, ocultando pormenores, relatando o que se quer ouvir, valorizando aquilo que se quer laurear.

A análise dos depoimentos/testemunhos/relatos/narrativas dos artistas da dança constroem-se através de dinâmicas relacionais entre posicionamentos sociopolíticos, expectativas de reconhecimento e identidades em jogo. Assim, os discursos gerados não são relatos binários, maniqueístas, produzidos por vozes excluídas ou incluídas no discurso dominante, mas são produzidos em relação, produtores de agências políticas, disputas de poder e plataformas identitárias.

Mesmo que existam pouquíssimos órgãos relacionados à documentação e registro das manifestações de dança, geralmente subvencionados por poucos recursos do poder estatal, fomentados por instâncias burocráticas e de ineficiente divulgação, grande parte da história da dança cênica por eles preservados aparece comprometida com instâncias normativas da crítica especializada e da “alta” cultura – discursos hegemônicos, envolvidos com a visão de mundo da classe dominante, branca e eurocêntrica. A presença de outros grupos e expressões fica evidenciada pelo silêncio, pela lacuna, pelo esquecimento.

Essas danças silenciadas, entretanto, também reivindicam espaço nos meios vinculados à história oficial (registros na mídia, presença nos palcos dos grandes teatros, reconhecimento da crítica). A visão de dança, presente nestes artistas, também é contaminada por um discurso de poder, pelo qual convergem princípios estéticos hegemônicos. Há uma separação hierárquica entre os criadores e executores da dança. A ideia de um corpo bem treinado ainda é tributária de uma formação clássica e correntemente se veicula uma pedagogia do movimento pelo controle dos corpos, onde a escuta de seus ritmos internos pouco ou nada vale.

Os estilos de dança excluídos do *mainstream* não raro se definem usando os referenciais predominantes, qualificando-se sempre em contraposição ao outro e dificilmente conseguem construir categorias independentes dessas comparações. Outras vezes, assumem um discurso de alteridade que defende uma pureza e autenticidade, na qual sua expressão deve ser preservada intocada, original, configurando um discurso que, pela distinção, também reivindica seu espaço nas relações de poder.

Há, no entanto, no campo da dança a formação de espaços híbridos onde formas de saber e de fazer são produzidas. Neles, zonas de intermediação, negociação e contato elaboram práticas entre o profissional e o amador, o linóleo e os terreiros, o artístico e o religioso, o oficial e o *underground*, a arte de entretenimento e politicamente engajado, o reverenciado e o controvertido ou silenciado.

Nesses espaços, narrativas são criadas em meio a tensionamentos pelos quais grupos dominantes e vozes subalternas se enfrentam, buscando um lócus de inscrição na história. Mas que história é esta? Ela é linear, formada por uma narrativa única, onde se digladiam forças antagônicas? Intenta construir continuidades, genealogias estáveis ou é atravessada por conflitos múltiplos e identidades movediças? A ideia de rizoma trazida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) pode elucidar a forma pela

qual a produção da dança afro se organiza. Teria esta dança uma raiz comum, resultante de uma narrativa homogênea, produtora de continuidades e filiações, ou seria uma expressão mais dinâmica, cujas influências questionam hierarquias baseadas em origens comuns e genealogias unidimensionais, confluindo nela desconexões e interferências múltiplas? A produção desta linguagem de dança coaduna-se com a ideia de rede, onde conexões são mutáveis e impermanentes. Específicos processos de construção de identidades sociais e artísticas conectam-se com linguagens heterogêneas, vozes aparecem com singulares visões de mundo, livres para construir ligações possíveis.

Paradoxalmente, instaura-se nesse quadro da dança afro uma identidade comum. Ela se faz política e é norteadada pelo reconhecimento de uma matriz étnica, negra e afirmativa. Essa contradição, entretanto, realiza-se no plano da ideologia de seus produtores e é capaz de mobilizar em instantes discursos matriciais, mesmo que sua práxis seja composta por rupturas, fragmentos de diferentes expressões, constituída pela multiplicidade de experiências que não cessam de contradizer sua unidade.

Ao tentarmos elaborar uma história da dança afro enquanto artes cênicas, deparamo-nos com um problema conceitual. Como nomear uma dança que *a priori* traz em seu nome uma indicação tão genérica, que abrange os códigos provenientes das inúmeras e singulares tradições da diáspora africana em nosso país, assim como as suas múltiplas acomodações e rearticulações no vasto e diverso território brasileiro ao longo de nossa história?

Da dança de salão *à la* Carlinhos de Jesus ao batuque nos terreiros dos confins do Brasil, da dança de pesquisa independente aos grupos de dança folclórica, do samba exportação *made in* Sargentelli às releituras cênicas das matrizes corporais negras nas reconhecidas companhias profissionais de dança contemporânea, o leque que se abre é interminável. Extremamente válido, esse cenário nos faz lembrar que não existe apenas uma dança clássica e que a dança moderna não se limita aos códigos e treinamentos estabelecidos por Martha Graham, ou por qualquer outro criador.

Essa dança afro pode ser vista como toda prática que se instiga, seja na diversidade das danças encontradas no continente africano, seja nas expressões derivadas dos povos da diáspora, dispersos pelo mundo. Ela não é monopólio dos africanos da África. É produto de todos os artistas que criam a partir de suas

experiências e vivências como afrodescendentes, mas também se inspiram numa ideia de negritude, seja porque atualizam ancestralidades revivendo sentidos de pertencimento ou recriam simbologias da cultura afro-brasileira construindo com o corpo imagens, movimentos e fragmentos de dinâmica a ela associados. Resultado de uma linguagem artística que se articula politicamente, esta dança incita-nos a colocar o aspecto das práticas estéticas para além dos contornos geográficos e, contraditoriamente, étnico-raciais. Ela é realizada por uma multiplicidade de atores, não somente por seus herdeiros históricos, mas também por aqueles que, independente da cor da pele, encontram um impulso expressivo, simbólico ou imaginário, nas práticas corporais, saberes filosóficos e poéticas identificadas ao continente africano, as imagens construídas sobre ele, sua história e seus descendentes.

Ao refletir sobre as personagens construtoras da história da dança afro, não podemos isentar-nos de elaborar uma visão crítica das relações de poder que a perpassam. A reconstrução analítica das narrativas oficiais deve realocar determinados grupos em papéis diferenciados, valorizar linguagens artísticas estigmatizadas e também rever leituras maniqueístas. Sua história é fruto da articulação de diversas identidades construídas socialmente, onde formação profissional, escolha dos procedimentos de criação, engajamentos políticos e sociais mesclam-se no momento da inserção social do artista no campo da dança.

O caráter racial desta linguagem possui, entretanto, inúmeras dimensões. O antropólogo italiano Lívio Sansone (2007) analisa como os conceitos de raça, etnia e negritude no Brasil, apesar das variações locais, são socialmente opacos e fluidos. Os conflitos de classe são racializados e as representações identitárias dependem de interações sociais e também subjetivas. A ascendência africana e a discriminação não são suficientes, muitas vezes, para que uma pessoa negra reivindique algum tipo de identidade negra. Além disso, a mestiçagem e a existência de identidades ambíguas fazem das etnicidades escolhas relacionais e contingentes. Acreditamos, portanto, ser impossível definir uma linguagem de dança, como afro, sem imbricar suas confluências sociais e simbólicas, reconhecendo uma heterogeneidade implícita na produção e recepção de cada manifestação. Neste caso, identificar uma expressão de dança como afro, implica numa escolha política que pode essencializar processos múltiplos de produção, assim como gerar discordâncias ou aprovações, dependendo do público.

Afirmar-se como dançarino da dança afro pode servir de moeda ao reivindicar e beneficiar-se de ações políticas afirmativas, mas também significar não ser aceito em espaços artísticos segregacionistas onde traços estéticos particulares, seja no figurino ou na movimentação, definem sua exclusão. Em outros espaços, a dimensão simbólica dessa linguagem, centrada no reconhecimento de uma ascendência comum, seja ela inventada ou não, mesmo que exposta a distinções de pureza, pode ser acionada como instrumento político de mobilização, independente do fenótipo dos *performers*. Em outros grupos, apesar da diversidade de treinamentos e linguagens de dança utilizados, o reconhecimento de uma negritude dos intérpretes, pode ser um mote orientador das identidades artísticas.

Se a presença da dança afro na memória da dança cênica brasileira aparece escamoteada por considerações tendenciosas e preconceituosas, cuja exclusão em matéria de reconhecimento oficial não pode ser negada, a formação dessa memória transita por questões relacionadas à sua construção social, portanto, sujeita às atribuições das dinâmicas sociais e inseparável dos jogos de poder nelas existentes. Na dança cênica brasileira, qual é a memória a ser celebrada? Por onde as expressões não alinhadas à classe dominante e que não foram objeto de institucionalização pelo Estado podem assegurar a constituição de sua memória?

A política cultural do Estado brasileiro esforça-se faz algum tempo para promover a institucionalização da cultura popular. A relação entre cultura popular e Estado Nacional, cujo florescimento se deu com a antropofagia modernista, passando pela articulação do movimento folclorista entre os anos 1940 e 1950, hoje se realiza na proclamação de fomentos ao patrimônio imaterial da cultura.⁵ Se nos anos 1930 a cultura popular foi vista como síntese da identidade nacional a qual o Estado deveria resguardar, hoje sua referência dentro das leis e instituições de preservação desse patrimônio resulta das demandas que permitem perceber as diversas dinâmicas de transformação social. Neste contexto, os mecanismos de organização e defesa dos interesses das comunidades tradicionais enfrentam a exploração mercadológica de

⁵ Conforme o decreto-lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, o Estado brasileiro define o patrimônio imaterial da cultura como: os saberes, celebrações, formas de expressão e lugares relacionados às práticas culturais coletivas, onde estão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; além de mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

seus patrimônios; as políticas públicas de patrimonialização da cultura dão visibilidade às expressões populares, ao mesmo tempo em que ameaçam seu enrijecimento em modelos acabados; museus, universidades e organizações em geral não possuem verbas suficientes para administrar seus projetos de preservação, educação e ação social e as reivindicações por uma cidadania mais plural dificilmente estão asseguradas.

A dança cênica brasileira há muito dialoga com este patrimônio cultural sem que as formas de reconhecimento destes saberes sejam avaliadas e questionadas. A maioria dos saberes corporais e performáticos elaborados pelas comunidades negras são tidos como anônimos, desprovidos de autoria e os artistas pertencentes a essas comunidades são desconsiderados pelo *mainstream* e pela crítica especializada como criadores de suas expressões. Eles apenas reproduzem habilidades inatas, naturalmente consideradas como arte quando representadas por algum dançarino prestigiado.

Maria Lucia Montes (2007) faz referência a uma “memória inscrita no corpo” através da qual as comunidades negras brasileiras expressam os traços característicos de suas linguagens corporais, seja em manifestações sagradas ou profanas. Segundo a autora essa memória:

[...] pode ser lida nas mais diversas manifestações, sagradas ou profanas, de uma cultura do povo grande parte da qual é tradicionalmente chamada de “folclore”, e que só se preserva e se transmite na medida em que é representada. São representações que dão a ver esta memória por contarem algo sobre o grupo que as produz para este próprio grupo e que por isso só se dá a conhecer ao público que a elas assiste no e pelo ato de sua apresentação. É neste sentido que digo que se trata de uma memória inscrita no corpo, porque constitui um conjunto de saberes, valores e conhecimentos que só se pode apreender através de uma prática performática – verso, canto, música, dança – festas e tradições artísticas de tradição popular (MONTES, 2007, p. 132).

É interessante observar as aspas que a autora coloca na palavra folclore, o qual não é visto aqui como expressão cristalizada e sem história, mas algo dinâmico que se dá a conhecer pela relação com o tempo presente da *performance*, inserida na realidade social em transformação.

Ao associarmos a este conjunto de saberes a noção de *técnica corporal*, introduzida por Marcel Mauss, um dos pais da antropologia moderna, podemos questionar a dimensão atemporal atribuída às expressões culturais reconhecidas como

folclore. Para o autor, *técnica corporal* refere-se às maneiras pelas quais os homens se utilizam de seus corpos, sendo que este conhecimento é socialmente veiculado e adquirido conforme uma tradição, um hábito, que condiciona inclusive a forma dos próprios processos de aprendizagem. Segundo o autor:

Chamo de técnica um **ato tradicional eficaz** (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisto que o homem se difere sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (MAUSS, 1974, p. 217, *grifos nossos*).

Este entendimento nos informa que este ato se faz pela interação do tempo presente, pois, a cada execução, se dá também uma atualização que, dentre outras coisas, possibilita a própria eficácia deste ato, submetendo-o a novas interferências, adaptações e possíveis variantes no instante em que o realiza. Se o conjunto de passos de dança e vocabulários de movimentos atribuídos a certa técnica corporal são apreendidos, assimilados e reapresentados, podemos também ressaltar neste processo o que autores que dialogam com o campo da antropologia teatral identificam como *comportamento restaurado*. Schechner o caracteriza como um conjunto de:

[...] sequências organizadas de acontecimentos, roteiros de ações, textos conhecidos, **movimentos codificados** – que existem separados dos seus executores que “realizam” estes comportamentos. Por o comportamento estar separado dos que o praticam, ele pode ser **armazenado, transmitido, manipulado, transformado**. Os executores entram em contato com essas sequências de comportamento, recuperam-nas, lhes dão novamente vida e até as **inventam...** (SCHECHNER, 1995, p. 205, *grifos nossos*).

Independente do lócus onde eles se inscrevam, estes comportamentos serão constantemente apreendidos e recriados, seja pelo mestre brincante, seja pelo artista contemporâneo. Assim, memórias compõem repertórios de dança nas comunidades negras, por onde rodopiam brincantes, jongueiros, sambadores e devotos incorporados constituindo um conjunto de comportamentos que são sempre atualizados a cada festa, ritual ou mesmo ensaio. Ao serem concebidos, entretanto, como elementos passíveis de serem separados de seus executores, apropriados por diferentes atores sociais e reinventados em diferentes contextos, quais são as perdas e ganhos de significado deste conjunto de saberes?

Relacionando esses saberes corporais com o espaço e a função social de sua produção, a coreógrafa e pesquisadora paulista Lia Robatto desenvolve uma conceituação que distingue danças folclóricas, parafolclóricas e contemporâneas inspiradas em manifestações populares. Para ela, as primeiras são:

[...] as manifestações populares regionais [...] produzidas e usufruídas espontaneamente pela própria comunidade e que mantêm determinadas funções sociais com ressonância no seu habitat (ROBATTO, 2002, p. 184).

As segundas seriam:

[...] produzidas por grupos de danças cênicas, profissionais ou amadores, adaptadas para apresentações públicas abertas a uma ampla gama de espectadores, tendo por objetivo pesquisar, resgatar, valorizar, montar, manter, circular e divulgar as manifestações de origem étnico-culturais (ROBATTO, 2002, p.184).

E as últimas:

produtos artísticos assinados, ou seja, livres recriações de coreografias regionais ou de outros aspectos culturais tradicionais, elaborados através de um processo de transposição cênica, com claros objetivos estéticos, sem compromisso com o registro fiel ou detalhado das manifestações abordadas (ROBATTO, 2002, p.184).

Embora a autora esteja envolvida no diálogo entre a cultura popular e a produção da dança cênica contemporânea,⁶ suas definições podem nos fazer aproximar de alguns clichês. Ao propor o adjetivo “espontaneamente” para definir o modo de produção e uso das manifestações de dança “folclórica” por suas comunidades, Robatto parece desconsiderar a existência das preparações ou motivações prévias dessas expressões, suas transformações e influências externas. Como se manifestações hermeticamente fechadas em seu habitat ainda fossem possíveis hoje ou mesmo tivessem sido um dia. Esta consideração um pouco romantizada também não ajuda a pensar o caráter dinâmico das tradições, qualidade que garante a sua eficácia e continuidade. Outra questão importante é que a identificação como folclore ocorre, na maioria das vezes, justamente quando essas danças são apresentadas fora de seu ambiente e temporalidade originais (um palco italiano, por exemplo) e avaliadas por sujeitos externos a ela. Essa dinâmica por si só

⁶ A coreógrafa revolucionou o contexto da produção da dança cênica na cidade de Salvador nos anos 1970 e 1980. Concebeu mais de trinta espetáculos de dança, foi dirigente do Balé do Teatro Castro Alves, fundadora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e ex-coordenadora da Usina de Dança do Projeto Axé.

já exerce alguma alteração em seu processo de produção, assim como, modifica as expectativas de seu público e o comportamento dos que a executam, fato que corrompe sua pretensa “autenticidade”, estabelecendo formalizações e ritualizações distintas de sua função social original. Esta função, aliás, não é privilégio de longínquos rituais de passagem ou de segretos cerimoniais de iniciação, já que até o entretenimento mais comercial cumpre na nossa sociedade de massa atribuições de reificação, controle e normatização social importantes para a celebração e reprodução social, ou seja, nem mesmo a mais frívola das belas-artes está isenta de algum caráter funcional em seu ambiente de produção e circulação.

Na definição de danças parafolclóricas, a autora retira de cena os personagens “populares” e concede aspirações artísticas para essa manifestação adaptada ao espaço cênico. Nela, um tom de profissionalização parece exigir um corpo mais teatral, mais especializado, dotado com outro tipo de treinamento. O caráter romantizado, porém, ainda permanece na definição, quando seu esforço cênico para “resgatar” e “manter” as manifestações originais parece ainda vaticinar o esforço quase científico em preservar imaginados traços vernaculares.

As expressões contemporâneas, as quais parecem ser as únicas com direito de autoria reconhecida, ganham paradoxalmente identidade e até autenticidade à medida que se afastam, ao seu bel-prazer, da tradição. Esta ideia de eficiência criativa do coreógrafo contemporâneo parece desconsiderar que muitos mestres brincantes⁷ também possuem objetivos e preocupações estéticas precisas e muitas vezes inventam, reconstroem e improvisam traços das manifestações culturais. A eficácia da *performance*, nesse caso, nem sempre está associada aos interesses exclusivos de sua preservação ou da autenticidade daquilo que um dia já foi ou era.

A etnomusicóloga e folclorista Emília Biancardi ao refletir sobre a história do maculelê,⁸ tido como exemplo de folguedo folclórico afro-brasileiro, analisa como a

⁷ O termo brincante faz referência à forma como os artistas populares se autodenominam e tem sido correntemente veiculado pelos pesquisadores da cultura popular brasileira.

⁸ Manifestação de dança dramática em que os participantes, geralmente do sexo masculino, dançam em grupos entrecrocando bastões, ao compasso de atabaques e ao som de cânticos. Foi criado na zona canavieira do Recôncavo baiano, na região de Santo Amaro da Purificação, cuja primeira referência documental ocorre em 1873. De acordo com Biancardi (2006) pesquisadores ainda não conseguiram chegar a um consenso sobre a procedência étnica da brincadeira (banto ou nagô) embora alguns reivindiquem influências ameríndias e até europeias da expressão.

atuação de mestre Popó, seu Paulino Aloísio Andrade, na década de 1940, considerando-o como grande responsável pela preservação desta expressão e também pela sua recriação:

[...] se o maculelê tem origem africana, sua atual trajetória é brasileira e começou com mestre Popó, que transmitiu a sua família o que aprendeu em criança. Como não se lembrava de tudo, recriou cantigas, introduziu músicas de candomblé e de outros folguedos de cunho religioso (BIANCARDI, 2006, p. 61).

A autora aponta ainda o Grupo Folclórico Viva Bahia como o grande divulgador do maculelê em âmbito nacional nos anos 1960 e mostra como durante este processo numerosas variações ocorreram em seus elementos, seja no uso do espaço (em círculo, semicírculo ou em filas), na forma dos cânticos e ritmos percussivos empregados, no vestuário, na presença de determinados personagens (mestre, contra-mestre e vaqueiro, mascotes) e objetos (facões e corda). Em sua pesquisa, ela aponta inclusive, como o uso de pequenos atos dramatizados com falas e toadas caíram em desuso, assim como ocorreram adições de novas movimentações: introdução de golpes de capoeira, gingados de samba, passos de frevo e de danças de candomblé.

Marco Camarotti (2003, p. 55), ao analisar o “teatro folclórico praticado no Nordeste”, indica como os próprios mestres brincantes reinventam constantemente suas práticas tradicionais, e assim questiona a noção de “autenticidade” enquanto categoria fechada, cuja expressão permanece ensimesmada, entrincheirada sem considerar suas interações sociais e suas transformações. Mesmo que a autenticidade também seja um elemento nativo de diferenciação e afirmação, por si só ela é insuficiente para compreender os sentidos referentes à diversidade étnico cultural destas expressões, muito menos os sentidos de variação, improvisação e recriação constante nelas contidas.

As subdivisões sugeridas por Robatto ignoram, por exemplo, como na contemporaneidade da cultura negra urbana, manifestações não menos “populares” como o *break dance* dialogam com a tradição, a identidade, a inventividade criadora, a improvisação e o senso de coletividade em circuitos artísticos juvenis em espaços determinados nas metrópoles, sem a pretensão ou interesse em se encaixar em qualquer uma destas definições.

É importante entendermos que as concepções de dança “folclórica” e “contemporânea” para muitos grupos e artistas não estão definidas nas suas produções, entretanto, é de fundamental relevância compreender como estas conceituações asseguram ou ameaçam posições de destaque no jogo político da dança, na medida em que definem o local social destes produtores, seu acesso junto às políticas de fomento e produção cultural e seu reconhecimento artístico na dança profissional. Artistas-criadores, coreógrafos e grupos de dança que dialogam com os elementos tradicionais da cultura negra, recriando-as para o espaço cênico, apresentam ao longo dos últimos anos vínculos múltiplos com o conceito de folclore. Este conceito tem variado de significação política e social, no decorrer das décadas, tanto dentro dos campos científico acadêmicos de produção do conhecimento quanto dos de produção cultural e artística. Se coreógrafos ou grupos de dança aceitam o termo folclórico para nomear suas práticas, fazem-no ou para assegurar uma imagem de autenticidade, associando suas criações às práticas performáticas das comunidades às quais estas danças são atribuídas, ou para confirmar uma alteridade que os diferencia pela afirmação de sua identidade étnica e/ou política em relação a outras companhias de dança, como ocorre, por exemplo, no celebrado Balé Folclórico da Bahia.⁹

Para muitos artistas, entretanto, esta palavra certifica uma posição desprivilegiada, uma vez que os vinculam a um nicho de atuação rotulado como pouco artístico e inovador, já que seus criadores estariam condenados a apenas executar os passos e sequências coreográficas de uma dança “típica”, reproduzindo-a meramente. Esta concepção é tributária de uma ideia conservadora de fidelidade às tradições populares, onde os coreógrafos deveriam apenas reproduzir convenções coreográficas invariáveis, consagradas e “genuínas”. Essas tradições populares deveriam ser protegidas das transformações sociais, consagrando uma autonomia inexistente e prendendo-as a um colecionismo de antiquário capaz de enumerar as expressões originais e puras do folclore.

Néstor García Canclini, referindo-se aos objetos materiais da cultura popular folclorizada, indica como a “fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e

⁹ Companhia criada em 1988 por Walson Botelho e Ninho Reis, sob a direção artística de José Carlos Arandiba (Zebrinha).

agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos, mais sua repetição que sua transformação” (CANCLINI, 1997, p. 211). Podemos estender esta crítica àqueles que tratam as danças identificadas com os acervos corporais da cultura negra, como expressões fetichizadas, cuja expressão limita-se pretensiosamente a cristalização de modelos idealizados.

Estes saberes corporais baseados na tradição destas comunidades negras concebidas como parte de nosso folclore, não podem ser vistos como mera reprodução e cópia, muito menos ícones estanques, trancafiados em sua especificidade, fadados à eterna e protegida reprodução, mas sim, comportamentos corporais e rítmicos cuja fonte:

[...] pode estar perdida, ignorada ou contrariada, mesmo quando essa verdade ou fonte está sendo aparentemente respeitada. Como a sequência de comportamento foi feita, achada ou desenvolvida pode ser desconhecida ou ignorada, elaborada, distorcida pelo mito e tradição. Originando-se como um processo, usada no desenvolvimento dos ensaios para fazer um novo processo, uma representação, as sequências de comportamento não são processos em si, mas coisas, itens, “**material**” (SCHECHNER, 1995, p. 205, *grifos nossos*).

Se por um lado a reflexão de Schechner indica o dinamismo das culturas populares, por outro, a noção de material, manipulável e, portanto, desconectado das lógicas sociais particulares de sua produção, revela como a noção de autoria desses saberes performáticos, vinculados às comunidades negras tradicionais, tem sido ignorada pelos artistas contemporâneos. Seus conteúdos são desprovidos de história, são coisas, meros gestos disponíveis, acervos corporais flutuantes a espera de alguém que os ilumine com sua genialidade de artista e os inscrevam em uma obra assinada.

Essa abordagem é analisada por José Jorge de Carvalho que ressalta a inegável presença negra nas artes performáticas brasileiras, tanto nas que compõe o patrimônio da cultura popular tradicional, quanto nas criações cênicas que dialogam e se utilizam destas tradições. Para o autor, a ideia de que essas danças formam um domínio público, contribui com a exclusão das comunidades do poder de proteger e salvaguardar seus saberes performáticos, que se tornam suscetíveis às expropriações e rearranjos mediados pelo mercado. Temas como a responsabilidade social dos artistas

pesquisadores, conforme argumenta o autor, ao analisar a espetacularização dos saberes tradicionais inserida na formação de uma indústria cultural do exótico, obrigam-nos a pensar como fato político as mediações entre a tradição e o palco.

O contato entre comunidades e pesquisadores do patrimônio cultural brasileiro estabelece uma relação, na maioria das vezes, desigual. Ela permite a mercantilização da arte popular através da expropriação de tradições para fins de entretenimento pago e não reconhece a autoria dos saberes performáticos das comunidades, vistos como de domínio público. Estes contatos, conforme Carvalho, corroboram com a perda das “dimensões locais de identidade, pertença, religiosidade, consciência histórica, criação estética, originalidade, fonte de auto-estima e resistência política” (CARVALHO, 2004, p.17) das comunidades.

Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode “antropofagicamente” apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança “erudita” que se apresenta no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e que é apoiado, digamos, por uma subvenção anual milionária concedida pelo Banco Itaú para que possa realizar seus exercícios de antropofagia estética. O lema antropofágico funciona, na prática, como uma espécie de código secreto da impunidade estética e da manutenção de privilégios da classe dominante brasileira. Nessa antropofagia (obviamente de mão única), duas classes interligadas celebram, mediante símbolos por elas mesmas ditos nacionais, seus privilégios diante dos artistas das comunidades indígenas e afro-brasileiras: a classe que se sentiu tão impune a ponto de poder realizar essa sempre celebrada síntese cultural modernista (os tais empréstimos culturais que, com o passar do tempo, se tornam roubo) e a classe (que é sua continuação histórica) que agora propõe e executa os inventários do patrimônio cultural imaterial brasileiro sem politizar a retirada do Estado em favor dos empreendedores preparados para mercantilizar, sem nenhum compromisso de continuidade, essas mesmas tradições performáticas (CARVALHO, 2004, p. 7).

São diversos os riscos que a atuação dos artistas, ao se apropriarem dos saberes performáticos das comunidades, podem exercer nas redes de interação social das mesmas, seja alterando seus elos comunitários, ou simplesmente não reconhecendo seus fazeres estéticos como produção artística. A metralhadora contundente e acusatória de Carvalho (2004) continua:

os pesquisadores submeterão sua capacidade de representar uma arte de outro grupo social, étnico ou racial, sobretudo para sua classe, no ambiente social em que vivem, justamente porque estão

deslocando uma tradição performática de seu contexto original, de grupos subalternos, para seu ambiente urbano, em geral de classe média. Por tal motivo, a comunidade guardiã terá imensa dificuldade, ainda que queira, de conseguir veicular sua avaliação estética da capacidade dos pesquisadores de representar sua tradição artística. Aqui os perigos são imensos. Poderá ocorrer que uma má versão da cultura do outro comece a ser difundida sem que a comunidade original possa opinar. Mudanças dramáticas da forma estética podem suceder, implicando perdas graves no plano simbólico: instrumentos musicais acústicos que são substituídos por instrumentos elétricos; intervenções descuidadas nos aspectos formais dos arranjos, das melodias, das formas estróficas, da cronologia de apresentação das canções e das danças; técnicas vocais podem ser alteradas ou eliminadas; ritmos podem ser simplificados ou descaracterizados; vestuários podem ser descaracterizados. Se tais fatos ocorrem, quem cobrará uma reparação aos responsáveis por eles? Não ficarão os artistas originais desprotegidos ou mesmo descartados da dinâmica de difusão de sua própria arte? Quem garante que os pesquisadores/artistas retornarão à comunidade com sua arte, expondo-se às críticas e às avaliações dos artistas originais? (CARVALHO, 2004, p. 13).

Há questões urgentes que devem ser consideradas nesta relação entre pesquisadores e comunidade, tais como o reconhecimento da autoria dos saberes performáticos tradicionais, o compromisso de devolução para estas comunidades dos materiais produzidos a partir destas negociações, assim como, uma atuação reparadora que garanta a inclusão delas em políticas públicas afirmativas e contínuas. O risco da perda simbólica e cooptação mercantil, entretanto, não afeta apenas a comunidade, já que o próprio artista pesquisador não obedece apenas suas necessidades autoexpressivas de criação. Canclini ao analisar as relações entre tradição e modernidade na América Latina afirma que “o trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado (1997, p. 22).” O autor defende a necessidade de criticar as relações maniqueístas de oposição entre o moderno e o tradicional, o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno concebidas na modernidade.

Podemos circunscrever a atuação do artista contemporâneo que pesquisa os saberes corporais das comunidades negras tradicionais apenas ao campo da ética? Nem todo artista contemporâneo vincula-se as redes de produção comercial, ou goza de subvenções milionárias. Seria a função da criação coreográfica o engajamento politicamente correto das bandeiras de inclusão social? Esses saberes não correm o risco de ficarem circunscritos a novos poderes, todos muito bem intencionados, onde

acadêmicos e militantes políticos definem quem pode ou não ter acesso a eles? Entre as apropriações indébitas e os monopólios bem intencionados, qual o espaço de autonomia e empoderamento das comunidades tradicionais e dos artistas independentes? Esta discussão não se presta ao terreno das generalizações. Existem inúmeras mediações possíveis que devem ser consideradas separadamente.

Deve-se verificar quais são os processos sociais específicos de interação que dão às tradições culturais populares uma função atual, por onde identidade e renovação sejam fatores complementares imbricados com a cultura de elite e as indústrias culturais, assim como mediar os conflitos de interesses defendendo a construção de pluralidades possíveis. É preciso questionar posicionamentos ideológicos que intentam manter estes saberes tradicionais como estoques culturais conservados, reservas imaginadas e intocadas de discursos nacionalistas e protecionistas e averiguar, caso a caso, as dimensões éticas, artísticas e políticas das formas e dinâmicas de interação.

Expostos os principais debates que envolvem a produção cênica das danças populares no Brasil, voltemos agora ao caso específico da ‘dança afro’. Ao que estamos nos referindo quando a apontamos como um estilo coreográfico particular? Em qual campo de produção artística ela se insere? Como esta dança tece relações com os discursos de poder, se integra ou se diferencia dele?

Um caso interessante a ser examinado na dança afro é o dos Grupos Folclóricos em Salvador. Formados entre os anos 1960 e 1970 conceberam uma estrutura de espetáculo inovadora através da reelaboração das músicas tradicionais de Candomblé, do cuidado especial com os figurinos, cenário e iluminação, da incorporação de capoeiristas em seus elencos e da formação de números baseados na reconstrução de danças tradicionais, em especial a danças dos orixás. A qualidade artística de suas danças, entretanto, é questionada por Lia Robatto (1994, p.70-83), já que muitos grupos são orientados conforme propósitos empresariais muitas vezes sensacionalistas, onde intérpretes demonstram habilidades acrobáticas excepcionais, mas a dança, enquanto processo de recriação coreográfica de uma tradição específica é negligenciada. Disto decorre a criação de modelos coreográficos padronizados, como nos adverte a autora ao criticar os espetáculos repletos de truques cênicos apelativos, como “Xangos” rodopiantes e cuspidores de fogo, “Iansãs” erotizadas, inúmeras “Puxadas de Rede” sempre coreograficamente idênticas, espetáculos

produzidos no intuito de atender uma expectativa mercadológica de consumo do “exótico”, dos estereótipos de sensualidade, da banalização, uma dança para turistas.

Cabe indagar, no entanto, até que ponto a aparente subordinação destes coreógrafos e grupos de dança as expectativas de turistas consumidores significa necessariamente a perda de sua identidade, ou apenas é uma maneira encontrada por estes artistas de inserir-se nos processos contemporâneos de produção e difusão cultural gerando para seus grupos prosperidade econômica. Ao empregar elementos de suas tradições em espetáculos a serviço do entretenimento turístico de massa, ocorrem evidentes mudanças de significação, cabe indagar, entretanto, como os portadores deste saber ao submetê-los a processos de circulação e transformação, conseguem capitalizar ganhos e poder para sua própria comunidade. Não podemos esquecer que esforços acadêmicos em reavaliar criticamente o papel do artista-pesquisador enquanto mediador dos saberes performáticos das comunidades negras, diante de uma postura acusatória, intransigente e não menos distanciada, podem esquecer-se de que muitas destas criações são concebidas por membros pertencentes à própria comunidade.

O pesquisador americano Anthony Shay¹⁰ (2002 e 2006) discute como as companhias ditas folclóricas estabelecem relações com as políticas culturais de seus Estados nacionais, assim como, constroem representações variáveis de suas culturas, passíveis de serem manipuladas pelos próprios criadores. Esses grupos inauguram uma tradição cênica a partir da seleção e fixação de conteúdos cuja representação, nem sempre, atende a diversidade e dinâmicas das tradições populares, das quais se servem de inspiração.

A reflexão sobre os procedimentos artísticos que dialogam com as expressões associadas às raízes da cultura afro-brasileira é tributária da forma particular como cada criador, influenciado pela sua formação, pelos seus objetivos artísticos ou interesses mercadológicos, seu engajamento social, seus elos identitários com a

¹⁰ Anthony Shay é antropólogo e historiador da dança na Universidade da Califórnia, dançarino e coreógrafo. O autor analisa como as companhias de danças folclóricas da Europa Oriental, Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, atuantes nos principais festivais folclóricos de dança nos Estados Unidos, tem concebido suas estratégias de representação étnicoculturais, mediadas pelas políticas de patrocínio dos Estados nacionais.

tradição e posicionamentos políticos, articula sua linguagem cênica de dança na contemporaneidade.

O sentido de se construir uma história da dança afro, limitada pela *performance* dos que se dedicam ao campo da produção artística para o palco e no limite de sua atuação, nos espaços de treinamento e formação cênica, como as salas de ensaio e aula, demonstra uma escolha política em valorizar linguagens artísticas estigmatizadas pelo *mainstream*, e, ao mesmo tempo, também reconhece os processos de intermediação presentes na constituição dessa memória da dança teatral.

Essa linguagem de dança é formada por uma multiplicidade de conexões instáveis, em que interagem diversas poéticas cênicas e divergentes estratégias de formação artística e produção cultural. Desta forma, parece mais interessante chamar atenção para as negociações reincidentes entre os agenciamentos da cultura popular e a produção cênica contemporânea, verificando as particularidades dessas apropriações de forma ponderada.

Os usos da tradição e sua reinvenção no contexto da dança afro permitem reavaliar os conceitos sobre o folclore, a autenticidade e a mercantilização da arte popular, seu caráter de inventividade e dinamismo, a responsabilidade social dos artistas, a interferência das políticas culturais do Estado, a criação de cânones na produção artística atual, além das inúmeras mediações entre a cultura e a religiosidade afro-brasileira e o palco da dança.

Essas considerações constroem o pano de fundo de nosso campo de análise, a saber, a reflexão sobre os fazeres e saberes que integram uma prática de dança, cujo caráter matricial é afirmado como negro e que negocia reconhecimento artístico e espaços de poder com outras linguagens de dança já instituídas. Essas negociações serão elucidadas pela análise das trajetórias dos artistas, suas alianças e embates, apresentadas nos capítulos seguintes.

1.2. Negritude e negocentrismo

As identidades étnico-raciais no Brasil, graças à enorme mestiçagem, possuem uma configuração específica, na qual se reconhecem por noções subjetivadas pela cor e não diretamente pela ascendência, diferentemente dos Estados Unidos, onde a segregação foi por muito tempo oficializada e construiu-se o padrão racial dicotômico da *one drop rule*.¹¹

Antônio Risério (2007) acusa o Movimento Negro de querer universalizar o particularismo da nossa tradição histórica mestiça ao inserir nossa multiplicidade étnico-cultural numa camisa de força redutora, cuja origem ideológica vem de um país historicamente segregacionista, os Estados Unidos. Será que o sujeito inter-étnico deve irremediavelmente reconhecer-se como negro, negar sua mestiçagem para combater o racismo no Brasil? Aceitar a mestiçagem é irremediavelmente consentir a estratégia preconceituosa da elite branca para “embranquecer” as massas negras brasileiras? Assumir sua condição de miscigenado é, portanto, negar sua herança africana e reproduzir os códigos de consumo e conduta sociocultural europeus? Para o autor há uma indisposição do Movimento Negro em admitir a especificidade do mestiço, criando um discurso que associa mestiçagem, branqueamento e alienação da identidade negra, para não dizer o seu extermínio: “Será mesmo que todos os mestiços brasileiros gostariam de ser brancos?”(RISÉRIO, 2007, p. 50).

A riqueza da sociedade brasileira, concentrada em sua capacidade de incorporar, absorver e dissolver diferentes influências, parece construir um entrave constrangedor no discurso militante, “racialista” para uns, “afirmativo” para outros, ao questionar o paradigma da miscigenação. Num país onde as desigualdades sociais e raciais se confundem, e fenótipos mais negros frequentemente condenam indivíduos a situações de discriminação ou a novos privilégios (ou seriam direitos?) compensatórios da polêmica política de cotas, também, contraditoriamente, mais baseados na subjetividade da cor do que na ancestralidade, parece cada vez mais justificável para a militância negra que se pressione pela polarização racial como

¹¹ Sistema norte-americano de diferenciação racial, que classifica socialmente como negra a pessoa que tiver qualquer ascendência africana.

estratégia de fortalecimento político. Na prática, o racismo ainda faz com que os “quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres”, como canta o compositor Caetano Veloso, sejam postos à margem. O fato é que a mestiçagem não é sinal de harmonia, nem abolição das contradições, preconceitos e desigualdades.

Se a experiência histórica da mistura racial é um fato característico do país, ela constituiu discursos ideológicos antagônicos a respeito da mestiçagem. Valorizada, desde os anos 30 do século passado, como símbolo de uma retórica nacionalista, que pretendia escamotear práticas racistas em prol de uma política de Estado populista, atualmente, a mestiçagem é repudiada por segmentos do movimento negro que, incorporando o projeto dicotomizador americano, parecem exaltar modelos de pureza étnico-racial. Esta perspectiva, radicalizada quando membros do movimento negro se pensam mais autorizados do que outros por serem mais retintos, pode confundir-se com um duplo inversamente proporcional ao racismo científico eugenista, da segunda metade do século XIX, no qual modelos de pureza racial eram celebrados e a miscigenação, associada na época à disseminação de híbridos “degenerados”, severamente condenada. A condenação da mestiçagem (enquanto ideia, discurso, não prática sedimentada historicamente, pois esta é irrevogável), entretanto, também constitui estratégia política de afirmação da negritude, resposta urgente às práticas discriminatórias contra os afrodescendentes neste país.

Não é preciso fazer uma grande incursão na história do Brasil para verificarmos como a presença negra se construiu ao longo de três séculos de diáspora africana, cruzando o Atlântico entre os séculos XVI e XIX. Diversas etnias, designadas genericamente conforme suas características linguísticas, seja como povos banto (grupos étnicos do centro, sul e leste africano, povos pertencentes à região aproximada dos territórios de Angola e Congo), seja pela denominação não menos plural e extensa do grupo linguístico fon (vinculado à tradição jeje, proveniente de povos localizados nas proximidades da atual República do Benin) e iorubá (vinculado à tradição ketu, onde atualmente fica a Nigéria),¹² chegaram aqui desembarcando em regiões e períodos diversos, tendo como experiência compartilhada o desterro, a bárbara inserção no sistema escravista e a constituição de novas formas de organização social.

¹² Conforme indica ALVES, 2010, p. 79.

Sob a ótica desses processos de desterritorialização, a experiência desses povos já era marcada por intensos deslocamentos dentro do próprio continente africano. Disputas entre etnias e reinos, tanto no processo de islamização na África Ocidental, quanto nos próprios realinhamentos populacionais provocados pela expansão do alcance e intensidade do tráfico negreiro, já implicavam em experiências de interferências e reacomodações culturais.

No Novo Mundo, sob as circunstâncias sociais e ambientais da América escravagista, ocorreram inúmeras adaptações e interações. A travessia gerou o esfacelamento de laços afetivos comunitários e ao mesmo tempo criou outros, como os vínculos entre os “parceiros de bordo”, os “malungos”, parentescos formados durante a rota negreira (MINTZ e PRICE, 2003, p.66). Outras estratégias de resistência e recriação de laços afetivos foram criados, tanto nos quilombos, quanto no interior das irmandades religiosas. Existem teses, como as de Renato da Silveira (2006), que contam como no interior de uma Irmandade cristã de fiéis negros foi organizada a célula original dos atuais grandes terreiros de candomblé jeje-nagôs da Bahia.

As migrações internas entre províncias e a própria natureza do catolicismo barroco, durante a colonização portuguesa, bem diferente do puritanismo liturgicamente mais ascético das colônias de povoamento inglês, fechado em seus preceitos rígidos, menos propenso aos movimentos de aculturação e miscigenação, puderam favorecer não somente contextos mais permissivos, que apesar de não amenizarem a violência e a brutalidade da escravidão, ao menos incentivaram o processo de hibridização dos traços culturais e étnicos africanos no território brasileiro.

Essas considerações panorâmicas são suficientes para concebermos a cultura negra como plural, afinal de contas, como afirma Risério “Confundir ndembo com achante é o mesmo que não distinguir um sueco de um francês [...]A África é um continente habitado por povos diferentes, que falam línguas diferentes e cultivam diferentes maneiras de viver”(2007, p. 159). Autores como Lopes (2008), Souza (2002), Risério (2007), Silveira (2006), Reis (2003) e Alencastro (2000) tratam dos processos de dessocialização e ressocialização que os contingentes negros sofreram durante o tráfico, tanto no interior do continente negro, quanto no Novo Mundo, como apontam também a diversidade étnica dos africanos para aqui trazidos.

Apesar dessas hibridizações, fatores históricos contribuem, para o estabelecimento de determinadas manifestações como códigos hegemônicos da cultura de matriz negra no Brasil, como por exemplo o modelo sincretizado jeje-nagô do Candomblé Baiano.

A presença nagô na Bahia, conforme Risério (2007, p. 167) e Santos (1984, p. 31), deu-se mais tardiamente durante fins do século XVIII e início do XIX. Se até então predominavam os africanos bantos, a vinda constante de grupos iorubanos,¹³ que permaneceram compactados, sofreu menos da política escravista de pulverização de etnias.¹⁴ Concentrados na zona urbana de Salvador, que mantinha forte intercâmbio com a costa ocidental africana, puderam amalgamar, sob uma cultura jeje-nagô, os códigos de manifestações da cultura africana, compondo, segundo Risério:

[...] uma espécie de metalinguagem ou de ideologia geral, lugar geométrico no qual as demais formas e práticas culturais negroafricanas, para cá trazidas, se imantam e se tornam legíveis, traduzindo-se umas nas outras, transfiguradas (RISÉRIO, 2007, p.167).

De uma série de fusões e adaptações culturais criaram-se os moldes dos quais se originou o terreiro de candomblé, tal como o concebemos hoje em sua feição nagô-iorubá. Aqui o panteão dos orixás foi condensado, incorporando elementos de origens e regiões diversas:

[...] na diáspora, o espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no “terreiro” [...] O “terreiro” concentra, num espaço geográfico limitado, os principais locais e as regiões onde se originaram e onde se praticam os cultos da religião tradicional africana. Os òrìsà cujos cultos estão disseminados nas diversas regiões da África Yorubá, adorados em vilas e cidades separadas e as vezes bastante distantes, são contidos

¹³ Conforme Pierre Verger (1981) o termo nagô foi difundido pelos colonizadores europeus no século XVIII para designar os escravos pertencentes ao grupo linguístico yorubá. Santos (1984) indica que o nome nagô era um termo genérico, aplicado de maneira extensiva pelos Fon e pela administração francesa, para designar grupos provenientes do sul e do centro do Daomé e do sudoeste da Nigéria, entre os quais se incluem os Ketu, Sabe, Oiô, Egbá, Ijexá e Ijebu.

¹⁴ Ver a este respeito Mattoso (2001). Sobre esse processo Alencastro (2000, p. 146) comenta: “Tragado pelo circuito atlântico, o africano é introduzido numa espiral mercantil, que acentua, de uma permuta a outra, sua despersonalização e sua dessocialização. Nos dois primeiros séculos após o Descobrimento, o cativo podia ser objeto de cinco transações, no mínimo, desde sua partida da aldeia africana até a chegada às fazendas da América portuguesa”.

no “terreiro” nas diversas casas-templos, os ilé-òrisà (SANTOS, 1984, p. 34).

Inúmeros foram, entretanto, os fatores de divulgação e transformação do próprio modelo religioso jeje-nagô, dentre eles as conexões com o mundo artístico-intelectual. Desde a década de 1930, figuras como Dorival Caymmi, Jorge Amado, Édison Carneiro, Roger Bastide, Pierre Verger contribuíram para a divulgação e a aceitação do candomblé entre a elite e as classes médias. Esse processo foi acentuado nas décadas de 1960 e 1970 pelo uso que a contracultura brasileira fez das simbologias afro-brasileiras (vide as canções dos Doces Bárbaros), bem como pelo *boom* do Movimento Negro no Brasil e a formação de nichos no mercado turístico soteropolitano e brasileiro.

Há de se destacar também a presença política das mães de santo como Mãe Aninha (1869-1938), Mãe Menininha do Gantois (1894-1986), Mãe Senhora (1890-1967), Olga de Alaketo (1925-2005), Mãe Stella de Oxóssi (1925) e muitas outras que com sua autoridade e carisma interviram na vida social e cultural do país. A importância dessas matriarcas se faz notar em eventos políticos como, por exemplo, quando, em 1934, a interferência política da primeira junto ao então ministro Osvaldo Aranha, seu filho de santo, provocou a promulgação do decreto, pelo presidente Getúlio Vargas, que punha fim à proibição aos cultos afro-brasileiros. O livro *A cidade das mulheres*, da antropóloga americana Ruth Landes, traz uma rica descrição da influência dessas matriarcas sacerdotisas em Salvador no final dos anos 1930. Essas mulheres construíram articulações proveitosas ao atrair para seus terreiros homens de prestígio social, político ou financeiro, capazes de ajudar e proteger os terreiros. Elas foram hábeis em mobilizar a sociedade, articulando forças para valorização da religião afro-brasileira no contexto cultural do país.



Figura 1: Caribé e o ministro Antônio Carlos Magalhães, no enterro de Mãe Menininha, 14/08/1986, Agliberto Lima (fotografia), Fundação Gregório de Mattos, Fund.: ESP.

A imagem do velório de Mãe Menininha cheia de símbolos entre mãos espalmadas, filhos de santo trajando branco, comoção, tiras de palmeiras do dendezeiro junto ao corpo e um enorme e dourado crucifixo radioso, indica como a figura dessas líderes religiosas comoviam e transitavam entre setores da cultura e da política nacional.

As negociações entre esses territórios inseriram-se nos processos históricos de resistência e legitimação das comunidades de culto na sociedade baiana e brasileira, contextualizando diálogos e respondendo às tensões sobre o reconhecimento de saberes e práticas litúrgicas, assim como suas apropriações e monopólios.

Em 1972, uma manchete sensacionalista anunciava: “Virou indústria o candomblé da Bahia”. Nessa época, os registros da Delegacia de Jogos e Costumes¹⁵ identificavam na cidade 924 candomblés. Muitos intelectuais renomados, como a folclorista Hildegardes Viana defendiam a sistematização das práticas religiosas, para

¹⁵ O decreto que suspendia a obrigatoriedade do registro policial para os terreiros de candomblé só foi sancionado pelo governador Roberto Santos em 1976.

que fossem separadas as casas de culto sérias, tradicionais, daquelas identificadas como “casas de negócio”, exploradoras do “misticismo”. Conforme a folclorista:

[...] ou se toma uma medida drástica, só permitindo a existência das casas de culto consideradas tradicionais – as existentes há mais de 20 anos – ou se apela para o longo trabalho de triagem cuidadosa, feita por gente de responsabilidade e sem interesses outros.

[...] os turistas vindos dos diversos pontos do Brasil e do mundo inteiro chegam ávidos de emoções graças à promoção de exagero ao misticismo da Bahia... Houve época que o culto aos orixás era proibido e então os seus responsáveis o registravam como “grupo espírita”. As autoridades exigiam o mínimo de requisito para o seu funcionamento, “o que deveria ocorrer no momento para evitar sobretudo o embuste” (VIANA, *Jornal da Bahia*, 3/8/1972).

A matéria ressaltava ainda a existência da Federação do Culto Afro-Brasileiro que vivia acéfala e com seus integrantes em litígio:

Ela também serve a fins políticos e **carnavalescos** daí porque está impossibilitada de dizer quem é ou não tradicional. A **Superintendência de Turismo**, por sua vez mantém uma relação de candomblés, cabendo à recepcionista do órgão informar ao turista se o terreiro é longe ou perto, bom ou ruim, e nunca tradicional ou não (VIANA, *Jornal da Bahia*, 3/8/1972, *grifos nossos*).

A reportagem associa de forma pejorativa as competências religiosas dos membros da entidade com seu empenho em eventos festivos e de sociabilidade. O desejo de moralização das práticas litúrgicas era endossado pelos intelectuais “simpáticos” à cultura afro-brasileira, que condenavam sua “folclorização” em atividades turísticas e criticavam a proliferação de mães e pais de santo sem o suposto devido preparo. O texto expõe o processo ambíguo de interferência e controle do Estado nas ações de patrimonialização da cultura afrodescendente, que, ao mesmo tempo, reconhece a existência das comunidades e as impinge modos de registro e funcionamento. Por fim parece sugerir que o reconhecimento da legitimidade dos cultos fosse dado pelo órgão estatal de turismo.

Em 19/3/1974, o jornal *Diário de Notícias* divulgou a fundação da Confederação Baiana do Culto Afro-Brasileiro, entidade que originou a atual Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro, a FENACAB. O lançamento da instituição foi promovido pelo Centro de Estudos Etnográficos da Bahia e pela própria Federação do Culto Afro-Brasileiro no barracão da Sociedade São Jorge do Engenho

Velho,¹⁶ com a finalidade de “preservar a pureza das seitas negras protegendo-as de qualquer tipo de influência que possa determinar a sua desvirtualização”. A criação da entidade justificava-se pela:

[...] promoção de meios para evitar que pessoas ligadas às seitas se prestem a participar de **exibições folclóricas e carnavalescas**; evitar a divulgação do culto através de fotos e reportagens mercenárias; promover junto às autoridades estaduais – “se necessário apelando-se até para o Supremo Tribunal Federal” – a extinção da ficha cadastral na Delegacia de Jogos e Costumes; impedir que candomblés clandestinos continuem professando o culto, convocando os que assim permanecem a seguir a orientação da Confederação e, em caso de recusa, impedindo-os de continuar abertos.

A reportagem segue denunciando hotéis e empresas de turismo pela cobrança de taxas aos turistas para o acesso às festas religiosas, sem o conhecimento dos terreiros, o que levaria a espetacularização do ritual pelos olhos do estrangeiro, que “sentem-se no direito de assistir ao “espetáculo” da maneira que melhor lhes convém”. Outros depoimentos criticam o processo de comercialização dos rituais: “O babalorixá Zé de Ogum também deu seu testemunho [...] referindo-se ao convite que recebeu da Riotur para desfilar no Rio com 15 filhas-de-santo pelo expressivo ‘cachê’ de Cr\$40 mil, o que recusou”. A crônica terminava lamentando a ausência de Menininha do Gantois e de Olga do Alaketo, e destacava a falta de unidade entre as casas de culto como um dos entraves para o fortalecimento da organização.

Ao julgar pelo tom das declarações, é justificável que o termo “folclore”, ainda hoje usado para referir-se as expressões da dança afro, fosse revisto por muitos coreógrafos, diminuindo seu uso. Há um esforço em diferenciar universos laicos e religiosos, em controlar e monopolizar o fluxo de símbolos sagrados e, ao mesmo tempo, criar uma zona autônoma, sem a intervenção do Estado e sua política cultural cada vez mais turística.

Neste contexto, a psicóloga e filha de santo Vera Campos (2003) destaca a figura de Mãe Stella de Oxossi, escolhida ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, em 1976. Stella protagoniza o momento de reafirmação dos candomblés na Bahia, tendo viajado para o continente africano diversas vezes nos anos 1980. Considerada uma

¹⁶ Chamada de Casa Branca do Engenho Velho, tombada pelo IPHAN em 1984, é hoje considerada a casa de candomblé mais antiga do Brasil. Há de se estabelecer que tal posto refere-se a uma tradição específica do candomblé, a jeje-nagô.

das ialorixás mais politizadas, destacou-se pelos esforços em prol da valorização da cultura e religião afro-brasileira no Brasil. Sua crítica ao sincretismo religioso e suas implicações turísticas ficaram conhecidas nos primeiros anos da década de 1980. Em 1983, Mãe Stella, juntamente com outras ialorixás baianas, endereçou uma carta pública à imprensa baiana, da qual destacamos o seguinte trecho:

[...] Durante a escravidão o sincretismo foi necessário para a nossa sobrevivência; agora, em suas decorrências e manifestações públicas, gente de santo, ialorixás realizando lavagem nas igrejas, saindo das camarinhas para as missas etc., nos descaracterizam como religião, dando margem ao uso da mesma como **coisa exótica, folclore, turismo...** (CAMPOS, 2003, p. 47).

Se é certo que a ideia de pureza passa pelas lógicas simbólicas internas da religião e regula princípios de transmissão e controle de conhecimento religioso, para além das chancelas institucionais e acadêmicas, a mobilização política desses religiosos nos anos 1970 e 1980 foi capaz de garantir o fortalecimento de suas comunidades e identidades religiosas. Apesar dessas conquistas, fica ainda uma dúvida sobre como outras tradições religiosas afro-brasileiras também puderam beneficiar-se de sua atuação.

Devemos lembrar que o conturbado momento político e cultural deste período, no qual a explosão de uma cena artística potente, representadas pelos blocos afro e afoxés;¹⁷ o movimento *black soul*; os grupos folclóricos; a dança afro (até mesmo com caráter mais experimental); os interesses financeiros da indústria do turismo (inclusive a realizada pelo Estado através da Bahiatursa e as imagens sempre idealizadas de Salvador), associado com os processos de reafricanização dos candomblés, a mobilização em torno do Movimento Negro, a situação política nacional de exceção e internacional pós-colonialista, não ajuda, felizmente, a distinção de modelos simplistas do que seja certo ou condenável na relação entre os

¹⁷ Risério (1981) analisa este contexto de surgimento dos afoxés nos anos 1970, entre eles o Badauê, o Ilê Aiyê, o Araketo, o Muzenza e o renascimento de blocos mais antigos como os Filhos de Gandhi, explicando suas variações e transformações. Conforme o autor, alguns grupos mantinham relações com os candomblés, outros subvertiam padrões tradicionais recriando músicas da tradição, adicionando novos elementos na dança, na indumentária e nas composições. Pela narração do autor podemos identificar que as relações construídas por capoeiristas, dançarinos, atores, músicos e compositores com a religião, com as políticas de subvenção do Estado, com os engajamentos ideológicos do movimento negro, com as aproximações do mercado de entretenimento não eram homogêneas e formavam um cenário complexo e multiforme de conexões.

produtores da dança afro e suas relações com a religião. Ou seja, as mediações sociais empreendidas pelos artistas e produtores culturais eram múltiplas, sendo impossível definir genericamente julgamentos sobre a forma como os conteúdos e saberes litúrgicos eram manipulados.

Ao que parece, foram aglutinados esforços políticos entre os representantes da tradição religiosa jeje-nagô, sobretudo a partir dos anos 1970, para afirmar uma identidade religiosa autônoma e diferencialista, disposta a rever sincretismos e usos de seus símbolos pelo mercado, pelo Estado e até pelas artes. A relação entre os coreógrafos da dança afro e os sacerdotes e representantes das comunidades de culto afro-brasileira nunca foi uniforme, variando caso a caso.

É evidente que as tensões entre o campo religioso e a produção artística, no nível cênico-teatral, de palco, não estão ainda resolvidas. A mais breve alusão de elementos pertencentes ao universo sacro poderá ser referendada ou criticada. A localização dos personagens envolvidos entre os mais diferentes grupos sociais e as mudanças históricas em processo tornam essas relações um espaço mutável de jogo e negociação constantes.

A própria dança afro, por sua complexidade, constituindo-se e localizando-se historicamente através do patrimônio popular tradicional das comunidades de culto, dos instrumentos de construção identitária e valorização política do negro, do repertório coreográfico de uma linguagem específica da dança moderna brasileira, da dança teatral contemporânea e seus elos cênicos múltiplos, da gestualidade e estética fragmentada nas inúmeras traduções corporais da diáspora, presentes nos terreiros, nas igrejas, nas mídias, nos palcos, nas festas populares, nas salas de aula, nas ruas, no discurso militante não é dada a definições fáceis e a entrincheiramentos conceituais.

Para a análise em que estamos interessados, os fatores ordenadores de uma determinada linguagem de dança negra no Brasil, o estudo sobre a constituição multifacetada do candomblé, suas tensões políticas e relações de força é relevante devido a importância que essa manifestação da cultura afro-brasileira exerceu e exerce sobre os criadores dessa dança, aqui nomeada como “dança afro”.

No Brasil, como nos conta Renata de Lima Silva (2010), essa dança é constituída por uma história marcada pela atuação de artistas pioneiros no Rio de Janeiro e na Bahia. Conforme a autora, “tratava-se de um estilo que se formatava a partir da dança dos orixás dos terreiros da Bahia, outras influências de dança africana e com forte matriz da dança moderna estadunidense” (SILVA, 2010, p. 2).

Esse *modus operandi* ainda caracteriza a maneira como diversos coreógrafos concebem a dança afro. O que diferencia a produção de cada um é a forma com que esses códigos corporais, sejam eles da dança dos orixás, da dança africana (imaginada, estereotipada, mimetizada ou recriada de algum espaço de seu imenso território) ou da dança moderna são particularmente reelaborados.

Mesmo que a importância do modelo jeje-nagô tenha sido fundamental para os expoentes da dança afro, até que ponto outros modelos e manifestações ligadas às matrizes corporais negras na nossa contemporaneidade não poderiam também se apresentar aos profissionais de dança como materiais úteis à criação? Os elementos do candomblé congo-angola e seus inquices, o candomblé de caboclo, os voduns presentes na linhagem jeje de São Luís do Maranhão, até as suas manifestações mais sincretizadas de encantados, caboclos, pretos-velhos, pombas-giras e a variedade infindável de entidades dos cultos afro-brasileiros ou, até mesmo, de algum ritual de “descarrego” pentecostal que em nossas metrópoles cada vez mais conquista adeptos, boa parte deles negros e mestiços, não poderiam também ser usados como fontes de criação?

A comparação entre as releituras estéticas, antropológicas e corporais dos símbolos, ações e códigos sociais compartilhados pela comunidade de culto dos orixás com os “exus” exorcizados pela televisão pode parecer descabida. Acredito, no entanto, que o que pode nomear de fato ser ou não ser uma dança cênica “negra” ou “afro” é a forma com que o artista da dança consegue relacionar as lógicas simbólicas e identitárias em seu processo coreográfico. Assim, a constituição da dança, enquanto linguagem definida, relaciona-se menos à idéia de autenticidade das linhagens litúrgicas e legitimação de memórias e tradições específicas do que aos elos de pertencimento, motivação e apropriação que cada criador estabelece com esses conteúdos durante a concepção e realização dos procedimentos de criação.

Essas considerações nos oferecem a dimensão da diversidade e do problema em perfilar na nossa contemporaneidade as expressões artísticas de dança que dialogam com as matrizes corporais africanas ou afro-brasileiras. Diante deste panorama caleidoscópico, o que nos orienta é uma postura pautada na reavaliação de cânones e atuações, revalorizando pontos de vista negligenciados ou tradicionalmente sancionados.

Ao longo de minha experiência, como intérprete criador da dança afro, observei entre os praticantes uma resistência em aceitar processos cênicos que se

afastavam da estrita tradição do candomblé. Certa vez ouvi de uma coreógrafa que os rituais de umbanda não poderiam servir de inspiração para a criação da dança afro. Num outro momento, uma dançarina questionou o uso de determinado movimento, proposto por mim numa coreografia, pois tal gestualidade referia-se mais aos padrões associados às entidades dos caboclos da umbanda que a do orixá Oxóssi, como se essa variação pudesse afetar a legitimidade da criação artística. Seria a dança afro uma dança de orixá?

Como já apontamos, o próprio candomblé, manifestação essencial para esse tipo de expressão artística, resulta de uma série de rearranjos e condensações que podem ser concebidos como:

[...] resultado de um amálgama peculiar entre distintas formas de religiosidade de nações africanas aqui forçosamente obrigadas ao convívio pelo poder do colonialismo escravocrata, ao mesmo tempo que também se transformam, em contato com o mundo do catolicismo do colonizador branco e com as religiões dos povos indígenas nativos da América (MONTES, 1998, p. 93).

Apesar das múltiplas influências na constituição do candomblé, a construção de uma ideologia da pureza, inicialmente utilizada pelos terreiros para marcar suas diferenças e expressar suas rivalidades, foi destilada e divulgada pela etnografia brasileira nos anos 1930 e 1940.¹⁸

A construção de um olhar etnográfico sobre os rituais do candomblé nagô pôde capitalizar para suas comunidades de culto uma nova visibilidade social. Lisa Earl Castilho (2010) relata como estratégias de proteção contra a perseguição policial, anteriormente pautadas na invisibilidade dos terreiros, foram modificadas a partir da veiculação de um nagocentrismo, que não apenas estabeleceu táticas políticas de resistência, como acabou por influenciar as relações de poder entre os terreiros. Desta forma, a celebração de um “modelo de pureza” ao mesmo tempo em que garantia sua existência frente aos aparelhos repressores como espaços religiosos, afastando as penalizações previstas por lei por curandeirismo ou fetichismo, também acabou por desqualificar outras manifestações e colaborou com um processo de exaltação e reificação dessa manifestação cultural, folclorizando-a.

¹⁸ Como aponta o importante trabalho de Beatriz Góis Dantas, *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*.

Essa exaltação da produção simbólica do negro, que é uma tentativa das camadas dominantes para se apropriarem de aspectos da cultura tradicional e incorporá-los às ideologias nacionalistas românticas, apresenta-se como um mecanismo atrás do qual o dominante tenta esconder a dominação que exerce sobre ele, mascarando-o sob o manto da igualdade e da democracia cultural. Sintomaticamente a celebração é seletiva, limita a identidade do negro a espetáculo ao transformar, involuntariamente ou não, sua produção simbólica numa mercadoria folclórica destituída do seu significado cultural e religioso (DANTAS, 1988, p. 208).

Para Beatriz Dantas, a valorização de determinados traços culturais auxiliou os setores da elite econômica a assegurar seu controle social sobre a população negra, manipulando suas manifestações. Nesse contexto, mecanismos ideológicos de seleção e controle das formas simbólicas ajudaram a construir memórias e afirmar modelos de representação.

A dança afro de palco, ao agenciar os elementos da cultura negra, a partir de signos de autenticidade e modelos coreográficos ortodoxos, utiliza-se de procedimentos de criação facilmente rotuláveis como folclorizantes, fato que, muitas vezes, a exclui de determinados espaços políticos de produção e circulação da dança profissional.

Embora perceba essa tendência em restringir a dança afro à dança dos orixás, observo no cenário da produção atual uma abertura para diálogos com outras linguagens cênicas. Esses novos desdobramentos e influências não devem ser encarados como descaracterização ou perda de sua identidade artística, mas como uma maneira de afirmar a presença de matrizes afro-descendentes nos espaços de dança inseridos na contemporaneidade.

Assim, a constituição da dança afro no Brasil deve ser encarada sob a perspectiva da pluralidade e dos problemas dela resultantes, no que se refere à necessidade de reconhecimento dos diversos fatores componentes desse estilo. Prefiro aqui nomeá-la de dança afro, aceitando a imprecisão e generalidade do termo, em decorrência de ser este nome, ainda hoje, o mais divulgado entre os seus praticantes e criadores.

Após estas ponderações, o que se quer esmiuçar e trazer à tona são histórias e fragmentos biográficos capazes de construir uma trama entre os sujeitos da dança afro, cuja importância para a história da dança cênica ainda não está devidamente explicitada, ou melhor, encontra-se subvalorizada. Definir as ressonâncias entre os

espaços sagrados e laicos, assim como apontar parâmetros gerais para o estabelecimento de um campo artístico definido historicamente, é o que se intenta. A história desse estilo, como veremos nos capítulos seguintes, fez-se através de inúmeras assimilações e intercâmbios, nos quais já se delineavam os esboços de uma corporalidade negra nos palcos de dança.

Capítulo II. História dos precursores: personagens e suas trajetórias

2.1. Corporalidades negras encontram o palco: precursores da dança afro

Início aqui uma breve apresentação de alguns personagens responsáveis por realizar mediações entre a corporalidade das danças negras presentes nos locais de sociabilidade festiva ou religiosa afro-brasileira e os espaços consagrados da dança cênica, em especial, o palco do teatro. Com base nas considerações sobre seus percursos, podemos inferir procedimentos comuns na história da constituição de uma linguagem cênica da dança afro.

Vicente Parizi ao analisar o candomblé de nação Keto – conforme praticado na casa Ilê Axé Kalamu Funfum em São Paulo – e, em especial, os significados do transe religioso e os processos de iniciação ritual e conhecimento mítico, apresenta momentos reveladores da trajetória de um dos responsáveis pelos assentamentos¹⁹ da casa: Joãozinho da Goméia. Sacerdote polêmico, nascido na Bahia, controverso dentre outras coisas por mesclar tradições do candomblé Keto e Angola, é descrito por Parizi da seguinte maneira:

João foi um homem não só adiante de seu tempo como dono de um projeto particular de ascensão social e religiosa, buscando a diferença como dado de divulgação de si mesmo e sua roça: negro que alisava os cabelos por vaidade, sem se preocupar com a polêmica de poder ou não colocar ferro quente na cabeça de um iniciado; homem que não se envergonhava de ser homossexual na homofóbica Bahia do início do século XX; pai de santo que afrontava os princípios de que homens não podiam “receber” o Orixá em público, tornando-se famoso pela sua dança, incorporava ao candomblé a entidade indígena do Caboclo Pedra Preta; adepto de Angola numa cidade dominada pela cultura jeje-nagô; babalorixá jovem numa cultura dominada por ialorixás mais velhas (PARIZI, 2005, p. 26).

¹⁹ O termo aqui empregado faz referência aos objetos rituais que simbolizam a força mística e espiritual do terreiro, parte dos assentamentos dessa casa, fixada em Franco da Rocha (São Paulo), foi transferida do terreiro de Joãozinho da Goméia, sediado em Duque de Caxias no Rio de Janeiro, após seu falecimento.

O autor, ao relatar a trajetória de Joãozinho da Goméia, nos revela como sua atuação religiosa e, ousou dizer, artística puderam confundir-se e influenciar mutuamente.

[...] Em 1948, mudou-se para o Rio de Janeiro. Despediu-se de Salvador com uma festa no Teatro Jandaia, apresentando ao público pagante as danças típicas do Candomblé, escândalo final para adeptos baianos.

[...] Suas festas de orixás tornaram-se famosas: vestimentas luxuosas, o pé-de-dança cada vez mais apurado; o mito de ser pai-de-santo de Getúlio Vargas e da sogra de Juscelino Kubitschek; a freguesia de políticos, gente da alta sociedade e artistas como Ângela Maria, na época a Rainha do Rádio, tudo isso fez com que passasse a freqüentar a imprensa.

Ele sabia o poder da imprensa e manteve relações com publicações importantes como a revista *O Cruzeiro*, deixando-se fotografar com os trajes dos Orixás. Em 1956, João participou do carnaval vestido de mulher. O assunto rendeu uma polêmica terrível com os outros babalorixás e chefes de terreiros de Umbanda. João defendeu-se através d'*O Cruzeiro*, reivindicando seu direito ao livre-arbítrio e declarando que jamais permitiria que qualquer outro pai ou mãe-de-santo se intrometesse em sua vida. Participou de shows no Cassino da Urca, apresentando a Dança dos Orixás, sempre unanimemente considerado um bailarino de raras qualidades (PARIZI, 2005, p. 27).



Figura 2: Fantasia de carnaval usada durante o baile carnavalesco do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Revista *O Cruzeiro*, 17/03/1956, Badaró Braga (foto), MASP.

Em reportagem na revista *O Cruzeiro* Joãozinho rebate as críticas proferidas por membros da Federação Umbandista que o acusavam, chocados, de “requebrar-se nos salões entre serpentinas e risos esquivos”:

Brinco carnaval desde os 16 anos, quando eu pulava nas ruas e clubes da Bahia. Digo mais: sempre brinquei, e continuarei brincando, pois não vejo nisso bicho de sete cabeças. Ora, que há de mais em a gente se fantasiar de mulher? Serei eu, por ventura, o primeiro Adão com o vestido de Costela que apareceu no Rio de Janeiro? (*O Cruzeiro*, 17/3/1956).

Ao ser perguntado sobre se a fantasia feria os regulamentos de sua religião responde:

De maneira nenhuma, meu amigo. Primeiro, porque antes de brincar eu pedi licença ao meu “guia”. Segundo, porque o fato de ter eu me fantasiado de mulher não implica em desrespeito ao meu culto, que é uma Suíça de democracia. Os orixás sabem que a gente é feito de carne e osso e toleram, superiormente, as inerências de nossa condição humana, desde que não abusemos do livre-arbítrio (*O Cruzeiro*, 17/3/1956).

Indolente para alguns, Joãozinho era um legítimo representante de uma religião que não teme o corpo, seus usos e vontades. Hábil, propagandeava a si e a seu credo sem falsa modéstia. Ao escutar o repórter comentar irônico sobre a boa articulação de sua fala, emenda: “Você está pensando que babalaô tem de ser analfabeto?”.

Joãozinho já havia desfilado em bailes de fantasia e, no ano anterior ao escândalo, tinha se vestido de “Associação Brasileira de Imprensa e Associação Brasileira de Rádio”. Por traz da brincadeira, uma atitude que angariava a simpatia entre os setores poderosos da comunicação. Num contexto em que as religiões afro-brasileiras saíam do anonimato, o sacerdote buscava compadrios nada insignificantes.²⁰

²⁰ Há de se ressaltar que a própria ABI funcionava como promotora de inúmeras ações em defesa e divulgação da cultura negra, por suas instalações circulavam o diretor teatral e militante Abdias Nascimento, o compositor e maestro Abigail Moura (regente da Orquestra Afro-Brasileira) e o poeta negro pernambucano Solano Trindade (Cf. depoimento do carnavalesco Fernando Pamplona no documentário *Balé de Pé no Chão: a dança afro de Mercedes Baptista*, de Lilian Solá e Marianna Monteiro (2005).



Figura 3: Joãozinho da Gómeia em sua fantasia Associação Brasileira de Imprensa e Associação Brasileira de Rádio, *O Cruzeiro*, 17/3/1956, Badaró Braga (foto), MASP.

Sua articulação com setores sociais influentes garantiu-lhe liberdade de ação, inclusive para transitar por espaços e ambientes diversos do campo religioso, além de proteção contra a repressão policial que as religiões afro-brasileiras sofriam naquele momento. Foi também considerado um dos maiores divulgadores da religião do candomblé. Conforme Lody e Silva (2002) sua atuação o tornou:

[...] representante e divulgador de uma síntese particular de certas modalidades de ritos, que encontram sob o epíteto de “candomblé de angola” ou “candomblé de caboclo” um meio de serem (re)conhecidos em um contexto específico de diálogo entre as inúmeras tendências do campo religioso afro-brasileiro (LODY e SILVA, 2002, p. 161).

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 “todas as etapas e passos para os estudos de musicologia do maestro

Camargo Guarnieri” (CARNEIRO e FERRAZ, 1940, p. 10 *apud* LODY e SILVA,²¹ 2002, p.158). Curiosamente, nos anos 1960, o sacerdote também lançaria um disco com cantos do candomblé.

Em 1966, volta à Bahia para fazer sua “obrigação” com Mãe Menininha do Gantois, então reverenciada sacerdotisa do candomblé keto baiano. “Joãozinho da Goméia não só fez sua obrigação com Mãe Menininha como foi o primeiro homem que ela permitiu que vestisse o Orixá e dançasse em público “virado” no santo” (PARIZI, 2005, p. 28), fato até então proibido nas casas baianas.

Em 1938, Ruth Landes registrou que, durante uma visita ao terreiro do Engenho Velho da Casa Branca, um filho de Omolu entrou em transe e, apesar dos olhares de reprovação, forçou sua dança junto às mulheres. “Uma semana mais tarde ao voltar, chamaram-lhe a atenção para um aviso pregado na coluna central: Por meio deste, pede-se aos cavalheiros o máximo respeito. Os homens são proibidos de dançar entre as mulheres que celebram os ritos deste templo” (LANDES, 1967, p. 60). Na mesma cerimônia, outro filho de santo saiu às pressas do templo com receio de que pudesse manifestar a presença de seu orixá, momento em que as mulheres da casa riram-se admiradas, pois tal atitude “tinha provado sua virilidade, pois se livrara de dançar”.

Contrastando com essas interdições, Joãozinho desde os tempos em que mantinha seu terreiro no bairro de São Caetano, em Salvador, era considerado como exímio bailarino. Jorge Amado (1977, p. 146) o descreve como sendo “um maravilhoso bailarino, digno dos palcos dos grandes teatros”, “um homem de olhos longos e corpo flexível de bailarino, agilíssimo.”.

A figura ousada de Joãozinho flexibilizou regras ortodoxas da vida religiosa e soube fazer-se respeitado num período em que conflitos sobre a legitimidade dos modelos rituais garantiam entre os membros das comunidades de culto respeito e certa autonomia perante as autoridades jurídicas, policiais, acadêmico-científicas e religiosas.

²¹ Os mesmos autores identificam o samba *Canto de Pedra Preta*, gravado em 1966 no disco *Afro-Sambas*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, como sendo criado em referência à entidade incorporada pelo sacerdote.



Figura 4: Joãozinho da Goméia, 30/06/1951, Rio de Janeiro. José Casal (foto), Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Sua atuação fora dos limites das comunidades de culto levou elementos das danças rituais para o *show business*.

Valores da vida sagrada ganharam formas expressivas alternativas, mostrando que seus significados poderiam ser estendidos para além dos limites preconizados pela tradição ortodoxa, que via nessas exibições uma transgressão ao costume hierarquizado dos terreiros. Enfim, estabeleceu uma expressão artística, uma continuidade de sentido entre a coreografia religiosa africana que praticava no barracão de seu terreiro e a dança que executava nos palcos, entre os quais o do próprio Theatro Municipal do Rio de Janeiro.²²(LODY e SILVA, 2002, p.164).

²² A referência ao palco oficial vem de citação colhida pelos autores de reportagem feita pelo jornal *Correio da Manhã* (14/12/1971), por ocasião do falecimento do sacerdote. Há, no artigo de Lody e Silva, inúmeras citações, entre fontes primárias e secundárias que atestam a presença de Joãozinho da Goméia em palcos de teatros, como os Teatro Jandaia, Teatro do Largo da Sé e Teatro Guarani, em Salvador; no Cassino da Urca, em shows na boate Fred's, em Copacabana e no Teatro República, no Rio de Janeiro, sem contar referências vagas a apresentações em canais de televisão e aparições nos palcos de São Paulo e Porto Alegre.

A presença de Joãozinho na mídia e em importantes teatros e cassinos, não só como religioso, mas como dançarino, possibilitou, além da criação de vínculos com outros artistas, alterações comportamentais no espaço litúrgico ritual, abrindo precedentes nos dois campos.

A relação entre a dança de palco e a dança popular realizada no interior das comunidades nunca foi uma novidade. Conforme a crítica de dança americana Sally Banes, na dança ocidental, desde o balé de corte, o balé acadêmico e até a dança moderna e a contemporânea tomaram emprestado das danças populares formas revitalizadoras.

A arte erudita ocidental sempre emprestou das formas populares e folclóricas, tanto ocidentais quanto não ocidentais, êxitos rápidos de vitalidade apenas quando as coisas ameaçaram ficar demasiadamente refinadas. Você pode olhar para a história da dança teatral, por exemplo, como um processo cíclico que continuamente transforma as vibrantes danças sociais em formas legíveis aos espectadores. Apropriações como a de Twyla Tharp da música e dos passos de dança típicos não são novidade; parte do que se passou no original Lago dos Cisnes, de Petipa, foram cenários animados por mazurcas e polcas – do século XIX, equivalentes europeus do rock and roll – numa jóia imperial do balé, incrustado com passos acadêmicos. Mas, às vezes, nos esquecemos que este tipo de empréstimo é uma via de mão dupla e que na América se move rápido. Artistas de rua fazem empréstimos da arte de vanguarda e hegemônica (BANES, 1994, p. 133, *tradução nossa*).

Na história do balé romântico, a presença de “danças nacionais” foi recorrente. Conforme as ideologias nacionalistas da época, a figura do exótico e do pitoresco era destacada nesta linguagem. Roberto Pereira (2003) ressalta como o balé do século XIX inspirou-se nessas danças atávicas.

As frequentes apresentações de danças nacionais, não apenas na Ópera, mas também em diversos teatros de Paris, talvez tenham ajudado críticos e o público a reconhecer se determinada dança era “fielmente” executada por um bailarino clássico. Esta busca por autenticidade na execução das danças tomou tamanha dimensão, que as estrelas se aventuravam em assistir às apresentações de danças nacionais nos teatros populares e até aprenderem a dançar com os “nativos”. Marie Taglioni, por exemplo, após ser duramente criticada na Rússia ao executar uma dança característica nacional, tomou aulas com um russo antes de sua segunda apresentação (PEREIRA, 2003, p. 25).

Pereira, ao analisar historicamente a dança cênica no país, já aponta os esforços em traduzir para o palco os nexos de uma brasilidade, geralmente expressa

por uma estilização de temas ligados à tradição cultural afro-brasileira e pelos esboços de sua corporalidade. O autor relata como a política nacionalista dos anos 1930 e 1940, coadunada com o movimento modernista, interferiu nas tramas da formação histórica do balé no país. Sob o crivo de uma formação que se pretendia “clássica”, bailarinos assimilavam uma imagem exótica das manifestações populares, inicialmente indígena e, depois, africana e mestiça, para ajustá-las, adaptá-las e traduzi-las para o palco elitizado. Nada mais modernista que este esforço em transpor para o palco as danças populares brasileiras, como fazia a bailarina Eros Volússia, recriando-as sob o ponto de vista do espetáculo. Em crítica feita por Mário de Andrade, Eros é descrita como:

[...] essencialmente uma bailarina brasileira, uma expressão nacional do bailado, e este é o seu grande mérito, que ninguém lhe poderá mais tirar. Foi ela a primeira a tentar sistematicamente a estilização de nossa música coreográfica popular, e a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita. E é incontestável que o faz com muita inteligência. Algumas das suas criações são deliciosas de espírito, ricas de ritmos inéditos no bailado teatral e de um sabor brasileiro marcante (ANDRADE, Mário *apud* VOLÚSIA, 1983, p. 92).

Eros Volússia (1914-2004) inicia seus estudos de balé clássico em 1928 com Maria Olenewa²³ e Ricardo Nemanoff²⁴ na Escola Municipal de Bailados, permanecendo na escola até 1932, quando inicia sua pesquisa de “criação do bailado nacional” (PEREIRA, 2003, p. 178). Pereira afirma que a posição de pioneira no tratamento e divulgação da “folk-dance”, agora relida e aperfeiçoada cenicamente, era reivindicada por Eros.

O próprio povo não tinha consciência da riqueza que possuía e o mundo artístico-social menosprezava esta existência. Hostilizada por uns, que achavam a dança brasileira invencionice minha e que consideravam aquele ritmo selvagem, negróide, indignos, portanto,

²³ Maria Olenewa (1896-1965). Bailarina, coreógrafa e professora russa, fundadora da primeira escola oficial de dança no Brasil, em 1927. Foi primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova e de Léonide Massine, ambos egressos dos Balés Russos de Diaghilev.

²⁴ Ricardo Nemanoff. Bailarino russo, ex-componente da Cia. de Bailados Anna Pavlova, atuou como bailarino e coreógrafo do corpo de baile do Theatro Municipal, além de ter participado como bailarino, coreógrafo e ensaiador de inúmeras coreografias apresentadas no teatro de revista carioca nos anos 1920 e 1930 (SUCENA, 1988, p. 422).

de aparecer em ambiente de tradição e elite como o palco do Theatro Municipal (VOLÚSIA, 1983, p. 40).

O mérito de Eros teria sido o de “lapidar” as “danças nacionais” e “autênticas” do povo brasileiro, através de uma “estilização”, possível graças ao seu preparo técnico clássico e intimidade com a cultura “mestiça” da qual também se nomeava integrante.

O meio humilde em que vivi entre as capoeiragens cotidianas do Morro da Mangueira e os batucagés nostálgicos de Cascadura, quando criança já me envolvia nesses ritmos no “Terreiro” que era vizinho a nossa casa; o Terreiro do famoso João da Luz, o velho “babalaô” atribuía minhas danças a um enviado de Iemanjá! (VOLÚSIA, 1983, p. 38).

Eros era uma bailarina branca crescida em bairros de classe média. Por ser filha dos poetas Rodolfo e Gilka Machado teve acesso facilitado aos círculos culturais que sua posição social de membro da elite intelectual brasileira possibilitava. Conquistou uma carreira artística consagrada nacional e internacionalmente.²⁵ Além de sua atuação nos palcos participou de vários filmes da Cinédia: *Favela dos meus amores* (1935), *Samba da vida* (1937), *Caminho do céu* (1943), *Romance proibido* (1944) e *Pra lá de boa* (1949).

Em 1939, foi nomeada pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, diretora do Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Para Eros, o ensino do método clássico permitiria ao corpo a afinação necessária para dançar. No entanto, estava ciente que esta base técnica deveria ser usada apenas enquanto meio para a constituição de sua dança.

Os exercícios clássicos realizam, a meu ver, a afinação do corpo para a harmonia dos movimentos. Produto de um longo e laborioso ecletismo de movimentos internacionais, enriquecido gradativamente com criações e descobertas resultantes de seus próprios exercícios, a chamada escola clássica hoje constitui um método severo, mas na sequência deste método se revelam predominantes, facilmente reconhecíveis, os elementos folclóricos espanhóis, italianos e hindus (VOLÚSIA, 1983, p. 39).

²⁵ Em 1941, Eros Volúsia foi convidada a participar do filme *Rio Rita* (1942), em Hollywood, produzido pela *Metro Goldwyn Mayer*. Em 22 de setembro de 1941, foi capa da revista *Life*, com a manchete “Brazil’s top dancer”, sendo a única artista sul-americana a conseguir tal proeza. Em 1948, apresentou-se em diversos teatros e cassinos de Paris, realizando também uma “conferência-demonstração nos Archives Internationales de la Danse”.

Apesar de propor o uso do balé clássico como base sobre a qual as danças populares deveriam ser filtradas e estilizadas, sabia da forte influência destas em sua história. Mesmo com uma formação insuficiente para ser uma bailarina, Eros pode construir um trânsito dinâmico de informações entre a técnica clássica e as diversas danças afro-brasileiras por ela pesquisadas (frevo, maracatu, caboclinhos, congada, lundu, bumba meu boi, samba, capoeira, maxixe e danças rituais do candomblé e umbanda). Seu esforço didático buscava a legitimidade e *status* de pesquisadora que, assim como Mário de Andrade, havia entrado em contato com as danças populares *in loco*. Entretanto, não almejava apenas registrá-las como o crítico, mas transformá-las. Criou uma dança híbrida e eloquente, capaz de transitar entre diferentes mundos.

A palavra macumba, antes de meu aparecimento com estes números, era dita com menosprezo e muita gente tinha até medo de pronunciá-la. Hoje a macumba invade todos os setores artísticos. Em quase todas as composições esses ritmos são aproveitados. Os bailarinos para alcançarem sucesso exibem-se com eles até de um modo insistente de mais (VOLÚSIA, 1983, p. 131).

Se décadas antes, o elemento negro era absolutamente marginalizado no discurso oficial, agora ele deveria ser absorvido sob o signo da mestiçagem da qual a dança de Eros era a perfeita encarnação. Se nos teatros consagrados frequentados pela burguesia ela representava a imagem do popular, permitindo que a elite pudesse gozar dessa expressão cultural tão “pitoresca” e até mesmo “bárbara”, como professora conseguia envernizar essas manifestações sob a erudição da pesquisadora amparada pela política do Estado Novo.



Figura 5: “Bate nos Tambores”, VOLÚSIA, 1983. Imagem de coreografia dançada no filme *Romance proibido* (1944).

Eros é uma militante de sua arte, uma divulgadora que não se circunscreve aos espaços aristocráticos; circula entre os intelectuais e o grande público, viaja pelo país, apresenta-se em revistas – sua imagem é de uma artista inovadora e mulher independente. Cercada por admiradores, incorpora em sua prática orgânica de artista-professora-pesquisadora as tonalidades vanguardistas próprias do espírito moderno.

O bailado brasileiro, com seu aspecto revolucionário de desafogo, de libertação, com sua irreverência de instinto jovem, com sua conduta de desabrochamento racial, tinha de suscitar controvérsias mas tinha de vencer, porque era mais uma revelação forte da personalidade artística do País; não deslizava nas pontas dos pés, porque devia caminhar com a energia indispensável aos desbravadores dos novos horizontes geográficos e marcha agora,

celeremente, para um grande concerto universal (VOLÚSIA, 1983, p. 147).

Contrária às convenções do academicismo, a bailarina constrói um discurso apaixonado com tonalidades nacionalistas. O espírito jovem de sua dança vaticinava o nascimento de uma nova raça: a brasileira. Sob os auspícios de uma política nacionalista de Estado, Eros fazia coro com a *intelligentsia* modernista e assumia tons vanguardistas em sua própria defesa.

Sua presença no cenário da dança oficial pode introduzir no *establishment* paisagens estéticas mais próximas da cultura negra, elemento até então ainda considerado tabu. Conforme Pereira (2003), uma apresentação sua feita em 1937, no palco do Theatro Municipal, intitulada *Bailados brasileiros*, contou com a presença do próprio presidente Getúlio Vargas entre os espectadores. O autor apresenta o programa da noite, no qual um dos quadros nomeado *No terreiro de umbanda* era descrito como:

[...] Música autêntica do ritual de magia negra, em dezoito corimás (cantos) diferentes, desde as de concentração até as de descida de dois protetores (espíritos) orixá de Xangô (enviado de S. Jerônimo) e Exu (enviado de Satanás e chefe das encruzilhadas). A bailarina estudou “in loco” os êxtases, transe e alucinações dessa dança de espiritismo muito difundida no Brasil (PEREIRA, 2003, p. 179).

Sua aproximação com manifestações das comunidades negras não a impedia, entretanto, de reproduzir os estereótipos disseminados pela cultura eurocêntrica que demonizavam as expressões da religião afro-brasileira. A corporificação deste lugar híbrido entre a técnica de balé e a danças populares, entre os espaços da dança clássica, o teatro de variedades e os terreiros, não isentavam os posicionamentos de classe adotados pela artista.

A responsabilidade assumida pela artista enquanto representante de um estilo coreográfico nacional, não assegurava qualquer tipo de interação ou compromisso social com seus interlocutores, membros das comunidades pesquisadas, nem qualquer controle sob a forma com que se apropriava destes saberes performáticos. Apenas a genialidade de sua intervenção criadora mensurava o interesse pelo qual aqueles elementos assimilados poderiam ser considerados.

A dança executada pelas comunidades negras deveria ser “estilizada”, escamoteando seu teor racial em favor de uma cultura mestiça, nacional. Elementos e símbolos das danças afro-brasileiras eram apropriados e nomeados de folclóricos. Esse fato parece demonstrar como qualquer referência étnica direta era evitada, corroborando com os usos propagados pelo mito da democracia racial, que transformava as manifestações da dança negra em elementos racialmente opacos, reificados pelo folclorismo verde-amarelo,

[...] num período em que o poder começava a absorver a idéia de identidade mestiça e a utilizá-la como forma de representação do carioca, do brasileiro, no projeto de uma unidade nacional. Com isso a cultura dominante tornava-se apta a promover dois encobrimentos simultâneos (que aliás seriam a tônica da sociedade brasileira desde então): a dos conflitos de classe e a dos de raça (PEREIRA, 2003, p. 191).

Se Eros compactuava com essa dimensão político-ideológica do Estado Novo não podemos, entretanto, apagar seu mérito de ter sido também uma artista cujo intenso trabalho de criação caracterizava-se pela busca de uma expressividade experimental sem precedentes, não é irrelevante que tenha sido chamada por muitos de “sacerdotisa dos ritmos nacionais”, a “Isadora Duncan brasileira”. Foi também uma pioneira por produzir uma reflexão teórica sobre sua própria arte, publicando, inclusive, um artigo na conceituada revista americana *Dance Magazine: Aspects of Brazilian Ethnic Dance*,²⁶ em 1949, onde descreve sua proposta estética e esboça análises sobre sua prática. Sua atuação inaugura um modelo de comportamento artístico que reconhecemos hoje como a do “dançarino-pesquisador”, o qual ultrapassa as referências de treinamento técnico enquanto um fim em si mesmo, assim como os medos e tabus hegemônicos de sua formação cultural de elite para arriscar-se livremente na busca de um corpo expressivo.

Como já disse em várias oportunidades a arte não se pode deter diante da vida que se renova todos os dias, na adoração do belo realizado, reproduzindo-o. A escola clássica dá-nos uma chave de belas atitudes; sirvamo-nos dela para abrir as portas à imaginação criadora, não permitindo que as mesmas nos encarcerem dentro de seus preceitos (VOLÚSIA, 1983 p. 39).

²⁶ Cf. Soraia Maria Silva (2007, p. 44).

Se a ideia da criação de um bailado nacional pode, para alguns, parecer algo audacioso e pretensioso, fruto de um possível “canibalismo cultural”, de uma “impunidade estética” que se apropria da cultura negra “anônima” e a barbariza, transformando orixás em espíritos ou santos, babalorixás em feiticheiros, Exu em entidades malignas, reproduzindo toda espécie de sincretismos de “branqueamento”, somente a sensibilidade criadora e arrojada dessa bailarina conseguiria ser capaz de vivenciar e narrar o seguinte evento com suas respectivas cores:

Quando fazia uma temporada de revista no Teatro Carlos Gomes, montei um quadro com melodias colhidas por mim no interior da Bahia e que foram estilizadas por Radamés Gnattali. Chamava-se “Candomblé” e realizei um cerimonial completo. Eu representava a mãe de terreiro, o conjunto na maioria composto por alunas minhas, representava as “feitas” e assim o quadro foi realizado desde as oferendas à dança das Iaôs e, finalmente, a evocação e a decida dos protetores que baixavam no corpo das bailarinas e as levavam aos estertores, aos movimentos convulsivos a ponto de, como muitas outras vezes aconteceu quando eu apresentava esses números as bailarinas eram realmente possuídas pelos espíritos e caíam em transe, o mesmo acontecendo com parte da platéia que se levantava às pressas para o “hall” do teatro até que passasse o transe, o que fazia do quadro um espetáculo autêntico e de grande beleza (VOLÚSIA, 1983, p. 130).

Eros insere-se como protagonista num contexto histórico cultural, onde, através de seus agenciamentos, promove uma releitura da cultura popular negra brasileira capaz de romper convenções artísticas e experienciar trânsitos entre as esferas do “artístico” e do “religioso”; do popular, do erudito e do mercadológico com sua presença inovadora e audaciosa. Há no relato acima, independente de sua veracidade, um desejo confesso favorável à indistinção momentânea entre dançarinos e espectadores no que tange a intensidade de participação na *performance*. Conforme os termos da narração, o evento fere os paradigmas tradicionais fechados do fenômeno teatral, onde plateia, apartada pela quarta parede e impedida de congregar crenças, compartilhar ações e práticas, permanece passiva sem se misturar com a ação dos atores. Ali, ao contrário, a cena transforma-se em ritual e este potencializa a própria cena. Na fala da artista, a eficácia do espetáculo aumenta quando comportamentos religiosos são presentificados e a representação é afetada por outras energias, momento em que ocorre o transe compartilhado entre bailarinas e público.

Eventos como esse, nos quais a manifestação do transcendente transforma os sentidos das apreciações estéticas, potencializando-as, poderiam, sem dúvida, alterar

as convenções de recepção dos espetáculos de dança, inaugurando novas formas de percepção.

Para Eros Volúcia dança e religião se confundem; e deve ser por isso, talvez, que em todas as suas criações, pelo menos as que já vi, ela vai num graduando de exaltação admirável e atinge sempre verdadeiros estados de possessão mística, verdadeiros paroxismos frenéticos em que, sem perder o equilíbrio e o controle artístico, ela alcança expressão viva da realidade (ANDRADE, Mário de. *O Estado de São Paulo*, 1939 *apud* PEREIRA, 2004, p. 127 ou VOLÚSIA, 1983, p. 92).

Este ser híbrido, em trânsito, no qual “dança e religião se confundem”, entre o estar em cena e o deixar incorporar-se, entre o extracotidiano cênico e o iniciado tornado “cavalo”, insere-se num espaço de construção de duplos entre o transe artístico e o religioso. Neste espaço, o artista incorpora uma outra presença para a cena, transcendental, repleta de sentidos e o fiel vira também artista, porque dança fora dos espaços consagrados pela liturgia, fora do terreiro, dança no palco. Ao refletir sobre a intermediação desses polos, onde artistas comungam da religião e fiéis passam a atuar, mesmo que tenham plena consciência das especificidades e significados dos espaços sociais distintos que frequentam, devemos nos indagar como as *performances* podem carregar múltiplas identidades, nas quais as apreciações sobre fruição estética, técnicas corporais, cargas emocionais de qualquer teor confundem-se, somam-se e interpenetram-se. A descrição de Eros sobre o espetáculo apresentado no Teatro Carlos Gomes, permite aproximar a apreciação desses fluxos de sentido à atuação de algumas de suas bailarinas e até mesmo público pagante.

Segundo Pereira, em uma de suas visitas à cidade de Salvador, Eros foi:

[...] surpreendida com a exibição de um curta metragem denominado *Candomblé*, filmado no terreiro do babalaô Joãozinho da Gomeia, sob a direção de Isaac Rozemberg. Nele, o locutor dizia que as danças daquele lugar eram conhecidas no exterior graças a Eros, que era discípula do pai de santo. A bailarina entrou na justiça e exigiu que a exibição fosse interrompida, pois tais informações eram falsas (PEREIRA, 2004, p. 108).

A retaliação contada pelo autor permite lançar hipóteses sobre a frequência de círculos sociais comuns entre esses personagens, embora não consiga fornecer indícios precisos de como eles puderam se influenciar. A pesquisadora Soraia Maria Silva relata uma viagem realizada por Eros e sua mãe à cidade de Salvador em 1937,

onde as duas artistas “receberam o diploma da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia, datado de 10 de outubro de 1937, e Eros tirou fotos no Terreiro de João da Goméia” (SILVA, 2007, p. 179). A autora apresenta um depoimento da artista onde esta relata a visita a um terreiro da cidade de Salvador, cujo pai de santo era um “belo mestiço com extraordinárias qualidade de dançarino”, e defende existir na obra da dançarina uma mediação artisticamente trabalhada entre técnica de dança, trabalho de campo e expressividade anímica: “Eros tem, ao lado de um domínio técnico consciente, uma visão mística da dança, isto é, das formas traçadas no espaço pelo corpo físico em conexão com o universo espiritual” (SILVA, 2007, p. 181). Entre sugestão e representação, intuição e impetuosidade, nacionalismo e universalidade, esoterismo e ciência, Eros construía a sua versão da dança.



Figura 6: A legenda na foto indica o nome do quadro coreográfico dançado pela artista. VOLÚSIA, 1983.

É possível encontrar no acervo videográfico da Cinemateca Brasileira breves imagens da dança destes dois personagens. Eros figura em alguns dos filmes produzidos pela Cinédia, entre o final dos anos 1930 e a metade da década de 1940.

Numa das fitas, *Eros Volúcia Teste (1940-1950)*, *Título atribuído*, 35mm, preto e branco, ela dança três coreografias diante de um cenário pintado,²⁷ cada uma com seu próprio figurino. Misto de ousadia e *star system*, Eros ostenta uma presença exótica e oscila entre as imagens de odaliscas, iaôs e *pin-up girls*. Em outro filme, *Romance proibido*,²⁸ finalizado em 1944, ela aparece dançando na boate de um cassino a coreografia *Batuque*.²⁹

A *performance* parece simular a ambientação de um terreiro, a cenografia pintada possui ares ambivalentes, movendo-se entre o místico e o cênico, simultaneamente. Ela dança para a câmera. As inspirações afro-brasileiras recriam uma *mise-em-scène* onde a imagem de um Brasil exótico era propagandeada e familiarizada.

Um contraponto interessante aparece no filme *Bahia de contrastes*,³⁰ de 1955. Nele, uma narração em *off* descreve a cidade de Salvador pela ótica da religiosidade sincrética brasileira: veem-se igrejas barrocas de arquitetura monumental e seus fiéis,

²⁷ As imagens deste filme realmente parecem terem sido feitas para um teste. No meio das coreografias ela faz poses e sorri para o plano americano. Olhos fixos penetrantes, uma pitada de expressionismo. Mãos elevam-se seguidas do olhar suplicante. A segunda coreografia chama atenção – nela Eros parece trazer no corpo os sinais marcadores de uma dança negra. Há um controlado uso das escápulas; o movimento, bem marcado ritmicamente, desenvolve pequenas pontuações em *staccato*, os omoplatas alternam-se para frente e para trás. Pulsões dos ombros, de vibrações sutis, mais parecem querer fazer alusão a uma corporalidade de terreiro, que de fato vivenciá-la livremente. Com figurino ousado, um biquíni coberto por miçangas, dança de pés descalços, porém na maior parte do tempo, na meia ponta.

²⁸ Filme de Adhemar Gonzaga, jornalista, produtor e diretor de cinema. Foi fundador da Cinédia, companhia cinematográfica fundada em 1930, com moldes de produção baseados nos estúdios hollywoodianos.

²⁹ O cenário é pintado com temas tropicais; mais a frente, abaixo de uma palhoça, três músicos negros de peitos desnudos tocam, cada um, tambores de tamanhos diferentes, por fim, vê-se Eros e suas bailarinas. Sentada, de cachimbo na mão direita e com a mão esquerda erguida, ela acompanha o movimento do coro de suas dançarinas, que entram no palco por duas filas que se cruzam, saldando-as uma a uma. O figurino é composto por saias rodadas com estampas de grafismos africanos, *bustier* coberto de contas e miçangas, colares, pulseiras, braceletes, brincos, tiaras, tornozeleiras completam a indumentária. O coro reveza formações em círculo, semi-círculo ou em duas filas voltadas para a bailarina, Eros sempre dança no centro. Às vezes o coro ajoelha-se. As mãos de Eros tremulam, seguram a saia, fazem gestos, as bailarinas repetem. Seu corpo gira, sua coluna curva-se, ombros tremem, em seu tronco pequenos sacudimentos contidos. Ao final da coreografia, repentinamente despe-se de sua saia e termina em pose ao mesmo tempo sisuda e triunfal.

³⁰ Filme de Alceu Maynard Araújo. Curioso observar que o diretor foi membro da Academia Paulista de Letras e autor de diversos livros sobre o folclore nacional. Joãozinho da Goméia também participou de outros dois filmes: *Nina, a mulher de fogo* (1958), dirigido por Tito Davison, e *Copacabana, mon amour* (1970), dirigido por Rogério Sganzerla, que interpreta a si mesmo.

enquanto os terreiros aparecem deslocados das áreas urbanizadas e neles práticas ancestrais são ritualizadas pelos seus adeptos. Próximo dos espaços para oferenda, com suas imagens e objetos de culto, abre-se uma grande área de chão batido. De um lado, três homens tocando tambores, próximo a eles, mulheres dançam vestidas com saias brancas, na frente delas a figura altiva de Joãozinho da Goméia.³¹

Tanto Eros quanto Joãozinho interpretam a si mesmos nos filmes, uma bailarina e um religioso que dança. De um lado, a inventora do “bailado nacional” executa uma das suas coreografias bem marcadas, estilizando a dança aprendida nas macumbas cariocas e candomblés da Bahia; de outro, um pai de santo dança gestualidades ritmadas e passos precisos. No terreiro a movimentação das iaôs parece muito mais fluida, não possui a intenção de ser “marcada”. Apesar da existência de uma narração em *off*, que denuncia a espetacularização dos rituais para turistas, o sacerdote dança com um foco mais interno, dança mais para si e para o espaço que para a objetiva cinematográfica.

Interessante, também, visualizar uma certa geopolítica territorial dos espaços da dança afro. Se o palco do Theatro Municipal era, salvo exceções, assiduamente tributário da estética europeia do balé clássico, em outros espaços, como o teatro de revista, as corporalidades negras conseguiam fluir sem grandes filtros.

O teatro de revista inicia-se no Brasil nas últimas décadas do século XIX, entrando em decadência nos anos 1960 do século seguinte. Conforme Neyde Veneziano Monteiro (1996), este gênero de teatro é definido como:

[...] Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando *em revista* fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão. Algumas características lhe são típicas e quase sempre presentes, em suas várias épocas e nos diferentes países em que conquistou: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a constante intenção cômico-satírica; a tendência em utilizar um fio condutor; a rapidez do ritmo. Este último é talvez uma das mais importantes características da revista: o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação, indispensável ao seu sucesso. Cada um dos atos deve terminar numa apoteose (grande final) e o intervalo precisa ser curto para não atrapalhar o ritmo. O texto geralmente é resultado da participação

³¹ No filme ele aparece com os cabelos penteados, camisa por dentro da calça que se abotoa acima do umbigo e sandálias. Ele dança acompanhado por mulheres vestidas de branco e, em alguns momentos, executa movimentos mais complexos na frente delas.

de vários autores, e a música não precisa ser especialmente composta para cada espetáculo, havendo, regularmente, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares (MONTEIRO, 1996, p. 28).

Neste teatro, a presença do corpo negro, assim como das danças de matriz negra, acontecia antes mesmo do século XX. Entre os palcos das revistas, os clubes noturnos e cafés-concerto da região central do Rio, danças como o maxixe compunham quadros nos espetáculos e animava toda sorte de boêmios.

Nascido nos bailes pobres da Cidade Nova³² nas décadas finais do século XIX, o maxixe era o nome dado à forma de dança típica dos salões urbanos, também usado, por extensão, para referir-se aos bailes pobres e à música que os acompanhava. Proveniente de mesclas rítmicas entre a polca, a habanera e o lundu, era visto de modo depreciativo pelas famílias burguesas e condenado pelas autoridades policiais.

Mário de Andrade, conforme o cronista Jota Efegê, questionava a falta de originalidade do maxixe, que, como criação urbana, carecia da autenticidade que o musicólogo nacionalista desejava investigar nas expressões por ele perscrutadas. Para o intelectual, sua originalidade consistia apenas em seu jeitinho, que organizava banalmente diversas polifonias.

Entraram nele os sons rebatidos específicos dos sapateados de cateretês e outras danças rurais congêneres, entraram nele impavidamente deformadas as linhas de feitiçaria, as emboladas nordestinas e o diabo, até dança de roda infantil! Jazz, Maxixe, Tango, são como a própria cidade: devoram tudo e a tudo nulificam numa comunidade rara que só não é infamante porque, meu Deus! é humana, geral, inconsciente... (Mário de Andrade, *Ilustração musical*, número de setembro de 1930 *apud* EFEGÊ, 2009, p. 42).

Para descrever as formas dançantes dessa colcha de retalhos musical, Efegê recorre a etnomusicólogos, antropólogos, cronistas e folcloristas.³³ Descrita com detalhes datados e cores picantes e variadas, o maxixe aparece como uma prática licenciosa, dançada nas espeluncas, nos clubes de baixa categoria, cabarés e centros

³² No início do século XIX, a região era um alagadiço que servia de rota de passagem entre o centro e as zonas rurais da Tijuca e São Cristóvão. Com os aterros feitos, surgiu o projeto de impulsionar o crescimento da cidade para a área, vindo daí o nome.

³³ Entre eles: Mário de Andrade, Luciano Gallet, Renato Almeida Baptista Siqueira, Arthur Ramos, Vasco Mariz, Mariza Lira.

de diversões noturnas. Repleta de meneios, cuja mobilidade dos quadris e agilidade dos passos e formas a assemelhavam ao *can-can* moderno das noites cariocas carnavalescas, era verdadeira febre entre os homens, dançado ao som de tangos langorosos ou repincados, incompatíveis com os recintos familiares minimamente respeitáveis. Na dança, os corpos abraçavam-se e dobram-se para frente e para trás, tanto quanto permitiam a solidez de seus rins, com passadas de avanço e recuo sobre o ritmo sincopado. Em geral, realizado entre requebros e algo de acrobacia nos bailes de pequenas salas, com muitos pares comprimindo-se em dança estabanada e rebolante, despreocupados da etiqueta e num agarramento antifamiliar.

Essa dança de origem popular, por muitos considerada imoral, conquistava adeptos como a compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Antonio Lopes de Amorim Diniz (1887-1953), mais conhecido pela alcunha de Duque.

Dançarino, ator, compositor, jornalista e produtor cultural, nascido em Salvador, chegou ao Rio no ano de 1906, quando abandona a profissão de dentista e começa a atuar nas revistas. Excelente executante do maxixe, dançando de fraque, cria coreografias próprias e empolga a sociedade da época. Em 1909, viaja a Paris e aproveita a oportunidade para lá apresentar-se, divulgando a nova dança. Homem de visão, percebe o sucesso que as danças “exóticas” faziam nas casas noturnas da capital francesa. Aparece como o “*le roi du Tango brésilien*” e, em pouco tempo, transforma-se numa celebridade. Conquista concursos de dança em Berlim, recebe aplausos em inúmeras casas de espetáculo francesas, apresenta-se para o papa Pio X no Vaticano em 1913, assina um fabuloso contrato que o leva para Nova York em 1915 etc. Inaugura em Paris uma academia de danças e um cabaré, onde a música e a dança brasileira, notadamente o maxixe e o choro, fizeram grande sucesso. Após realizar diversas apresentações no exterior, participa de algumas montagens cinematográficas da época.



Figura 7: Duque e Gaby em 1914, *O Cruzeiro* 7/7/1934 apud EFEGÊ, 2009, p. 133.

Em 1922, consegue com o empresário Arnaldo Guinle financiamento para uma apresentação sua juntamente com o conjunto Os Oito Batutas,³⁴ liderados por Pixinguinha (1897-1973), no *Dancing Scherezade*, em Paris, alcançando enorme sucesso.

A estonteante trajetória de Duque nos faz indagar sobre os processos de transformação do maxixe para os palcos dos teatros e, posteriormente, salões da burguesia. Nesta mudança de território (e de país), a desconcertante e ameaçadora sensualidade das rotações dos quadris, que desalinhavam espartilhos e casacas, sofreu

³⁴ Grupo instrumental de enorme contribuição para a música brasileira, criado em 1919 por Donga e Pixinguinha. Tocava maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques e cateretês, assimilando posteriormente ritmos de influência jazzística. Apresentava-se nas salas de cinema, teatros de revista e cassinos. Excursionou por diversos estados do país. Em 1922, o grupo embarcou para Paris convidado pelo dançarino Duque, para se apresentarem na capital francesa. A viagem foi patrocinada pelo mecenas carioca Arnaldo Guinle. Em 1923, o grupo viaja para a Argentina, onde grava vinte músicas na Victor da Argentina, Cf. <<http://www.dicionariompb.com.br/oito-batutas>>, acesso em: 9/2011.

adaptações múltiplas, seja no controle dos passos da dança, seja na descoberta de novas formas corporais. Duque era acusado de aristocratizar³⁵ o maxixe levando-o aos salões do Velho Mundo. Mesmo assim, conforme cronistas, ele enxertou no maxixe “passos da chula carnavalesca e do samba da Bahia”, porém lapidados, numa versão de salão burguês, graciosa e requintada, pela qual enfrentou críticas e obteve consagrações.

É interessante observar que a corporalidade associada à presença rítmica africana, que conferia aos dançarinos a circularidade dos rebolados e os requebros da síncopa, alcançou os maiores aplausos pelo comedimento. Apesar da ribalta nos teatros de elite, o maxixe continuava a ser dançado em trajes menos elegantes nos salões modestos. Saiu do gosto popular no início dos anos 1930, sendo aos poucos substituído pelo samba.

Segundo Orlando de Barros (2005), nos anos 1920, apesar do desenvolvimento dos cinemas, houve também um grande desenvolvimento do gênero de revista. O aperfeiçoamento de sua técnica e organização com a profissionalização dos atores e coristas, o aprimoramento das coreografias, o uso de maquinários importados, cortinas de fumaça e toda uma série de investimentos cenográficos com suas apoteoses deslumbrantes deram à revista no Rio de Janeiro um novo nível artístico.

Nessa conjuntura surge a Companhia Negra de Revistas que, atuando entre 1926 e 27, chega a excursionar por São Paulo e Minas Gerais. Foi dirigida pelo mulato João Cândido Ferreira, nascido na Bahia em 1887. De Chocolat, como era conhecido, depois de viagem a Paris – capital que vivia o ápice da valorização da cultura negra, após o aparecimento do jazz e do estrondoso sucesso da *Revue Nègre*, estrelado por Josephine Baker, em 1925 – decide investir numa versão brasileira. É notável que De Chocolat também conheceu o dançarino Duque em sua viagem à Paris, com quem, em 1936, fundaria no Brasil a Casa de Caboclo, uma casa de espetáculos que durou até 1941 e lançou inúmeros artistas, dentre os quais Dercy Gonçalves.

³⁵ Neyde Veneziano (2006) comenta que Duque apresentou-se em São Paulo em 1915, e que um dos motivos da aceitação da temida dança pela provinciana elite cafeeira foi a apresentação de uma aula “científica” sobre a *performance*, proferida pelo jornalista João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, elegante cronista da época. A demonstração, que dava status de pesquisa às danças populares, também contou com a exibição dos novíssimos ritmos americanos, o *Fox-trot* e *one-step*.

Aproveitando as imagens da cultura afro-brasileira como elemento do espetáculo, a Companhia Negra de Revistas, constituída majoritariamente por atores e atrizes negros, realizava inúmeros atos com coristas negras e mulatas, as “black-girls”. A partir delas tentava imprimir na cena revisteira o movimento internacional de popularidade das danças de matriz negra, onde sem pudores dançavam-se desde os gêneros de danças americanas em voga como o *one-step*, o *cake-walk*, o *shake*, o *mess around*, o *black-botton*, *shimmy*, o *charleston*, como também o maxixe, os passos de “capoeiragens”, as sambadas e gingadas por onde tipificações de personagens baianas e das “mulatas brejeiras” eram assimiladas, estilizadas e reelaboradas pela identidade carioca. Dessa revista participaram também grandes nomes como Pixinguinha e Grande Otelo (1915-1993). Apesar de sua existência meteórica e da recepção frequentemente preconceituosa por parte da crítica, conseguiu granjear enorme sucesso em meio a um público majoritariamente branco e masculino.

Nas primeiras décadas do século XX, os espaços das revistas e dos palcos mais elitizados e conservadores influenciaram-se mutuamente. Neste período de desenvolvimento das linguagens, meios e formas de produção cultural, a introdução de novas tecnologias e a inexistência de especializações bem marcadas puderam estabelecer continuidades entre as diversas formas de espetáculo e entretenimento. Os setores da indústria fonográfica, do rádio, do cinema e o aperfeiçoamento do teatro faziam com que músicos, compositores, letristas, atores, dançarinos, coreógrafos, cenógrafos, cineastas, roteiristas, encenadores, intelectuais, boêmios, cantores, iluminadores, artistas das revistas, circos, teatros, cabarés, cafés concertos, bailes orquestrados e cassinos pudessem se frequentar e retroalimentar-se. A necessidade de sobrevivência impunha uma versatilidade como modo de aprendizagem e desenvolvimento artístico.

Apesar desses trânsitos, Roberto Pereira indica como no teatro de revista as manifestações culturais negras encontravam na época maior liberdade, funcionando como “verdadeiros laboratórios de experimentações cênicas, musicais e, principalmente, coreográficas” (PEREIRA, 2003, p. 162). No Rio de Janeiro, as danças como o lundu, o maxixe e o samba foram repetidamente executadas nos teatros da praça Tiradentes e, posteriormente, nos palcos dos cassinos – Atlântico, Copacabana, Recreio e Urca.

Essa corporalidade negra presente tanto nos palcos dos teatros de revistas, quanto nos *music-halls*, entretanto, era facilmente estereotipada. Phyllis Rose (1990, p. 19) conta como os empresários franceses remodelaram a *Revue Nègre* estrelado por Josephine Baker na Paris de 1925, por não a considerarem “negra o suficiente”.

O grupo de coristas, típico das revistas negras das boates do Harlem e também dos palcos da Broadway, não pareceu autêntico ao francês. Na opinião dele a dança de passos marcados podia ser adequado para as moças alemãs ou inglesas, mas não para as negras, que, como todo mundo sabia, dançavam por instinto e eram incapazes de seguir uma disciplina. As coristas da *Revue Nègre*, que sabiam erguer as pernas em perfeita sincronização, deram-lhe, portanto, a impressão de um esforço equivocado no sentido de afetar para os franceses aquilo que não eram, com um resultado simplesmente pretensioso. Era imprescindível uma dança negra mais autêntica e para esse fim Jacques Charles, diretor de espetáculos de music-hall, profundo conhecedor das fantasias do homem parisiense, inventou o que denominou “Dança Selvagem”, dando-lhe um lugar de destaque, ao final da programação. Para este momento de autenticidade, Josephine Baker e seu parceiro iriam se vestir de acordo com a ideia que Charles fazia de um traje africano; corpo nu e penas (ROSE, 1990, p. 19-20).

Nos anos 1920, nos palcos europeus, a imagem da dança negra estava associada aos estereótipos de um exotismo primitivista. No Brasil, a Companhia Negra de Revistas foi alvo de críticas divergentes. O uso das danças americanas conferia um ar moderno e até “futurista” que satisfazia a expectativa da cena teatral carioca, cada vez mais cosmopolita e exigente.

Conforme a análise de Barros (2005), a recepção dos espetáculos foi ambígua: se, por um lado, o entusiasmo com a grande sofisticação dos 32 cenários pintados, a elogiada atuação de seus atores, coristas e músicos (sob a regência do já consagrado Pixinguinha), inclusive a do próprio De Chocolat que era exímio ator, dançarino, compositor, produtor e autor das peças, despertava muitas críticas entusiasmadas e elogiosas; por outro lado, a presença avassaladora da crítica racista, que propagava avaliações desqualificadoras, contribuiu para minuar a longevidade do empreendimento. Uma das críticas, inclusive, chega a afirmar que a companhia, formada majoritariamente por “amadores” estava “seduzindo as empregadas domésticas para transformá-las em artistas” (BARROS, 2005, p. 110). Apesar de preconceituosa, essa avaliação apenas reproduzia muitos dos clichês ridicularizantes que a própria revista utilizava para entreter e agradar o público branco – o apelo da

nudez (que crescia quanto mais declinava o interesse do público) e toda sorte de elementos caricaturais, que rerepresentavam os artistas negros sob a ótica racista.

Outra crítica interessante é atribuída a Mário de Andrade, o qual criticava a revista por privilegiar as “historietas estrangeiras” com “Tangos paus, cenas pretensiosamente helênicas, motivos caracteristicamente parisienses” em detrimento dos “fandangos nacionais, os forrobodós cariocas, as esparramadas baianas e as deliciosas cafajestadas de nossa gente”. Esbravejando seu nacionalismo, assim como desdenhava do maxixe composto por compositores como Sinhô ou Donga, cheios de “processos de jazz e arabescos de França” (EFEGÊ, 2007, p. 43), Mário advertia a Revista por suas incursões estrangeiras pouco mais de dez anos separar suas críticas dos brados elogiosos proferidos à criatividade nacionalista de Eros Volúcia.

Parece que até os anos 1920, para estar nos palcos de teatro, a imagem da corporalidade negra desdobrava-se entre estratégias variáveis. Negociava sua visibilidade ora pelos passos lapidados e cerimoniais dos maxixes afrancesados, ora pelos jocosos e grosseiros estereótipos raciais, ou ainda, pela assimilação dos estrangeirismos americanos e seu acabamento mais comercial. A partir dos anos 1930, a corporalidade negra, entretanto, envernizada pelo discurso bem acabado do nacionalismo começava a entrar na agenda política sob o manto apaziguador de nossa louvável “cultura folclórica”. Maria Antonacci (2009) narra como membros da intelectualidade puderam, no limiar do Estado Novo, perceber e ordenar sua visão de mundo sobre a presença do corpo negro na cultura brasileira.

Gilberto Freyre, retornando do exterior em 1926, foi à Companhia Negra de Revista, levado por Sérgio Buarque do Holanda e Prudente do Moraes Neto; Blaise Cendrars, poeta da negritude em alta em Paris, frequentando bicos negros cariocas, exortou intelectuais brasileiros às chamadas “excursões de descoberta”, expressão de Mário de Andrade que, ao morar no Rio, também foi a Companhia Negra e em macumba na casa de Tia Ciata,³⁶ levado por Pixinguinha e Villa-Lobos. Expressões de culturas negras

³⁶ Tia Ciata (Salvador, 1854 - Rio de Janeiro, 1925). Mãe de santo e cozinheira, considerada uma das figuras mais influentes para o surgimento do samba carioca. Aos 22 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro. Foi a mais famosa das tias baianas (na maioria ialorixás do candomblé que deixaram Salvador por causa das perseguições policiais do início do século, indo morar na região da Cidade Nova, do Catumbi, Gambôa, Santo Cristo e arredores). Em sua casa na praça Onze, realizava cerimônias de culto aos orixás, onde também eram promovidas sessões de samba, reunindo os maiores sambistas e compositores da época.

marcavam presença, permeando discussões e controvérsias, nas vésperas do novo estatuto nacional de poder (ANTONACCI, 2009, p. 108).

A presença da cultura negra nos palcos durante os anos 1920 e 1930, apesar dos setores mais conservadores que alardeavam a falência da civilização e dos bons costumes, trafegou entre os modismos acionados pelas novas *jazz bands*, a influência das *revues nègres* e suas coristas negras, aqui chamadas de *black girls*, além do aparecimento das danças americanas que associavam a imagem do exotismo à modernidade e suas novas demandas de consumo e entretenimento. Aos poucos foi sendo pressionada por uma demanda política que clamava pela pureza e autenticidade das nossas manifestações artísticas. O próprio Pixinguinha, que tocou para Duque em Paris com sua *jazz band* Oito Batutas e orquestrava os números musicais da Companhia Negras de Revistas também foi informante de Mário de Andrade sobre os batuques nos terreiros de candomblé, e frequentava, com os compositores Donga (1890-1974), Sinhô (1888-1930), João da Baiana (1887-1974) e Heitor dos Prazeres (1898-1966), as festas de Tia Ciata.

A historiadora e musicista Virgínia Bessa, ao analisar a trajetória de Pixinguinha no cenário musical do desenvolvimento da indústria fonográfica, comenta:

[...] Numa sociedade ainda fortemente marcada pelo preconceito racial, parecia não haver espaço para os negros que buscassem se inserir ou intervir na contemporaneidade. A eles caberia, apenas, o mérito de ter formado o “cadinho racial” do qual resulta o povo brasileiro, bem como a missão de reavivar as antigas “usanças e cantigas” da “escravaria africana”, conforme propunham os folcloristas da época. Daí, talvez, a distância entre o *new negro*, que começava a despontar nos Estados Unidos e na Europa, e o homem de cor brasileiro, cuja inserção social se respaldava, principalmente, em suas produções culturais, identificadas não como negras ou mestiças, mas, acima de tudo, brasileiras (BESSA, 2010, p.155).

Nas primeiras décadas do século XX, a intelectualidade brasileira, ainda contaminada pelo cientificismo positivista, esforçava-se para aproximar-nos da Europa e hostilizava, sempre que possível, nossa herança africana. Essa visão ressaltava os estereótipos sobre o caráter primitivo e exótico do negro, cerceando-o pejorativamente à vida precária e contagiosa dos subúrbios, às imagens de delito e da sensualidade bestial e luxuriante. Essas cargas negativas, cuja repulsa e desprezo,

eram aperfeiçoadas pelas representações caricaturais e cômicas de sua cultura, foram, aos poucos, amenizadas pela construção de um discurso ideológico de modernização.

Nos anos 1930, a elite letrada substituía os preceitos racistas por outros, mais “humanistas”, cuja pretensão civilizatória continuava a mesma. As expressões negras passariam por um processo classificatório, cujo reconhecimento de autenticidade legitimaria sua conversão em símbolos de nacionalidade. O espírito modernista deslocava aquelas expressões, anteriormente vistas como animais, para um enquadramento mais domesticado. O samba, as danças populares, a religiosidade afro-brasileira começavam a entrar numa agenda cultural, que recuperava nosso legado africano e, contraditoriamente, valorizava-o pelo apagamento de sua diferença, ressaltando nossa mistura racial como traço identitário. Assim, o esforço civilizatório, empregado, sobretudo, pelo nacionalismo de Estado, intentava sofisticar e modernizar a cultura negra sobre o cânone anônimo da cultura folclórica.

A fusão racial de nosso povo, guardado os distanciamentos com que nossa elite letrada avaliava seus objetos de estudo, garantia nossa homogeneidade e integração política enquanto nação e, ao mesmo tempo, guardava nossa tipicidade latente como trunfo. Nossa modernidade poderia ser a um só tempo cosmopolita e nacionalista. Repleta de ambivalências, simultaneamente, valorizava seus traços culturais típicos, rompia com os monopólios colonialistas e absorvia os modismos do velho mundo, cuja vanguarda exausta do classicismo e seus ranços aristocráticos, embevecia-se de primitivismos.

Entre a sua negação e redescoberta, os corpos portadores de culturas negras foram reavaliados e inseridos no imaginário cultural populista, que reavaliava sua presença em novos moldes. Entre os anos 1920 e 1940, os palcos das revistas não somente forneciam materiais cênicos reutilizados nos teatros tradicionais, como também formavam um fértil campo de atuação profissional dos próprios bailarinos do Theatro Municipal, ajudando na complementação dos poucos salários.

A relação entre as instâncias do popular e do erudito, observável neste contexto do teatro de revista, ganha particularidades bem interessantes quando o assunto é dança. Se este tipo de configuração cênica era o lugar onde se dava o livre trânsito das questões sobre o corpo nacional, através de seus tipos característicos, de suas músicas e de suas danças, é claro que havia ali mais do que uma convivência, mas uma interpenetração de informações. No corpo que dança, mais do que isso: havia contaminações. O mesmo maxixe, e depois o samba, deveria se dissolver num corpo treinado pela técnica do balé. Ou vice-versa. Se, a partir disso, a estilização

das danças nacionais acaba sendo, por um lado, um único caminho possível, quando executada por um bailarino, por outro, foi com o ensino do balé em terras brasileiras que se pode dispor melhor cenicamente as revistas em termos coreográficos (PEREIRA, 2003, p. 173).

Se a fala do autor, que já foi bailarino clássico, apresenta-se um pouco tendenciosa, quando autentica a correspondência entre uma proficiência coreográfica das revistas e o aprendizado do balé, ao menos nos é útil ao identificar em sua obra a conjuntura política ufanista que permitiu ao corpo de baile do Theatro Municipal encenar, por exemplo, composições elaboradas por Francisco Mignone,³⁷ cujas temáticas afro-brasileiras (*Maracatu de Chico Rei*, em 1933, *Batucajé*, em 1936, *Babaloxá*, *Congada e Cateretê*, em 1937, e, *Leilão*, em 1939) apontavam novos temas no campo da dança clássica brasileira. Essas obras foram, em sua maioria, coreografadas por Maria Olenewa e Vaslav Veltschek,³⁸ que, mesmo contaminados pelas transformações da dança moderna, ainda eram carregados de uma intensa formação clássica europeia.

Nesse período, o corpo afro-brasileiro nos palcos oficiais de dança aparecia, sobretudo, como materialização do exótico romantizado e dificilmente ultrapassava uma presença meramente temática. Os parâmetros de movimentação coreográfica e de técnica de dança permaneceriam sendo ditados pelo balé clássico por um longo período.

Mesmo nos anos 1950, esse *modus operandi* continua, conforme o crítico Accioly Netto, da revista *O Cruzeiro*, comenta sobre a versão coreografada de Edy Vasconcelos³⁹ para a obra *O maracatu de Chico Rei*. Apresentada no Municipal do Rio, em temporada de 1951, é descrita da seguinte forma:

³⁷ Francisco Mignone (1897-1986) foi pianista, regente e compositor. Referências à cultura afro-brasileira também apareceram em outras obras apresentadas no Municipal, como nas coreografias *Batuque* (com música de Alberto Nepomuceno), *Congada* e *Senzala*, sob a direção de Yuco Lindberg, bailarino de sólida formação clássica, vinculado às atividades do Municipal. Lindberg (1906-1948) era polonês e foi primeiro-bailarino e diretor do Corpo de Baile do Municipal entre os anos de 1942 e 1948. Também dançou e coreografou inúmeras revistas.

³⁸ Bailarino e coreógrafo tcheco que, apesar de sua formação clássica, frequentou a escola de Mary Wigman, dançarina expressionista alemã, no início dos anos 1920, chegando ao Brasil em 1939.

³⁹ Edith Vasconcelos (1908-1977) foi bailarina, coreógrafa e professora do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A obra citada, de autoria de Mignone, conforme Pereira (2003), estreou pela primeira vez no Municipal na temporada de 1939, sob a coreografia de Maria Olenewa.

[...] pouco ou nada se encontra das danças que ainda hoje são exibidas nas ruas do Recife pelos maracatus que ali proliferam, entre os quais o do Elefante com os seus oitenta e tantos anos de existência. Inspirando-se na história de Chico Rei, a autora fantasiou, de maneira algo arbitrária, os movimentos dançantes do maracatu, transformando-o, em certos momentos, num autêntico ballet clássico (ACCIOLY NETO, *O Cruzeiro*, 15/12/1951 *apud* SUCENA, 1988, p. 295).

É válido indagarmos até que ponto essas variações temáticas conseguiram alimentar novas possibilidades coreográficas que pudessem extravasar a técnica clássica do balé, até o momento o padrão estético inquestionável da dança cênica no país.

Contemporânea de Eros Volúcia, a bailarina, coreógrafa, pintora e escritora Felícitas Barreto nasceu em 1910, na Alemanha, chegando ao Brasil logo após a Primeira Guerra Mundial, quando sua família instala-se em Niterói. Estuda na Escola de Bailados com os mestres russos Olenewa e Nemanoff, chegando a apresentar-se também no teatro de revista. No final dos anos 1940, forma-se pela Escola de Belas Artes do Rio como pintora. Embora tenha se apresentado no Theatro Municipal durante a temporada de 1943, sua trajetória na dança brasileira foi marcada por escolhas menos convencionais.

Em 1958, conforme Ida Vicenzia, “retirou-se para viver na companhia dos índios e dos pássaros, voltando ocasionalmente à civilização, com seu tucano ao ombro, para o lançamento de algum livro seu sobre dança e pesquisa corporal” (VICENZIA, 1997, p.19). Por trás desta imagem exótica destacava-se uma etnógrafa autodidata: ainda nos anos 1940, inicia suas viagens percorrendo diversas aldeias indígenas no Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela, publicando sua experiência de mais de trinta anos de pesquisa em diversos livros, entre eles: *Danças do Brasil: indígenas e folclóricas* e *Réquiem para os índios*.

Sua relação com a dança sempre foi intensa. Formou em 1946 um dos primeiros Balés Folclóricos do país, o Ballet Negro Felícitas Barreto, e anos mais tarde assumiu a direção do balé do Teatro da Paz, em Belém, no Pará. Em 1958, dançou em Paris, no Teatro Isadora Duncan e em 1960 participou de uma conferência sobre dança folclórica em Cuba, conhecendo pessoalmente Che Guevara. A partir da

década de 1970, fixou residência em Copacabana, atuando junto a diversos grupos militantes a favor de causas ecológicas e da defesa dos animais.



Figura 8: *Felicitas e um xavante, Felicitas, Danças do Brasil: indígenas e folclóricas. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.*

Mesmo sendo branca e estrangeira declarava que sua intimidade com as manifestações culturais negras começaram, assim como no caso de Eros, desde a infância. Essa proximidade, ao mesmo tempo que a hipnotizava e atraía, também lhe permitia legitimar sua relação de estudiosa com a cultura negra.

Mandavam-me para o colégio e eu faltava às aulas. Ia lá para as bandas do Saco de São Francisco visitar o feiticeiro Omar, que me

ensinava as danças e as cantigas dos santos do Candomblé (FELÍCITAS, s/d, p. 5).

Para Felícitas, a dança folclórica no Brasil era resultado do amálgama formado pelas diversas raças “aborígenes e alienígenas” que formaram o país. O desejo de entender a origem e classificação dessas expressões levaram-na a:

[...] passar longos anos nas florestas virgens, no interior do Brasil, vivendo em contato direto com o povo e diversas tribos de índios selvagens tais como: Gavião, Urubu, Xavante, Carajá, Xerente, etc. entre os quais colhi danças ainda inéditas, de insuportável lirismo e excentricidade (FELÍCITAS, s/d, p. 11).

Mesmo que sua pesquisa tenha dado maior peso à cultura e à dança indígena, a cultura das comunidades afro-diaspóricas provocou nela grande interesse, sem, no entanto, deixar de se apresentar como algo estranho e surpreendente, quase sempre vivenciado e registrado sob os filtros e as adjetivações da cultura dominante, que abrandavam as especificidades étnico-raciais destas expressões sob o signo incolor das “manifestações folclóricas”.

Em seu livro *Danças do Brasil*, lançado em 1959, Felícitas descreve, fotografa e analisa, na primeira parte dedicada às danças indígenas, 53 tipos de danças, provenientes de 39 tribos pesquisadas. Na segunda parte do livro, intitulado *Danças folclóricas*, enumera com os mesmos critérios mais de 80 tipos de dança, apontando outros 120 que “carecem de maior importância”.

A descrição dessas danças, a maioria das quais relacionadas à “herança africana”, é recheada de caracterizações estigmatizadoras, tais como: “uso de bambolezinhos lascivos”, “danças fartas em obscenidades”, “dança de natureza excitante e sensual”, “caráter fetichista das danças”, “totemismos”, “misticismo primitivo e grosseiro”, “ruídos ensurdecadores e atordoantes”, “movimentos provocantes”, “voluptuosos”, “dança lúbrica e ardente”, “instintos em ebulição”, “gestos e contorções esquisitas” etc. Se, por um lado, as inúmeras umbigadas e sapateados dos “frementes” batuques de origem africana apresentavam-se para a bailarina como expressões exóticas, onde indistintamente e licenciosamente confundiam-se o laico e o sagrado, por outro, a artista viu-se irrepreensivelmente cativada por essas imagens coreográficas captadas em sua intensa pesquisa de campo com as quais pôde criar as coreografias de seu balé.

Em 1946 cria seu Ballet Folclórico Nacional, apresentando-se no dia 23 de outubro no Teatro João Caetano com as seguintes coreografias: Tabu, Macumba, Raio de Lua, Casamento de Zumbi, Feitiço e Yemanjá. Nesta última chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, chegando até a ter problemas com a censura (PEREIRA, 2003, p. 175).



Figura 9: Felícitas e seu bailarino na coreografia Yemanjá, foto⁴⁰ gentilmente cedida pela pesquisadora Lucy Manso.

⁴⁰ No verso dessa fotografia existem anotações da própria bailarina: “Malu, o jovem pescador não acreditava nas histórias de Marandureira. Por isso mesmo Yemanjá levou-o para seus domínios no fundo do mar”. As palavras revelam a preocupação de Felícitas pela construção dos subtextos de sua criação coreográfica. Datilografadas numa pequena tira de papel e coladas na foto, expõem como a

Felicitas também trabalhou em produções do cinema brasileiro. Atuou como bailarina e coreógrafa em diversos longa-metragens, como: *Uma luz na estrada* (1949), dirigido por Alberto Pieralisi; *O dominó negro*⁴¹ (1949) e “... *Todos por Um!*”(1950),⁴² ambos com a direção Moacyr Fenelon; *O rei do samba* (1952), dirigido por Luiz de Barros,⁴³; *Sinfonia amazônica* (1953), com direção de Anélio Latini Filho. Na maioria desses filmes, dançou com os integrantes de seu Ballet Negro. Protagonizou, também, o curta-metragem *Tabu: uma lenda amazônica*⁴⁴ (1949), dirigido por Eurico Richers. Nele, a bailarina e o seu Ballet Negro performam uma alegoria do primitivismo nacional. O filme começa com imagens da grandiosa selva brasileira, seu mar de árvores e rios caudalosos, quando uma narração introduz o tema:

Numa tribo originária da desaparecida Atlântida ou do fabuloso Eldorado, de volta da caça, traz amarrado o terrível Kupelubo (sic), macaco carnívoro. Os selvagens tentam dominá-lo, mas ante sua ira aterradora chamam um feiticeiro, que em passos mágicos, lhe tira a força física. Rasga-se a pele do monstro e de seu ventre surge uma mulher branca e nua, que passa então a dominar a tribo.

coreógrafa interpretava sua produção, seus comentários sobre os sentidos da dança, construindo fábulas, alimentando os estados interiores, criando um discurso dramatúrgico no interior da coreografia.

⁴¹ Neste filme *noir*, Felicitas coreografa quatro quadros exibidos durante a trama, dançando em dois deles. Os números fazem odes à vida suburbana carioca. Felicitas aparece como *femme fatale* – numa roupa provocante dança, usando sapatilhas de ponta, em frente a um *cabaret* e é disputada entre marinheiros (um deles, David Dupré, primeiro-bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1951) e malandros. Noutro quadro, uma mulata saculejando os ombros interrompe o jogo de cartas entre três homens. Dois deles lutam por ela entre sambadas, rabos de arraia e navalhadas. Um deles cai ferido, o terceiro, branco, acaba ganhando a preferência da mulher.

⁴² Conforme sinopse registrada pela Cinemateca Brasileira, trata-se de um “filme musical carnavalesco, na verdade um show para lançamento das músicas carnavalescas do ano”. Dirigido por Cajado Filho, no elenco figuram estrelas como Emilinha Borba, Marlene e Ciro Monteiro.

⁴³ Luiz de Barros (1893-1982), um dos mais profícuos cineastas brasileiros, dirigiu 26 filmes mudos entre 1914 e 1926, e 47 falados, entre 1929 e 1977. Foi também cenógrafo em teatros de revista e cassinos.

⁴⁴ Há uma cópia restaurada desse filme no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O figurino dos dançarinos negros é composto por pequenas tangas de penas e miçangas, pinturas corporais, ossos, peles de animais, lanças e escudos com desenhos africanos. O cenário ambienta-se no que parece ser o interior de uma oca de palha com chão de terra batida. As formas coreográficas mesclam passos marcados ritmicamente no chão, poses de balé e acrobacias. A trilha musical acompanha os momentos do filme – no início, épica, como a grandiosidade das imagens da floresta; num segundo momento, o acompanhamento é apenas percussivo, as sonoridades dos pratos orquestrais, juntamente com os atabaques, dão um tom expressionista. No último, quando Felícitas surge aos olhos admirados do coro de “selvagens”, uma linha melódica feita pelo piano sobrepõe-se à percussão. Felícitas dança seminua entre os homens da tribo, é louvada pelas mulheres e termina a cena carregada por eles, triunfante.

O filme lembra, de certo modo, o número musical *Hot Voodoo*, realizado por Marlene Dietrich, no filme hollywoodiano *Blonde Venus*,⁴⁵ de 1932. No filme, a estrela, após ser trazida acorrentada por charmosas coristas negras numa fantasia de gorila, despe-se e canta para o público de um café.

A letra da música traduz, sem rodeios, o imaginário burguês eurocêntrico sobre a cultura negra:

Did you ever happen to hear of voodoo?
Hear it and you won't give a damn what you do
Tom-tom's put me under a sort of voodoo
And the whole night long I don't know the right from wrong
Hot voodoo, black as mud
Hot voodoo, in my blood
That African tempo, has made a slave
Hot voodoo, dance of sin
Hot voodoo, worse than gin
I'd follow a cave man, right into his cave
That beat gives me a wicked sensation
My consciousness wants to take a vacation
Got voodoo, head to toes
Hot voodoo, burn my clothes
I want to start dancing, just wearing a smile
Hot voodoo, I'm aflame
I'm really not to blame
That African tempo, is meaner than mean
Hot voodoo, make me brave
I want to misbehave
I'm beginning to feel like, an african queen
Those drums bring up the heaven inside me

⁴⁵ Talvez uma referência a Josephine Baker apelidada como *Black Venus*.

I need some great big angel to guide me
Hot voodoo, makes me wild
Oh fireman, save this child
I going to blazes
I want to be bad!

Com sua energia rítmica as expressões africanas seriam capazes de animalizar o homem branco, transformando séculos de civilização disciplinar em instinto. Daí seu charme arrebatador, o contato hipnótico dessas manifestações levaria a perda da consciência, derrubaria os monumentos da educação moral cristã, acabaria com o recato e levaria os corpos em estados ardentes e inebriantes, a uma dança do pecado. Se essa dança podia, com seus tun-tuns, aproximar o homem de esferas mais transcendentais, elas eram anímicas, romanticamente incapazes de dirigir-se em esferas mais complexas, hierarquizadas, rogavam, portanto, por ajuda e orientação.

A corporalidade negra, assim como os elementos de sua cultura, foi constantemente ridicularizada por rastros de visões imperialistas, projetadas com interesses de dominação. Sua apreciação como exótica simplificava suas especificidades e estimulava julgamentos apressados, despejando a riqueza e diversidade de suas expressões em algumas dúzias de qualificações fantasiosas, todas assemelhadas com a balbúrdia, com as possessões desorganizadas e simiescas. A corporalidade negra geralmente foi entendida como desalinhada, incapaz de se organizar em formas harmoniosas. De acordo com essa visão, somente uma formação clássica, pelo treinamento minucioso e disciplinado que exigia, poderia fornecer moldes eficazes para domar e reler as danças negras, lapidando-as, possibilitando sua tradução em movimentos estilizados, mais apresentáveis aos palcos de teatro.

As fotografias⁴⁶ das produções realizadas por Felícitas e seu Ballet Negro, na última metade da década de 1940, podem facilmente servir de exemplo da crítica descrita acima. Nelas, a bailarina branca ora é carregada numa rede, fazendo lembrar uma sinhá em nossas cenas coloniais, ora elevada numa postura redentora.

Analisada à luz de sua própria historicidade, que mesclava facilmente as imagens do índio e do negro como elementos constituidores de nosso folclore, seu

⁴⁶ As fotos foram cedidas pela antropóloga Lucy Manso. A pesquisadora foi amiga de Felícitas nos seus últimos anos de vida e é também herdeira do extenso acervo deixado pela bailarina, que inclui um riquíssimo material fotográfico sobre os índios pesquisados pela bailarina entre os anos 1950 e 1970. Lucy me revelou que o material referente ao Ballet Negro foi quase todo perdido, se não fosse ela impedir que a bailarina, já octogenária, jogasse quase todo acervo pessoal de fotografias ao mar, talvez um presente pra Yemanjá.

Ballet propagandeava uma visão idílica, romantizada desses componentes. Uma estética afro-indígena onde cocares e carrancas compunham um todo indistinto. O engraçado é que Felícitas, embora tenha tido formação clássica, sendo elogiada inclusive por Anna Pavlova (1881-1931), quando a mestra do balé russo esteve no Brasil em 1928, abandonou o balé clássico para dedicar-se ao circo e às revistas, compondo números de dança. Somente algum tempo depois, inicia suas pesquisas na dança folclórica. Sua intimidade com o espetáculo popular, utilizando em suas criações os elementos da cultura de massa e dos estereótipos neles incorporados, parece justificar a adoção destas imagens atualmente questionáveis.

O que não se pode negar é que Felícitas foi uma mulher assustadoramente arrojada para seu tempo e rompeu com os padrões de conduta feminina da época. Além disso, apesar dos clichês, seu Ballet Negro, imprimia na cena da dança teatral a presença indisfarçável da pele negra e sua corporalidade.

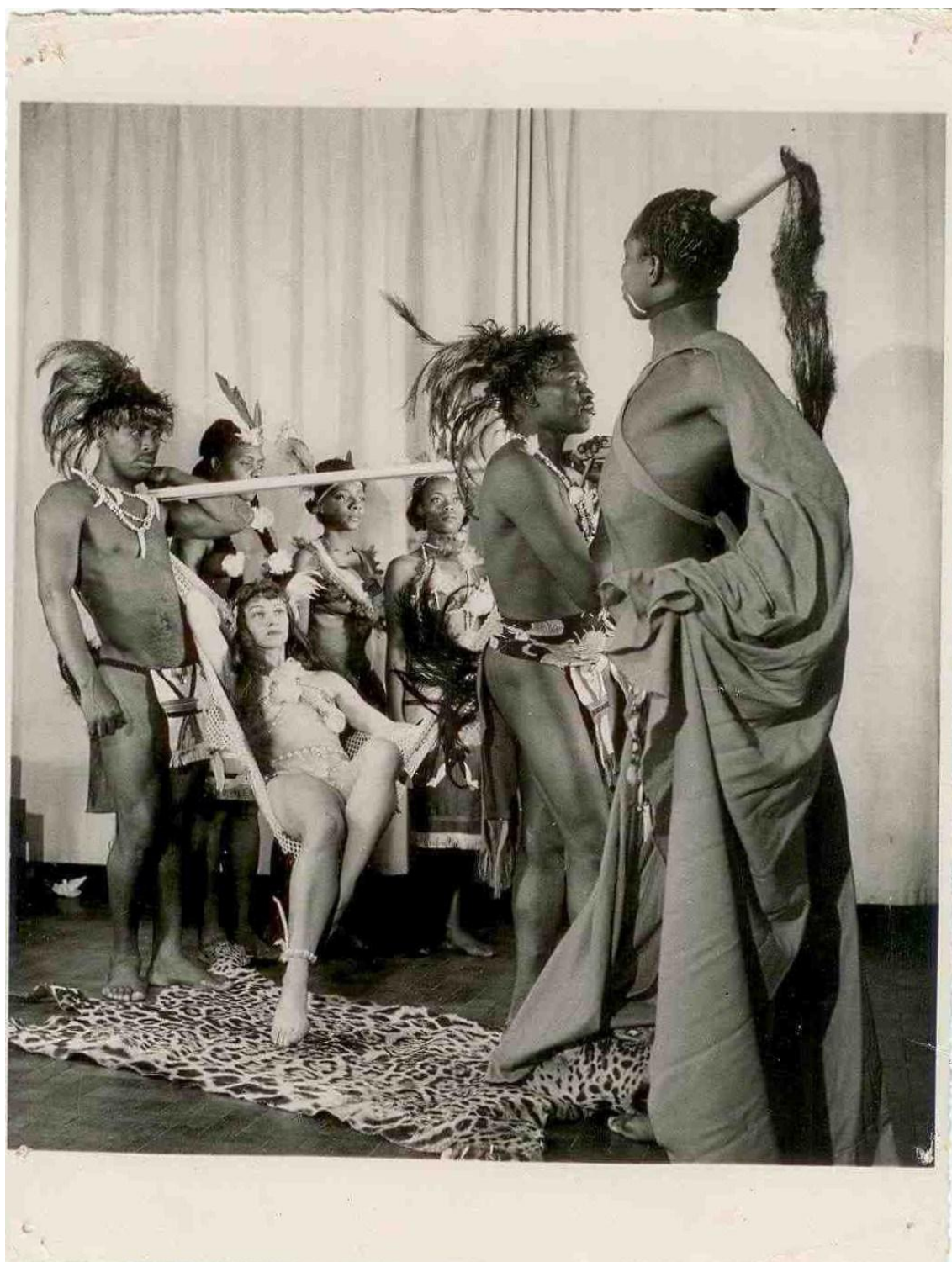


Figura 10: Felícitas e seu Ballet Negro, década de 1940.



Figura 11: *Felícitas e seu Ballet Negro, década de 1940.*

No livro *Danças do Brasil*, Felícitas concebe uma descrição do candomblé com base nos pormenores do seu ritual. Impressionada pela “profundeza de seus mistérios coreográficos”, indica certa pretensão de construir uma etnografia que, entretanto, está contaminada pelo olhar de bailarina. Utiliza classificações e terminologias próprias ao espaço cênico: pensa em termos de coreografia, cenografia e indumentária.

Descrevendo a “Cenografia” apresenta a organização dos elementos propiciadores do ritual, como os atabaques e os participantes do culto – pais de santo,

mães de santo, cavalos (filhas e filhos de santo) e adeptos. Sob o título “Indumentária” ressalta o uso de trajes brancos e destaca a nudez dos pés, pelos quais o corpo recebe as “irradiações imanadas pelos fluidos da terra”(FELICITAS, s/d, p. 96).

Outra característica que parece guiar seu esforço intelectual são os repetidos paralelismos que ela tenta traçar entre a religião afro-brasileira e o catolicismo, outro filtro pelo qual intenta construir suas impressões. Assim, os orixás, ou melhor, os “Deuses do Candomblé” são identificados com os “Santos da Igreja Católica”; e o processo iniciatório das filhas de santo, assemelha-se ao noviciado das freiras, traçando assim inúmeras identidades entre o “fetichismo” e o catolicismo.

A instauração do transe ritual, a incorporação do iniciado é narrada como um processo no qual:

[...] estremecimentos, demonstrando pelos movimentos que o agente passa por uma dolorosa transformação enquanto seu espírito é arrebatado e substituído pelo que dele toma posse. E o “cavalo” passa a agir como se fosse outro indivíduo, modificando a fisionomia, os gestos e a maneira de falar (FELÍCITAS, s/d, p. 97).

Sua descrição da “dolorosa” transformação que ocorre no momento em que adepto e divino se encontram, revela padrões de avaliação desvinculados da religião do candomblé. O momento de interseção com o mundo transcendente, no qual o adepto é incorporado, aparece para a bailarina como uma dissociação conflituosa, um descontrole, uma perda de si pela presença do outro. A bailarina, além disso, chama de “posseção” o transe vivenciado pelos participantes. A pesquisadora americana Brenda Gottschild chama atenção para como o termo “posseção”, ao referir-se a estados de incorporação, representa uma apreciação eurocêntrica da experiência africana que “[...] vê apenas caos e confusão em testemunhar a força, o movimento rítmico e as transformações físicas trazidas pela dança religiosa”, não reconhecendo um fenômeno resultante de um processo que é “aprendido, culturalmente condicionado e caracterizado por um elevado controle e um profundo nível de percepção” (GOTSCHILD, 1996, p. 10). Estas eram, porém, as categorias disponíveis de análise com que contava Felícitas.

Ela aparentemente não credita as alterações experimentadas pelo transe aos processos prévios de aprendizagem dentro da religião, onde a comunidade envolvida

reconhece as potências ali reveladas, que expressam trânsitos e encruzilhadas entre “o inconsciente pessoal e o arquétipo transcendente, entre a pessoa humana e a sua essência divina” (PARIZI, 2005, p. 182).

Para Felícitas, o transe no Candomblé é uma “prática do exorcismo na qual vivos e mortos se confundem” (FELÍCITAS, s/d, p. 95). Seu olhar externo não leva em conta que ele obedece regras previamente definidas, nas quais a aprendizagem dentro do processo de iniciação informa sobre como as danças, as rezas, as cores, as saudações, as comidas, as sequências rituais, os toques rítmicos, o uso e preparo de elementos sagrados e consagrados, enfim, todo um conjunto de saberes, não só conferem eficácia ao ritual, mas também harmonizam e controlam a presença deste “outro”.

O caráter domesticado do uso do corpo nas danças dos orixás tem sido enfatizado por diversos estudiosos do Candomblé que mostram como as danças dos santos são regidas por rígidos padrões, que se constituem na exteriorização dos caracteres e personalidades dos orixás. Vide, por exemplo, Bastide (1971) e Carneiro (1967c:104) (DANTAS, 1988, p. 105).

Apesar dessa visão, Felícitas relata a dança do candomblé com detalhes, indicando “vestimentas com cores específicas”, “saudações próprias”, “novas posturas diante dos outros”, “movimentos singulares”, reconhecendo especificidades presentes no ritual. A artista traça caracterizações entre as movimentações e os seus respectivos orixás:

[...] Xangô, com as mãos para cima, os braços em ângulo reto; Òmòlu, velho, com as mãos para o chão, o corpo curvado, cambaleando; Yansã, como que afastando alguma coisa de si; Ogum, movimentando a espada, com gestos de esgrima; Óbaluayê, dando passos rápidos para um lado e para outro, com os braços em ângulo obtuso apontando a direita ou para a esquerda, conforme o caso; Oxun, sacudindo a mão direita, como se fosse um leque; Oxosse, com as mãos imitando uma espingarda, apontando para atirar; Iemanjá, curvada para a frente, encolhendo os braços para si, à altura do baixo-ventre; Lokô, de joelhos coberto de palhas da Costa; Óssãe, pulando num pé só como a *Caipora*; Obá, com a orelha esquerda coberta pela mão; Nanã, como se estivesse com um menino nos braços. A dança é executada com os olhos fechados, outras vezes arregalados, em marcha para dentro do círculo; movimentam-se pernas e braços (FELÍCITAS, s/d, p. 99, 100).

Sua apreciação já fornece um pequeno indício de como a dança ritual foi interpretada pela bailarina. Sua descrição pormenorizada revela gestualidades específicas para cada entidade, posição dos membros, angularidade dos movimentos, posturas peculiares, oposições, dinâmicas corporais, manuseio de objetos, elementos capazes de fornecer um extenso material para a criação coreográfica. As particularidades estéticas, simbólicas e corporais de cada entidade, assim como seu fluxo pelo espaço sagrado, seriam reelaborados para a composição de suas danças.

Um detalhe curioso aparece na comparação realizada entre o orixá “Óssãe” e a entidade da mitologia tupi-guarani, a Caipora, utilizada como ilustração da movimentação da dança ritual. Esta associação deixa escapar, mais uma vez, como as características das danças negras eram facilmente transformadas num “amálgama” da cultura popular.

Minha intenção não é aqui advogar que a especificidade da dança presenciada no ritual seja cerceada de qualquer interação com outras expressões, ou exaltar meramente suas singularidades, mas apenas apontar como determinadas apreciações contribuem para sua identificação com o nicho genérico do folclórico.

Direcionando nossa discussão para o contexto escolar, podemos identificar como ainda hoje livros didáticos adotados por muitos professores classificam o ensino das danças de matrizes negras, em especial as “danças de orixás”, como manifestação “a ser realizada na escola de forma representativa enquanto folclore brasileiro” (BREGOLATO, 2007, p. 112). Acredito ser relevante tecer algumas considerações sobre como o ensino de dança tem sido incluído nos currículos da educação institucional.

O livro de Roseli Bregolato, escrito em pleno século XXI e adotado pelos professores de educação física nas escolas brasileiras, nos oferece um exemplo desta abordagem. Nele, a linguagem da dança aparece como um emaranhado de expressões segmentadas a serem experimentadas e consumidas. A aparente diversidade transforma-se facilmente em um conjunto de manifestações ensimesmadas. Divorciadas dos movimentos de transformação e recriação, esse conjunto de danças brasileiras aparece como entidades hermeticamente fechadas, protegidas e folclorizadas. Ao defender seus traços diferenciais acaba por defender sua eterna reprodução.

Embora apresente as danças brasileiras num capítulo à parte das danças folclóricas e das outras linguagens, como a clássica e a moderna, diferencia todas elas

da “dança atual”, representada apenas por expressões cristalizadas pela indústria cultural. Na sua concepção, as linguagens pouco se comunicam e sua prática parece não conceber a sua própria transformação.

A autora, mesmo mostrando-se aparentemente bem intencionada ao referir-se às danças afro-brasileiras como expressões que “precisam ser valorizadas no sentido de conceder aos negros o lugar na sociedade que por direito lhes cabe” (BREGOLATO, 2007, p. 107), repete as apreciações equivocadas de Felícitas Barreto, para quem a macumba era identificada como “magia branca” e candomblé como “magia negra” (BARRETO, s/d, p. 130) e deixa escapar visões estigmatizadoras e persecutórias, afirmando que:

[...] A Umbanda é a magia branca, que tem como finalidade invocar os bons espíritos, para praticar o bem. O Candomblé é a magia negra que invoca espíritos bons e também os espíritos que praticam o mal a outrem”. [...] o Orixá clama por sangue. Daí sacrificam animais tais como galos, cabritos e, às vezes, até seres humanos, motivo pelo qual é reprimido pela lei (BREGOLATO, 2007, p. 111).

Se o sacrifício ritual aparece vulgarmente generalizado por práticas bárbaras condenáveis, a umbanda figura na fala da autora como uma prática exótica, porém, mais aceitável do que as outras. Esta valorização não é de se estranhar, já que ela se situa na cultura religiosa brasileira como uma forma sincrética adotada por uma pequena burguesia branca e urbana, sobretudo a partir dos anos 1950,⁴⁷ mesclando o espiritismo kardecista de mentalidade cientificista com o culto aos ancestrais das religiões afro-brasileiras, herdado, sobretudo, pelos povos banto.

Não é intenção desse trabalho, conceber a dança negra, assim como qualquer expressão da cultura afro-brasileira, como forma pura, africana, original; muito menos apontar em tom inquisitorial as manifestações “impuras”, “demasiadamente misturadas”. Não há dúvida de que se há algum legado africano na cultura brasileira ele foi formado inicialmente pelas condições fragmentadoras da diáspora, na qual conglomerados etnicamente heterogêneos se submeteram às múltiplas formas de opressão e desenraizamento impostos pelo domínio europeu durante a escravidão. O

⁴⁷ Trabalhos como os de Lísias Nogueira Negrão, *Entre a cruz e a encruzilhada* (1996), indicam o período entre as décadas de 1950 e 1970 como sendo o de maior crescimento desta religião no país, assegurada sobretudo por seu maior controle e institucionalização junto às federações umbandistas.

que sobrou e resistiu foram rearticulações das mais diversas que fizeram surgir novas instituições sociais no interior do regime escravista. Produto de empréstimos e incorporações que remodelaram elementos originais, “os africanos de qualquer colônia do Novo Mundo só se transformaram de fato numa comunidade e começaram a compartilhar uma cultura na medida e na velocidade que eles mesmos as criaram” (MINTZ e PRICE, 2003, p. 33). Desta forma, esse contexto histórico afro-diaspórico de rearticulações e reconfigurações impossibilita a existência de uma herança africana no singular.

Há de se chamar atenção, no entanto, que se essas manifestações não formam modelos de pureza, manifestações cuja essência é isenta de intercâmbios, elas não podem mais ser tratadas com as apreciações acachapantes que a vulgarizam em amálgamas de mestiçagem ou em traços animalescos.

2.2. Dança afro nomeada: do legado de Mercedes Baptista ao Vivabahia

Situaremos, inicialmente, a presença da bailarina Mercedes Baptista na história da dança afro. Mercedes começa sua formação em dança no Rio de Janeiro, em 1945, com Eros Volúcia (1914-2003) e na Escola de Danças do Theatro Municipal com bailarinos como Yuco Lindberg (1908-1948), Tatiana Leskova (1922-) e Nina Verchinina (1912-1995),⁴⁸ tendo sido a primeira bailarina negra a ser admitida através de concurso público para o Corpo de Baile do Theatro Municipal, em 1948. Mercedes aproxima-se no final da década de 1940 do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento em 1944, no qual participa enquanto bailarina e coreógrafa. Sua colaboração com o TEN leva-a a participar do 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950, onde conhece a bailarina, coreógrafa e antropóloga norte-americana Katherine Dunham (1910-2006), que a convida para estudar na sua escola em Nova York por um ano.

⁴⁸ Bailarina nascida na Rússia, cuja influência de mestres como Michel Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1889-1950), Bronislava Nijinska (1891-1972), Isadora Duncan (1877-1927), Léonid Massine (1895-1979), Rudolf von Laban (1879-1958) Mary Wigman (1886 -1973), George Balanchine (1903-1983) e Martha Graham (1894-1991) a transformariam numa das maiores expositoras da dança moderna no Brasil, onde atua desde a década de 1940.

Mercedes, conforme nos conta Silva Junior, dá entrada a um pedido de licença de seu trabalho no Theatro, uma vez que estava cada vez mais desiludida com o espaço de atuação nas montagens do Corpo de Baile, onde ficava relegada a ser “uma bailarina de sala de aula, uma funcionária pública que tinha a obrigação de comparecer e assinar o ponto diariamente” (SILVA JUNIOR, 2007, p. 21).

A importância de Dunham deve ser avaliada, sobretudo, na forma pela qual buscou conexões entre a dança e a cultura dos povos da diáspora negra. Antropóloga formada pela Universidade de Chicago, realizou trabalho de campo na Jamaica, Trinidad, Martinica e Haiti, traduzindo suas pesquisas referentes às formas e funções das danças rituais, em dança cênica. Seguindo a linhagem de pesquisadores africanistas como Melville Herskovits, Dunham estudara as acomodações e sínteses entre elementos africanos e europeus na cultura negra caribenha, conforme John Perpener III:

Ela observou danças que eram a síntese de elementos africanos e europeus. Por exemplo, os moradores ainda usavam movimentos tradicionais africanos, mas eles os combinavam com passos e figuras provenientes das quadrilhas do século dezessete europeu, que eles haviam apreendido dos senhores das *plantations*. Um tipo de síntese similar se tornaria característica primária em sua coreografia. [...] Assim que ela se familiarizou com os detalhes da cultura haitiana – a rica trama dos elementos africanos e católicos na religião *vaudun*, o elaborado panteão de espíritos, e, acima de tudo, as danças através das quais estes espíritos manifestavam-se – o país e seu povo encontraram um lugar especial em seu coração e em seu desenvolvimento estético (PERPENER III, 2005, p. 138-139, *tradução nossa*).

Figura ímpar, reconhecida no meio acadêmico por suas contribuições no campo da antropologia era, ao mesmo tempo, capaz de representar a imagem glamorosa e sensual dos palcos de Hollywood e da Broadway. Susan Manning (2004) relata a atuação de Katherine Dunham nos anos 1940 e como a artista formulou novas representações da negritude nos palcos de dança, até então associada aos estereótipos dos *minstrels*. Ela conseguiu agenciar novos padrões de patrocínio, participando de produções fílmicas, realizando temporadas no teatro comercial pelo país e em turnês internacionais.

Sua identidade, enquanto intérprete e pesquisadora das danças da América Latina e do Caribe, ajudou a mudar estereótipos sobre a dança negra e estabelecer uma nova legitimidade na representação das danças de matriz afro-diaspórica. Sua

performance ressaltou as conexões entre as suas criações teatrais e seu trabalho de campo etnográfico. Sua dança fundia elementos africanos e europeus diluindo pré-concepções de uma expressividade inata, natural e “selvagem”, assim como as acusações de meramente executar estilos impostos pelos modelos eurocêntricos.

Estavam presentes nas produções de Dunham as diversas retenções africanas da cultura caribenha e latino-americana. Narrativas pertencentes ao universo das danças cerimoniais haitianas, assim como o merengue, o bolero, a rumba e demais ritmos cubanos, além das próprias danças sociais americanas, já popularizadas entre a classe média branca desde os anos 1920, faziam-se notar. Temas e músicas derivadas de Cuba, México, Peru, Brasil, Haiti e Martinica compunham o repertório de suas produções. Já no início dos anos 1940, Dunham pesquisava as influências africanas no contexto brasileiro,⁴⁹ quando criou um solo nomeado *Bahiana* (MANNING, 2004, p. 145). Ela também afirmava que as danças negras do folclore rural do sul dos Estados Unidos urbanizaram-se na virada do século XIX ao XX e originaram padrões urbanos de outras danças sociais derivadas. Suas criações demonstravam como influências africanas e europeias foram combinadas de diferentes formas e momentos históricos no Novo Mundo. Também promoveram *links* entre a ideia de cultura da diáspora e os protestos sociais explicitados no seu tempo. Entre a figura de *performer* e *scholar*, Dunham firmou-se enquanto artista militante de fundamental importância política para a cultura americana na medida em que protestou contra a discriminação racial que ela e sua companhia encontravam em hotéis, restaurantes e teatros segregacionistas, tanto nos Estados Unidos, quanto em outros países⁵⁰.

⁴⁹ Ver também a coreografia “Acarajé”, na Figura 12. Existem inúmeros traços da cultura brasileira nos trabalhos coreografados por Dunham, como, por exemplo, um número de baião, tecendo odes à Bahia, no filme *Mambo* (1954).

⁵⁰ Ao ter sua hospedagem negada, por ser negra, pelo Hotel Esplanada em São Paulo, durante sua visita em 1950, Dunham foi protagonista do projeto de lei Afonso Arinos (Lei n.1.390, de julho de 1951), que passou a considerar contravenção penal atos de discriminação racial no país (Cf. *O Quilombo*, ano 2, Rio de Janeiro, junho-julho, 1950, no.10, p.8, ed. fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento, São Paulo, Ed. 34, 2003).



Figura 12: Katherine Dunham e Vanoye Alkens em *Acarajé*, no *Ciro's de Hollywood*, 1955, Fundação Gregório de Mattos, Fundo: ESP.

Em suas criações estabeleciam misturas de elementos africanos, europeus, caribenhos e americanos. O uso de elementos étnico rituais, assim como percussionistas nos espetáculos, mesclavam-se às exigências teatrais da dança de palco. Sua escola de dança, fundada em Nova York no ano de 1944, na qual Mercedes Baptista foi aluna por um ano e meio, constituiu um dos mais ambiciosos e amplos projetos curriculares e educacionais. O currículo oferecia cursos de história da dança, notação em dança, eukinética,⁵¹ atuação, artes visuais, antropologia, línguas, filosofia e religião. Suas aulas de técnica de dança incorporavam práticas compostas por

⁵¹ Estudo dos elementos qualitativos do movimento, parte integrante da teoria dos esforços proposta por Rudolf Von Laban.

padrões do balé clássico como *tendus*, *developpés* e *rond de jambes*, também enfatizavam movimentos afro-caribenhos como contrações pélvicas, isolamentos de quadril e movimentos de ondulação das costas, sem esquecer de elementos básicos da dança moderna como o forte trabalho de chão, respiração e contrações, fundindo assim materiais afro-americanos, euro-americanos e afro-caribenhos.



Figura 13: Imagem da coreografia *L'Ag'ya* (1936). Fundação Gregório de Mattos, Fundo: ESP.

Silva Junior (2007, p. 37) conta que, durante sua estadia na companhia de Dunham, Mercedes ministrou aulas de balé clássico para os bailarinos da companhia. Pressionada a voltar ao Brasil para efetivar sua posição de bailarina concursada no Theatro Municipal, Mercedes retorna em 1951, porém as dificuldades para conseguir ser escalada para dançar nos balés continuavam.

A questão da discriminação abalava os artistas negros tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Não podemos esquecer que, durante as décadas de 1940 e 1950, qualquer posicionamento político mais contundente entre os americanos provocava suspeitas e era duramente repreendido, acusado de subversivo e anti-americano. Algumas das produções de Katherine Dunham notabilizaram-se pela crítica aberta à situação dos negros americanos como *Southland*, cuja coreografia era um claro e até

mesmo ilustrativo protesto contra os atos de linchamento dos negros no sul dos Estados Unidos. Viajando por uma sociedade racista, Dunham insistentemente proferia calorosos discursos contra a segregação de audiências. Constance Hill narra uma passagem em Louisville, no ano de 1944, quando a artista bradou que a guerra no estrangeiro, lutando pela tolerância e democracia, poderia mudar as relações raciais na América. Numa outra ocasião, ao se apresentar num teatro onde a presença do público negro era proibida, ela interrompeu o espetáculo afirmando que, enquanto pessoas negras não pudessem sentar do lado do público branco, a companhia não poderia mais dançar (HILL, 2002, p. 292).

Para Manning nem sempre a crítica especializada conseguia desvincular a produção da artista dos preconceitos correntes. Muitos consideravam o uso de técnicas de dança euro-americanas pelos bailarinos negros algo artificial, como o crítico John Martin do *New York Times*, que, em 1940, vaticinava: “*Black bodies should not perform the ‘Alien techniques’ of ballet*” (MANNING, 2004, p. 150).

Outros críticos, entretanto, já reconheciam suas habilidades coreográficas e consideravam-na inovadora. Mesmo que alguns preferissem ressaltar os apelos eróticos, os costumes exuberantes, a sensualidade barata e os seus apelos comerciais, a maioria celebrava sua capacidade de transformar as matrizes africanas numa autêntica reação contra os estereótipos provenientes dos *Minstrels* negros – “a moça prostituta, o dândi masculino, e o negro bufão” – experimentando uma série de estratégias alternativas para a encenação da negritude, incorporando em suas obras abstrações modernistas, narrativas dramáticas, rituais imaginados e protestos sociais.

O ativismo político foi comum entre os precursores da dança afro-americana. Perpener III (2005) recorda a influência que movimentos como o *Harlem Renaissance* tiveram sobre a produção destes artistas. Este movimento cultural, iniciado na década de 1920, acabaria por lançar as bases do Movimento de Direitos Civis no pós-Segunda Guerra e preconizava o uso da arte como forma de articulação afirmativa da identidade racial e de sua demanda por igualdade.

Muitos eram os temas abraçados pelo *Harlem Renaissance* – a presença das tradições folclóricas afro-americanas na identidade negra, os efeitos do racismo institucional, a criação de uma imprensa negra, os dilemas inerentes à produção de uma literatura voltada para o público da elite branca e a questão de como divulgar a experiência da vida urbana dos modernos negros do Norte. O movimento abrangeu

uma ampla variedade de expressões artísticas e culturais, incluindo uma perspectiva pan-africanista.⁵² Havia, entretanto, um paradoxo a ser enfrentando ao pensar a identidade deste novo homem, ao qual o movimento nomeava como o *new negro*. Ele deveria ser capaz de amalgamar experiências díspares, como a aceitação assimilacionista dos elementos da chamada “alta cultura” euro-americana e das formas tradicionais dos chamados “*low-down folks*”.⁵³ Uma série de dualidades, entretanto, gerava conflitos entre os representantes das alas mais conservadoras da intelectualidade negra, que problematizavam certas representações da vida dos negros, em especial àquelas das classes pobres emigradas do Sul rural.

É interessante observar, como afirma Perpener III (2005), como dificilmente os dançarinos negros tinham acesso aos *studios* e às aulas das companhias da dança moderna americana, entre os anos 1920 e 1930, eles, entretanto, puderam presenciar as novas tendências que os inspiraram a achar suas próprias direções. As relações entre as linguagens da dança moderna e da dança negra, nos Estados Unidos, fundamentaram-se em dinâmicas sociais e culturais que estavam moldando os posicionamentos intelectuais e artísticos da comunidade negra naquele momento. Durante a década de 1920, os artistas mais próximos das raízes da cultura afro-americana eram cantores, dançarinos e músicos que atuavam em clubes e cabarés, *vaudeville houses* e *minstrel shows* e outras centenas de teatros onde o entretenimento popular prosperava. Para eles, a imagem da dança se confundia com uma sensualidade livre dos grilhões da sociedade moderna. O escapismo e otimismo eufórico dos anos 1920, presente no mundo dos *night-clubs*, cabarés, revistas, *minstrels* e musicais negros da *Broadway*, onde a dança era o motor que propagava sua grande energia e

⁵² Nos Estados Unidos, o pan-africanismo caracterizou-se historicamente pelo desenvolvimento de um sentimento de fraternidade racial entre os negros do Norte e os do Sul, onde a experiência da escravidão tinha deixado marcas sociais mais profundas. O movimento chegou a propor um movimento “de volta para a África”, que tentou repatriar ex-escravos do Sul. No século XX, notabilizou pela defesa das lutas pela independência na África e o estabelecimento de um Estado que buscasse a unificação de todo o continente africano, buscando condições de prosperidade interna e o reagrupamento das diferentes etnias. Obteve maior força política entre os descendentes afro-americanos e os emigrantes do que entre os próprios africanos. O pan-africanismo valorizava traços culturais tradicionais como o culto aos ancestrais e a ampliação do uso das línguas e dialetos, proibidos ou limitados pelos colonizadores europeus.

⁵³ A expressão se refere aos costumes tradicionais das comunidades negras rurais do Sul dos Estados Unidos.

originalidade, através de artistas como Josephine Baker⁵⁴ e Florence Mills.⁵⁵ Entretanto, essa dança não era considerada arte pelos membros da *intelligentsia* afro-americana. Os membros da elite negra intelectualizada consideravam essas manifestações como imagens estereotipadas de seus “irmãos” do Sul. Manning (2004, p. 148) afirma que Katherine Dunham concebia a dança realizada nos *minstrels* como uma forma de urbanização das danças folclóricas negras do Sul dos Estados Unidos que, pela primeira vez, mostrava à cultura americana branca uma imagem da cultura do negro.

Nos anos 1920 e 1930, dançarinos negros começaram a procurar um tipo de dança que poderia identificá-los com as tendências da dança moderna, quebrando com as antigas tradições. A tradição da qual eles sentiam mais pressão para querer se distanciar não era o balé europeu ou o pseudo-orientalismo da Denishawn,⁵⁶ mas sim o estereótipo dos *minstrels* de entretenimento, da cena burlesca dos *vaudevilles* e dos teatros musicados. Naquela época, a presença do negro nos teatros musicados era associada a imagens cômicas de bufões e de um primitivismo exótico. Perpener III conta como grande parte da crítica americana desaprovava quando dançarinos negros, dentre eles a própria Miss Dunham, ousavam experimentar parâmetros técnicos que dialogassem com outros parâmetros corporais que não fossem os materiais exóticos africanos ou caribenhos ou o uso do *negro spirituals*, do *blues* ou do *jazz*. Havia um

⁵⁴ É notável na produção cinematográfica de Baker – *La sirène des tropiques* (1927), *Zouzou* (1934), *Princess Tam Tam* (1935), *The French way* (1945), como suas personagens apresentam a imagem romantizada da mulher africana. Sua disponibilidade atlética, sua sensualidade inocente e até pueril são vistas como antídoto contra os traços pernósticos da modernidade cacofônica e decadente, poluída e dilacerada, acelerada e mesquinha, entregue aos vícios e à falsa moral. Baker incorpora para si e sua dança a imagem do bom selvagem, que vem regenerar pelo instinto a civilização europeia.

⁵⁵ Florence Mills (1896-1927) foi uma das maiores artistas do teatro negro americano da época do jazz. Cantora e dançarina, conquistou reconhecimento internacional, sendo uma figura importante no *Harlem Renaissance* (Cf. <<http://www.florencemills.com>>, acesso em; 31/08/2011).

⁵⁶ Escola de dança fundada em 1915 por Ruth St. Denis e Ted Shawn em Los Angeles, Califórnia. É considerada um dos berços da dança moderna. Lá estudaram criadores como Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman. Ali foram reformulados padrões da dança clássica com base em técnicas orientais como a yoga e a meditação, além do uso dos pés descalços e da reavaliação do papel do tronco na dança. Seus criadores fundaram a primeira companhia de dança a excursionar em países do Extremo Oriente (Japão, Birmânia, China, Índia, Ceilão, Java, Malásia e Filipinas) entre 1925 e 1926, sendo posteriormente criticada por seus ex-alunos ao incorporar aspectos exóticos em suas danças.

senso comum entre o *mainstream* artístico de que dançarinos negros eram mal preparados para se engajar em gêneros “sérios” de dança, por serem manifestações totalmente “estrangeiras” a eles. Outra imagem frequente era de que os negros possuíam uma expressividade “natural”. Esta ideia retratava os dançarinos negros como detentores de uma expressividade exótica, primitiva, hereditária e inconsciente, realizada sem qualquer esforço ou preparo prévio, visão carregada de estereótipos colonialistas e eurocêntricos.

Na tentativa de realocar as danças da diáspora africana em versões de palco que pudessem ser aceitas como arte “séria”, dançarinos negros americanos como Hemsley Winfield, Charles Williams, Katherine Dunham, Pearl Primus,⁵⁷ entre outros, acabaram por incorporar elementos da dança moderna e do balé, visando a maior aceitação do público americano e da crítica especializada. A partir daí, instaurava-se uma situação conflituosa entre mostrar o que era atraente à maioria do público, capitalizando os estereótipos da sua comunicação física visceral e da excitação exótica ligada a formas não ocidentais ou exibir as extensas variantes da cultura negra cada vez mais sincretizadas com elementos culturais europeus. Apesar do esforço em se afastar dos motivos que aproximavam os dançarinos negros dos espetáculos de entretenimento das revistas musicais, muitas vezes, grande parte da crítica ainda relutava em considerar suas produções dotadas de valor artístico.

Não podemos nos esquecer, no entanto, que a articulação com os movimentos de direitos civis foi uma constante entre todos esses artistas, inclusive daqueles que inicialmente encontravam-se ligados aos shows de revistas e *minstrels*, como a própria Josephine Baker. Durante uma viagem aos Estados Unidos, em 1951, a artista exigiu que o contrato incluísse cláusulas contrárias à discriminação, como a inexistência de plateias segregadas e a garantia que toda sua *troupe* se hospedasse em bons hotéis nas

⁵⁷ Bailarina e antropóloga afro-americana 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.

apresentações em Miami, Nova York, Chicago, Hollywood e Las Vegas. Segundo ROSE (1990), Josephine também promoveu espetáculos beneficentes no Carnegie Hall, em prol das associações de defesa dos direitos civis como o Comitê Central Estudantil Contra a Violência (SNCC) e o Congresso da Igualdade Racial (CORE), em 1963.

No Brasil, a ligação de Mercedes Baptista com o Teatro Experimental do Negro (TEN), liderado pelo ator, poeta, dramaturgo, ativista político e artista plástico Abdias do Nascimento, não distanciava nossa bailarina dessas práticas. Abdias, figura ímpar na história política da militância negra no Brasil, nos anos 1940, destacou-se pela participação e criação de inúmeras organizações e eventos de nível nacional em defesa dos direitos civis dos negros. O TEN realizou montagens de Federico Garcia Lorca, Jean-Paul Sartre, Eugene O'Neill, Albert Camus, recebendo inclusive autorizações por escrito destes últimos que cederam os direitos autorais das peças para as montagens. Além de revelar grandes atores negros como Ruth de Souza e Haroldo Costa, muitas de suas encenações eram feitas a partir de textos escritos exclusivamente⁵⁸ para o TEN.

Suas produções sobre os elementos da cultura negra eram de forte crítica social, em que os papéis estereotipados que levavam ao riso burlesco não tinham guarida. Várias outras iniciativas de intervenção social marcavam o movimento que, aos poucos, se transformou numa “ampla mobilização política, cultural, educacional e eleitoral” (ALMADA, 2009, p. 84).

A organização promovia uma escola de preparação de atores, cursos de alfabetização, assistência jurídica para a comunidade negra, além de arregimentar intensas mobilizações políticas e até concursos de beleza. A própria Mercedes foi vencedora na categoria “rainha das mulatas” em 1948. O TEN defendia a valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte, buscando o fortalecimento de sua auto-estima e sua identidade cultural.

É interessante observar que no final da década de 1930, ao chegar ao Rio de Janeiro, Abdias entra em contato com a cultura negra através do samba e do candomblé, frequentando o morro da Mangueira e o terreiro do babalorixá Joãozinho

⁵⁸ Entre as peças escritas para o TEN estão: *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues; *Aruanda*, Joaquim Ribeiro; *Filhos de santo*, José de Moraes Pinho; *Auto da noiva*, Rosário Fusco; e *Rapsódia negra* e *Sortilégio: mistério negro*, ambas de Abdias Nascimento (ALMADA, 2009).

da Goméia, então fixado em Duque de Caxias, na baixada Fluminense. Neste período também inicia amizade com o poeta Solano Trindade.⁵⁹

Mercedes era figura constantemente homenageada na imprensa negra da época. Foi capa do periódico *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*.⁶⁰ O jornal foi uma tribuna para a “valorização da gente negra” para a sua “comunhão social” e inserção na vida cívica do país. A bailarina participou ativamente de diversas iniciativas promovidas pelo TEN e propagandeadas pelo jornal, dentre elas a Conferência Nacional do Negro em 1949 e a sua apresentação de “bailados afro-brasileiros” na popular gafieira Elite, para Albert Camus, então em viagem pelo Brasil, em 1950. Diga-se de passagem, Abdias foi cicerone do escritor em visitas aos rituais de macumba nos terreiros de Caxias, no Rio de Janeiro.

⁵⁹ Solano Trindade (1908-1974). Poeta, teatrólogo e folclorista pernambucano.

⁶⁰ Edição nº 7/8, março-abril, 1950, cf. Figura 14.



Figura 14: Mercedes Baptista como capa do jornal *O Quilombo*.

Vemos que as estratégias adotadas pelo nascente movimento negro vão transfigurando procedimentos e nomenclaturas na definição de uma negritude política. Se, inicialmente, muitas alianças foram construídas para assegurar a “valorização social dos brasileiros de cor” e seu reconhecimento político enquanto cidadãos, aos poucos, a afirmação de uma identidade negra e não mulata, nem mestiça, foi tomando força. Ainda nos anos 1950 podiam ser vistas com frequência colunas assinadas por Gilberto Freyre e Arthur Ramos, membros da intelectualidade brasileira e propagandadores da democracia racial no Brasil, no próprio jornal *O Quilombo*. Conforme Antônio Sérgio Guimarães (2005), uma perspectiva mais radical do

ativismo negro no Brasil e sua abordagem mais combativa, embora forjada ainda nos anos 1950, somente nos anos 1960 veio a se acirrar, após a ruptura política com a ideia de democracia racial, denunciando-a como mito e disfarce de uma realidade social racista. Entretanto, inicialmente pareceu haver um período em que o ativismo anti-racista obteve respaldo e força política negociando reconhecimento dentro da intelectualidade brasileira branca,⁶¹ vinculada à ideia do Brasil como paraíso mestiço.

De volta ao Brasil, Mercedes Baptista iniciou um trabalho de pesquisa junto aos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro.



Figura 15: Mercedes aparece mais à direita na foto, de lenço na cabeça. Imagem feita no terreiro de Joãozinho da Goméia (1914-1971), em Duque de Caxias, 04/12/1956, Madalena (foto), Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁶¹ O periódico *O Quilombo*, que servia de tribuna do TEN, possuía uma coluna chamada *Democracia Racial*, onde publicava textos de intelectuais como Arthur Ramos e Gilberto Freyre.

No documentário *Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista*, dirigido por Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro (2005), o coreógrafo Valter Ribeiro, relata:

A Mercedes, quando veio dos Estados Unidos e começou a montar o balé dela, então nós tínhamos o Paulo Conceição, que era filho de santo, da Goméia, de Joãozinho da Goméia, ele vinha na aula, a Mercedes dava a parte de afro, de moderno, de técnica essa coisa toda e ele então passava pra gente essa coisa religiosa, que a gente diz que é a raiz e que é pesada, porque se dançava como o santo que quando se vira dança.

No documentário, a própria Mercedes declara se recordar de sua tia fazendo serviços domésticos para o sacerdote e que ela mesma frequentava seu candomblé para ver os passos de dança durante as cerimônias, mesmo não sendo de religião nenhuma. Essa afirmação aponta os passos de sua pesquisa coreográfica – a bailarina foi elaborando procedimentos de pesquisa, de conexão com o universo religioso, abertos para receber informações e acentuar processos criativos a partir da recepção dos elementos trazidos, seja por sua pesquisa de campo no terreiro de Joãozinho, seja por seus dançarinos filhos de santo.

Em 1952, formou um grupo de dançarinos “filhos de santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros, desempregados, ritmistas, enfim pessoas que possuíam em comum o fato de serem negros, pobres e sonhadores” (SILVA JUNIOR, 2007, p. 40). Mercedes lecionava balé clássico, dança moderna e “danças folclóricas” em aulas no espaço cedido do salão da Gafieira Estudantina, onde convergiam inúmeros alunos. Sua dança foi elaborada com base na releitura dos movimentos e ritmos dos orixás no candomblé, fundindo-os com a experiência de dança moderna adquirida com Katherine Dunham nos Estados Unidos e sua formação de bailarina. Em 1953, nascia o Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Inicialmente sem patrocínio para pagar os ensaios dos bailarinos e ritmistas, a remuneração era feita por diversos trabalhos realizados em “Teatros de Revista, carnaval, cinema, teatros e em viagens ao exterior” (SILVA JUNIOR, 2007, p. 42).

Marianna Monteiro, pesquisadora das teatralidades brasileiras e professora do Departamento de Artes Cênicas da Unesp, comenta o legado de Mercedes Baptista:

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 Volúcia 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).

Essas considerações contundentes, que associam a criação da bailarina com o desenvolvimento de uma dança moderna afro-brasileira é de fundamental importância para nosso enfoque. Mercedes, munida de uma vivência eclética, pôde fazer confluir em sua criação agenciamentos múltiplos capazes de produzir uma dança singular, organizada entre redes de contaminação, em meio a parcerias inusitadas. Nelas imbricam-se a dança clássica, a dança moderna americana, a produção teatral revisteira, a ideologia nacionalista, a pesquisa de campo no interior das macumbas cariocas, o engajamento político, a indústria cultural cinematográfica e de

entretenimento, a corporalidade das danças afro-diaspóricas, sejam elas enquadradas como folclóricas, populares, ou urbanas, todas sobrepostas e articuladas forjando um estilo de dança harmonizado e coerente.

Foi construindo assim fusões de elementos, inaugurando uma dança nova, moderna, que aos poucos ela pôde formar uma escola, um estilo próprio de dança, reconhecível entre seus discípulos. A ruptura, entretanto, com as concepções exotizantes que avaliam a dança afro e suas derivações como uma dança primitiva, feita dentro e restrita ao gueto estava apenas começando.

Há um famoso ensaio do fotógrafo José Medeiros onde aparecem dançando Mercedes Baptista e seu aluno e *partner* Valter Ribeiro, tirados no próprio salão da Gafieira Estudantina.⁶² Ambos sobriamente vestidos – ela de vestido, ele de terno, executavam passos da dança de salão. Movimentos captados misturavam virtuosismo e decoro. No final do ensaio, um texto anunciava o que seria o Estatuto da Gafieira:

O ambiente exige respeito e é preciso dançar dentro da regra, respeitando-se a dama. Não se pode subir na parede – mas como? – nem dançar de pernas pro ar, nem beber sem parar, nem abusar da umbigada, nem balançar o corpo. A gafieira é “boite” de pobre. As empregadinhas, os operários, os comerciantes, gente humilde e quase sempre honrada, busca nos bailes de sábado, o prazer, a distração e a companhia. Muitas vezes encontra o casamento.

A gafieira, assim como o maxixe, nome camaleônico que designa a dança, o local e um tipo de música, apesar da fama, disseminada entre a alta burguesia de ser um local propício a gafes e imoralidades, foi aos poucos se moralizando. Esse local democrático, onde pobres arrumados e ricos com gostos populares se encontravam, também reproduzia as estratégias populistas de controle social e, ao mesmo tempo, inseria-se como estilo praticável entre os nossos patrícios. Sua sonoridade foi fruto de transformações do samba, com a assimilação de gêneros orquestrais. A gafieira, com seu estatuto, cantado em versões gravadas em disco,⁶³ também foi dançada por Mercedes Baptista e seu grupo, prova do amplo repertório coreográfico de seu balé folclórico.

⁶² O ensaio foi publicado na revista *O Cruzeiro*, em 18/02/1956.

⁶³ Composição de Billy Blanco (1924-2011), gravado na voz de Inesita Barroso em 1954.



Figura 16: Mercedes Baptista e Valter Ribeiro, seu aluno e partner dançam para ensaio fotográfico de José Medeiros para a revista *O Cruzeiro*, 18/02/1956, MASP.

No mesma edição de *O Cruzeiro*, algumas páginas à frente, comentava-se os sucessos do Grupo Brasiliana⁶⁴ na Europa e o novo espetáculo Banzo-Aiê,

⁶⁴ Cf. nas próximas páginas comentários sobre este grupo.

enumerando os Teatros onde revistas dirigidas pelos produtores Carlos Machado (1908-1992) e Silveira Sampaio (1914-1964) consagravam a mestiçagem. Fotos das belas e sorridentes mulatas exibiam maiôs dourados e plumagens carnavalescas sobre os palcos (cf. Figura 17). Cores fortes anunciavam os shows da “cidade mais mulata do mundo”, comentando “o milagre de uma cidade sem complexos, que a todos dá igual chances, brancos, pretos e derivados”, onde os produtores das revistas “libertaram as mulatas e as puseram de camisola de nylon”. A reportagem sobre as revistas ainda continua com o seguinte trecho:

Houve tempo em que preto mulato ou sarará não podia entrar em ambiente de luxo. Nos “shows” inesquecíveis do Cassino da Urca ou nas apresentações fabulosas de Jardel,⁶⁵ a douradíssima e naquele tempo opiparíssima Déo Maia,⁶⁶ eram exceções berrantes. O grosso da rubronegrada ficava mesmo nas gafieiras, nos terreiros e na Praia das Virtudes. Seu ingresso nas salas de jogo era proibido (*O Cruzeiro*, 18/02/1956, p. 62).

A imagem da corporalidade negra dentro da mídia consagrada parecia restringir-se ao momentâneo desbunde pré-carnavalesco dos shows do teatro de revista, onde se propagandeava nossa democracia racial ao público pagante, esmagadoramente branco; ou ao bem comportado, esforçado e honrado negro frequentador dos bailes a ele destinados. Interessante observar como a própria gafieira, local onde tradicionalmente as classes mais humildes se encontravam para praticar as danças de salão, apesar do seu contexto boêmio, disseminava um código de ética que disciplinava condutas corporais proibindo umbigadas, gingas e movimentos mais descontrolados.

Mesmo que Mercedes, como bailarina clássica, pudesse mostrar outras imagens de um corpo moldado tecnicamente, impelido por habilidades calculadas, suas fotografias fornecem uma representação de recato, que parece granjear legitimidade

⁶⁵ Referência a Jardel Jércolis, influente produtor e diretor do teatro de revista carioca.

⁶⁶ Cantora e atriz cômica descoberta em São Paulo, em 1935, pelo produtor Jardel Jércolis, que a levou para o Rio de Janeiro. Déo Maia atuou em revistas de sucesso e nos palcos dos cassinos cariocas ao lado de Grande Otelo até a década de 1950. Em 1942, atuou no filme *Astros em desfile*, dirigido por José Carlos Burle, que contava ainda em seu elenco com Grande Otelo, Emilinha Borba, Luiz Gonzaga, entre outros. Gravou seu primeiro disco em 1953, pela gravadora Odeon.

para sua arte e adequar-se às expectativas dos leitores de classe média do periódico. O esforço da artista em trilhar uma trajetória onde disciplina, genialidade criadora e rigor artístico mesclavam-se com a construção de uma comportada imagem de conduta social, expunha um modelo vencedor a ser seguido. Sua aparição indica as tensões e ambiguidades de um contexto onde a realidade da produção artística, ora entregue ao comércio dos estigmas exóticos, ora inserido na austeridade dos espaços improvisados de ensaio, também alimenta aspirações de mobilidade social e reconhecimento artístico, assimilando padrões comportamentais definidos.

As mulatas invadem a noite branca de Banzo-Aiê



"BANZO-AIÊ" consagra a mestiçagem. Nesse espetáculo de boa música, bom-gosto, boas morenas, boas mulatas e algumas louras igualmente, o Sr. Carlos Machado faz, a seu modo, a apologia do Brasil sem recalques e do Rio que não se envergonha de ser a cidade mais adoravelmente mulata do mundo. Aqui vemos o fabuloso Tião, uma ilha negra, rodeado por mulheres. E elas são: Ana Maria Bonacorsi, Luíza, xia Victória e Alicia Montserrat. No friso, sapotis e jabuticabas que clareiam, com a nota escura de seus corpos, a Noite Mulata do Rio.

CONTINUA

Figura 17: Banzo-Aiê, *O Cruzeiro*, 18/02/1956, MASP.

Com seu grupo, Mercedes também participava das montagens do teatro de revista. O espetáculo "Rumo à Brasília", de 1957, realizado no Teatro João Caetano pela Companhia Silva Filho, muito elogiado pela crítica do jornal *O Correio da Manhã*, contava com coreografias e sua autoria como: *Mongodô*, *Mambo no Harlem* e

Baile dos cocos. No respaldo da inauguração da nova capital seu *Ballet* aparece com destaque especial no filme *Samba em Brasília* de 1960 (cf. Figura 18), dirigido por Watson Macedo e produzido pela Cinedistri.⁶⁷ Este filme, de conotação assumidamente desenvolvimentista, faz loas ao projeto político-econômico de Juscelino Kubitschek.



Figura 18: Pôster do filme *Samba em Brasília*, de 1960, com números coreografados por Mercedes. Cinemateca do MAM-RJ.

O cenário da dança é uma grande passarela que tem como ponto de fuga os relevos dos prédios do Plano Piloto de Brasília. Dançarinos sambam e saracoteiam

⁶⁷ É possível assistir a uma cópia desta produção na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

abaixo e sobre os relevos do Congresso Nacional e do Palácio do Planalto. Sob som do samba-jazzístico do pianista Bené Nunes e de intensa batucada, os dançarinos negros aparecem. Homens vestidos de camisas listradas, calça, sapatos brancos e chapéus. As mulheres com saias rodadas cheias de rendas e babados, turbantes enfeitados e *bustier*. Manuseando pandeiros, bandeiras e estandartes extravasam sua energia contagiante em três coreografias. Numa delas, os homens dançam sobre os relevos geométricos da cúpula convexa da Câmara Federal, tocando berimbaus, vestidos de simples bermudas de algodão e com pés descalços, gingam entre a arquitetura modernista de Niemeyer. De repente, os dançarinos empunham pás e picaretas, movendo-se com gestos de trabalho sob os quais metaforicamente se construiria o Brasil do futuro. Se aqui os clichês ainda vigoram, ao menos desta vez trocou-se o burlesco das revistas por uma visão romantizada da cultura genuinamente brasileira, onde as reivindicações sociais eram apaziguadas diante dos projetos populistas do Estado.

As aparições do grupo de Mercedes, assim como suas coreografias, concentravam-se no esforço de mostrar “os aspectos mais positivos de nosso folclore, sendo a inclusão do samba, neste repertório, uma de suas preocupações” (SILVA JUNIOR, 2007, p. 49). A participação no teatro de revista e no cinema dava grande visibilidade e prestígio.

O grupo de Mercedes participou de várias revistas entre elas: *Agora a coisa vai* (1956), *Rumo à Brasília* (1957) e *É tudo juju-fru-fru* (1958) no Teatro João Caetano pela Companhia Silva Filho; *Tem nheco-nheco na Lua* (1959); *É na base do galo* (1961), produzido por Gomes Leal e apresentada no Teatro Rival; *Tem bububu no bobobó* (1959) e *Rei momo em travesti* (1961) de Walter Pinto e o sucesso *Quero essa mulher assim mesmo* (1962). Silva Jr. (2007) e Sucena (1988) comentam apreciações favoráveis feitas pela grande imprensa sobre seu balé. Até o exigente crítico Accioly Neto, da revista *O Cruzeiro*, que na época costumava desqualificar as montagens do teatro rebolado e suas “longas sequências de quadros rotineiros, sem originalidade, monótonos e pobres” (*O Cruzeiro*, 31/3/1956) e ironizar a frequência com que este gênero de espetáculo resumia-se “aos shows em night clubs”, elogia o sentido artístico com que Mercedes Baptista e seu Conjunto Folclórico exibiam-se com técnica e ritmo.

O contraponto ao reconhecimento nas revistas pode ser visto na presença quase lacônica da bailarina nos palcos do Theatro Municipal. Embora fosse integrante

do Corpo de Baile, raramente era chamada a fazer parte das montagens. O periódico trimestral *Ballet-Rio*, responsável pela divulgação ao grande público da produção de dança clássica no país, “sem qualquer sectarismo ou inclinação para este ou aquele grupo”, numa edição encadernada referente aos anos 1953 e 1954, traz apenas uma página sobre Mercedes e seu “Ballet Negro”. Nos oito volumes agrupados aparece ainda uma breve reportagem sobre a “pioneira e renomada” Eros Volúcia, a “criadora da dança brasileira”. Nela reverenciam sua carreira internacional e seu esforço em “percorrer todos os quadrantes de nosso país”, destacando-se pela contribuição ao ensino de ballet no Brasil. Há ainda uma breve nota sobre um promissor jovem dançarino, do “gênero característico”.

Fora a breve referência à Eros e Mercedes, nas mais de trezentas páginas encadernadas, a única referência a algo que se aproxime da corporalidade afro-brasileira foram os quadros alegóricos do Ballet *Fantasia Brasileira*, pertencente ao 1º Programa do Ballet do IV Centenário de São Paulo (apresentado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em dezembro de 1954), onde bailarinos brancos apareciam pintados e fantasiados de negros, *à la blackface*, dançando sambas estilizados.

A presença do balé de Mercedes nos espaços consagrados pelo balé clássico, também ocorreu em 1955, quando o coreógrafo responsável pela temporada oficial de bailados do Theatro Municipal, Leonide Massine,⁶⁸ apesar de já ter remontado diversas peças de seu repertório no Theatro Municipal, resolve criar, especialmente para o Corpo de Baile brasileiro, a coreografia *Hino à beleza*, com música de Francisco Mignone. Durante os ensaios, resolve incluir Mercedes Baptista e seus bailarinos negros⁶⁹ no elenco. O ex-bailarino e crítico de dança Antônio Faro a esse respeito comenta:

⁶⁸ Leonide Massine (Moscou 1896- Colônia 1979) Formado pela escola do Teatro Bolshoi, foi coreógrafo dos Ballets Russes de Diaghilev e posteriormente do Balé Russo de Monte Carlo. Em 1927, deixa sua semente artística no Brasil, quando em turnê pelo Rio de Janeiro, Maria Olenewa, integrante de sua Companhia, permanece no país e cria a primeira escola de balé do Brasil, oficializada em 1936 com o intuito de formar o Corpo de Baile para o Theatro Municipal. Massine, também criou o primeiro balé sinfônico em 1933 e adaptou outras obras clássicas para o balé.

⁶⁹ Conforme Silva Jr o grupo de bailarinos/artistas negros que atuaram nesta montagem foi: Fausto Antunes, Waldir Conceição, Paulo Conceição, Nilce Castro, Joel Galiano, Lea Garcia, Alvacir Jesus, Gilberto de Jesus, Célia Manso, Luisa Mendes, Valter Ribeiro e Ilton Santos (2007, p. 51).

Massine cometeu um engano fatal. Tendo assistido a uma apresentação do grupo folclórico de Mercedes Baptista, decidiu usá-lo no balé. Mais acostumados a improvisar do que a dançar coreografias nos moldes tradicionais, custaram a aprender suas partes, que não poderiam reproduzir mais tarde. E sua mistura com dançarinos clássicos nos papéis solistas provou ser ineficaz, chegando-se a um resultado pouco feliz (FARO, 1988, p. 82).

Sucena (1988) transcreve em seu livro a seguinte crítica:

Sobre *Hino à beleza* é melhor que se guarde silêncio em respeito ao grande coreógrafo, às suas criações passadas. Houve um completo desacordo entre música, tema, cenário e coreografia. Foi uma despesa totalmente desnecessária a que se fez para montar este bailado que redundou num fracasso (Fernando A. de Mello Vianna, Revista Rio-Ballet, jan, 1956 *apud* SUCENA, 1988, p. 300).

Ao que parece, esses olhares moldados pela estética clássica dificilmente conseguiriam ler naqueles corpos negros, “acostumados a improvisar”, o desejado decoro das linhas do balé. Embora não existam maiores registros sobre este balé, a sua rejeição pelos baletômanos nos faz indagar sobre as possíveis causas de seu fracasso. Seria a presença de peles negras (e não pintadas de negras) num palco oficial; ou o desconforto de ver corpos ainda não tão bem adestrados na técnica europeia; ou, simplesmente, a presença de outros registros de movimentação, destoantes do balé clássico?

De acordo com Silva Júnior, entre 1955 e 1969, o grupo de Mercedes Baptista também realizou diversas turnês internacionais em países como Argentina, Uruguai, Chile, França, Espanha, Inglaterra, Itália, Suécia, Suíça e Portugal, sendo patrocinado inclusive pelo governo brasileiro, interessado em divulgar no exterior uma imagem festiva e alegre de nossa cultura. Nelson Lima (2005, p. 12) afirma que grande parte dos mestres da dança afro, atuantes no Rio de Janeiro nas décadas seguintes, participou das turnês desse período sob a direção de Mercedes, entre eles: Isaura de Assis, Jurandir Palma, Valter Ribeiro, Dica Lima e Gilberto de Assis.

Outro fator interessante é a presença do trabalho de Mercedes no carnaval carioca. Integrante do Salgueiro desde 1960, conforme Silva Júnior, ela e seus bailarinos participaram de vários desfiles, sendo que em 1963 num enredo sobre Xica da Silva, ela protagonizou uma grande polêmica ao instaurar pela primeira vez alas

coreografadas no carnaval, sendo que numa delas figuravam “doze casais dançando um minueto (em ritmo de samba) representando os bailes da Corte” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 72).

O Salgueiro consagrou-se campeão naquele ano, apesar de algumas acusações feitas sobre a descaracterização do carnaval.⁷⁰ Em 1969, a Escola foi novamente campeã, tendo Mercedes assumido a responsabilidade de coreografar para o desfile uma cerimônia de candomblé. O autor relata ainda a participação de Mercedes e seus bailarinos em diversas escolas (Beija Flor, Imperatriz Leopoldinense) e atividades relacionadas ao carnaval, como os concursos de fantasia no Theatro Municipal. Estes trabalhos também abriram precedentes profissionais para que outros bailarinos vinculados à dança afro exercessem a função de coreógrafo nas escolas de samba.

Em um interessante trabalho sobre a dança do mestre-sala e da porta-bandeira no carnaval carioca, Renata Gonçalves traz um precioso relato de mestre Manoel dos Anjos Dionísio, responsável pela principal “escola de formação” desta dança no Rio de Janeiro. Mestre Dionísio, que foi bailarino da primeira formação do balé afro de Mercedes, diz que o grupo foi:

[o] Primeiro Ballet Folclórico Afro-Brasileiro com base clássica. O pessoal fala grupo de dança afro, mas é B-A-L-L-E-T, balé mesmo. Todos nós temos base clássica. Dança folclórica é pesada. Nós fazemos a mesma dança só que bem leve (GONÇALVES, 2010, p. 149).

Esta fala afirma a construção de uma linguagem corporal híbrida, que bebe em várias fontes, e é influenciada por confluências que imbricam atuação profissional, formação artística, engajamento social e político. Se participar do balé permitiu ao jovem negro e pobre construir uma carreira profissional em dança, como bailarino, inclusive fora do país (numa das temporadas internacionais, Dionísio decide permanecer na Alemanha, retornando após catorze anos) foi pelo “bailado da escola de samba”, sua “nobreza e requinte”, que este mestre organizou a partir dos anos 1990 sua escola de dança. Elaboram-se aqui treinamentos corporais muito específicos que traduzem corporalidades negras dentro de um fazer de dança no Brasil.

⁷⁰ Tanto o autor quanto os próprios depoimentos de Mercedes relativizam esta acusação. A começar por indicar outros coreógrafos, como Helba Nogueira, na Mangueira, e Careca, no Império Serrano, já terem configurado “passos marcados” em carnavais anteriores. Quanto ao fato de Mercedes ser uma bailarina criando passos no carnaval, ela mesma argumenta que o próprio bailarino americano Lennie Dale também exerceu esta atividade na mesma época, mas nem por isto foi criticado.

Mesmo que a formação de bailarina clássica tenha acompanhado e influenciado os moldes de treinamento corporal dado a seu grupo, ampliando, inclusive, suas expectativas profissionais em palcos mais ortodoxos, Mercedes incorporava na sua dança outras informações que transcendiam a abordagem meramente temática dos balés do Theatro Municipal dos anos 1930, para assumir contornos de uma identidade afro-brasileira na dança.

Conforme Silva Júnior (2007), em 1967, o grupo diminui suas atividades em virtude da gravidez de Mercedes. Ao mesmo tempo, o empresário Miécio Askanasy⁷¹ remonta o grupo Brasiliana para viajar fazendo *shows* pela Europa. Esta oportunidade atrai muitos bailarinos do Balé Folclórico, desfalcando seu elenco.

Esse grupo foi fundado em 1949 por atores do Teatro Experimental do Negro (TEN), dentre eles Haroldo Costa,⁷² seu diretor artístico. Chamado inicialmente de Grupo dos Novos, surgiu a partir de uma dissidência com o TEN devido ao descontentamento com as orientações artísticas e administrativas tomadas por Abdias. O Grupo dos Novos foi formado por um elenco de diferentes extratos sociais e étnicos, que pretendia diversificar o repertório e inserir o movimento e a dança de matriz negra como elemento cênico principal.

Sua primeira montagem, *Rapsódia de Ébano*, foi uma revista escrita por Haroldo Costa. Seu enredo revisava os elementos formadores de nossa cultura afro-brasileira. Os integrantes faziam incursões pela periferia do Rio (Caxias, São Mateus etc.) frequentando rituais religiosos e festas populares. A macumba carioca, a cena cultural nordestina (frevo, guerreiros de lança do maracatu, chegança, bumba-meu-boi, caboclinho etc.), o samba de partido alto e a capoeira eram materiais de inspiração usados cenicamente, aproveitando sua plástica e elementos simbólicos.

⁷¹ Lima (2005, p.17) comenta: “Sendo de fora do meio artístico, Askanasy (1911-1981) havia chegado ao Brasil depois da Segunda Guerra Mundial vindo da Polônia. Ele era formado em sociologia na Polônia e quando chegou ao Brasil estava trabalhando como vendedor das revistas francesas “Art e Decoration”.

⁷² Haroldo Costa formou-se ator pelo Teatro Experimental do Negro, um dos fundadores do Teatro Folclórico Brasileiro, onde também foi diretor artístico e bailarino até 1955. Foi convidado por Vinicius de Moraes, de quem se tornou amigo em Paris, para protagonizar a peça *Orfeu da Conceição*. Representou também o papel de Jesus no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Trabalhou no cinema e na televisão nas emissoras TV Tupi, TV Continental, Rede Manchete e Rede Globo. Especializou-se em história do samba, escrevendo diversos livros: *Fala crioulo, 100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*, *Salgueiro: academia do samba*, *Na cadência do samba*, *Salgueiro: 50 anos de glória*, *As Escolas de Lan*, *Ernesto Nazareth: pianista do Brasil*.

Conforme Luiz Carlos Lisboa (2003), a peça também contava com forte direção musical e a declamação de trechos poéticos de *Navio Negreiro*, de Castro Alves.

Após a boa repercussão da primeira montagem, o grupo recebe o apoio de Askanasy e começa ser apresentado como Teatro Folclórico Brasileiro, com o estímulo de figuras ilustres como o artista plástico Di Cavalcanti e o embaixador e crítico Pascoal Carlos Magno.⁷³

O grupo foi se formando com a colaboração de artistas, como: João Elísio, coreógrafo atuante nos cassinos; Marília Gremo, bailarina e coreógrafa do Theatro Municipal; Capiba, músico e compositor; José Prates,⁷⁴ músico e coreógrafo (diretor musical do grupo) e o poeta Solano Trindade. Lima (2005, p. 17) afirma que seu elenco era formado por dançarinos recrutados por Haroldo em “escolas de samba, terreiros de macumba, cabarés, morros e bairros populares da cidade”.

A edição de número 5 do jornal *O Quilombo*, em janeiro de 1950, noticia a estreia do grupo protagonizado por “vários elementos lançados pelo Teatro Experimental do Negro”. A apresentação, apesar dos números de declamação, destacava-se pela maneira como os “bailarinos e compositores de interessantes batucadas” pertencentes ao elenco, encenaram as danças de intensa “variedade de temas de nosso folclore”. A “beleza rítmica” dos “trajes característicos” na qual a “coreografia intuitiva, graciosa e ingênua do povo transplantada para o palco”, fazia deste grupo uma nova aposta para os palcos das revistas. Entre os destaques, a música do compositor pernambucano Capiba, e alguns quadros coreográficos. Dentre eles o denominado *Bahia*, o qual mostrava a “pernada carioca”, que pela “espontaneidade e vibração eletrizou a plateia”. A reportagem tece um comentário final, afirmando que o grupo realizou “não somente um espetáculo de arte, mas também uma colaboração inestimável ao movimento que procura elevar o negro brasileiro nos quadros sociais” (NASCIMENTO, 2003, p. 67).

⁷³ Pascoal Carlos Magno (1906-1980). Ator, poeta, teatrólogo, produtor, crítico e diplomata brasileiro.

⁷⁴ José Prates (1928-2004). Recifense criado no Rio foi músico, maestro, arranjador, compositor, coreógrafo e brincante. Conforme Lima (2005), atuou no Teatro Folclórico Brasileiro desde sua fundação até 1961, quando o grupo já se apresentava como Brasiliana. Em 1967, foi novamente chamado a integrar Brasiliana por Miécio Askanasy e participou da terceira turnê europeia com bailarinos formados por Mercedes Baptista. Em 1972, quando Askanasy passou o comando de Brasiliana para Mercedes, Prates atuava como diretor musical no recém criado grupo baiano Brasil Tropical. Em 1990, muda-se para Austrália onde falece em 2004.

O grupo mudou o nome para Brasileira, pois acreditava que este seria mais sonoro nas turnês pela Europa. A importância do grupo para o reconhecimento da dança afro-brasileira pode ser atestado nas palavras de Lima:

A primeira turnê internacional da Brasileira ocorreu em 1951, quando o grupo se apresentou em diversos países da América Latina. Em 1953, o grupo se apresentou na Europa. Essa foi chamada a “Primeira Brasileira”. Em 1955, começou a “Segunda Brasileira” pela América Latina e pela Europa novamente até 1958. Em 1959, ocorreu uma temporada na Austrália. Em 1961, ocorreu uma temporada na Hungria, que foi a primeira de um grupo brasileiro na chamada “Cortina de Ferro”. Em 1962, o grupo se desmobilizou voltando a se organizar novamente em 1967 na “Terceira Brasileira”. Na maioria desses lugares Brasileira foi pioneiro como grupo artístico brasileiro a se apresentar no exterior (LIMA, 2005, p. 18).

O período inicial do grupo, sua primeira viagem fora do Brasil pode ser retratado pelo depoimento de Domingos Campos.⁷⁵ Domingos nasce em Cuiabá e chega ao Rio aos 15 anos com o desejo de se tornar dançarino, e logo abandona os estudos para trabalhar nas revistas da época:

Eu comecei no teatro revista, né. Eu trabalhei em *De Cabral a JK*. É numa revista e dançava. Já, não era bailarino ainda, naquela época, era boy né? Chamava boy... Eu fazia por que tinha uma estatura boa pra fazer dança e daí eu gostava né, daí eu fiz uma audição pra essa revista e passei. E me botaram como primeiro bailarino, mas não tinha condição, de ser o primeiro bailarino. Eu dançava, mas não tinha condição de estudar e tal. Daí comecei a trabalhar na revista, e daí, num belo dia, fui a São Paulo, *De Cabral a JK*. Inclusive trabalhava lá a bailarina, Marília Pera, vários artistas que hoje são grandes artistas.⁷⁶ E eu comecei a fazer revista, trabalhar como boy de revista e então, daí chegou a Brasileira.

O bailarino aproxima-se da Brasileira em 1952, quando o grupo já estava no meio de sua primeira viagem internacional pela América do Sul.

O Sr. Ascanasy fez uma audição, precisava de bailarino pra viajar. Daí eu, minha loucura era viajar, eu fui fazer, era menor de idade,

⁷⁵ Depoimento gravado no Rio de Janeiro, na residência do bailarino em 20/11/2011.

⁷⁶ Domingos que afirmou ter sido o teatro de revista sua primeira escola artística, onde contracenou com grandes nomes deste período, como a atriz Norma Bengell, vedete de sucesso na época, e Grande Otelo.

mas queria fazer dança. Daí eu comecei e ele: “Mas você é menor, não vai poder viajar, assim não dá”. Daí eu fui pedir autorização pro meu irmão, né, pra me deixar viajar né? E fui no Juizado de Menores com ele e ele me deu. Viajei pra Buenos Aires sozinho, tinha o quê? 16, 17 anos. E viajei pro Chile sozinho e encontrei com a companhia, no Chile. [...] Comecei a dançar mas era muito difícil, o folclore, né? A coisa toda era muito difícil. Daí, comecei a aprender, dançava, né, ficava na coxia olhando, quando chegava nas cidades eles me tiravam pra dançar, ih, era uma coisa... Daí até, viajei tanto na América do Sul, vi tanta miséria, sabe?

A partir daí uma verdadeira aventura, seguindo entre as cidades da América do Sul. Preenchendo espaço entre as temporadas nos teatros das capitais com apresentações improvisadas em cidades menores, para custear a sobrevivência dos integrantes, o grupo passou por grandes dificuldades: figurinos apreendidos pelos hotéis como pagamento das diárias e apresentações em cabarés de periferia. O percurso entre as cidades era feito por ônibus, trens e até barcos improvisados. Domingos conta:

Chegou uma ocasião que eu queria voltar, de Valparaíso [Chile] eu queria voltar, e a companhia: “Ô meu filho, não se pode, como que você vai? Não tem dinheiro pra isso. Você tem que viajar de avião militar, tem que esperar pra viajar de avião militar.” [...] É, fiquei lá, eu mais um cara que tocava sanfona, quem mais? O Ítalo Ribeiro. Bailarino que já era formado e tudo. Ficamos lá e daí a companhia viajou. Pra uma cidade na Colômbia, que nem existia no mapa. Bom, sem dinheiro, sem nada. Eu falei, então eu vou ficar esperando, detalhe que eu não tinha dinheiro, a gente não tinha nada o que comer. Sabe, uma miséria tremenda. O grupo trabalhava, o hotel que tinha era pras mulheres e a gente dormia no chão, assim a coisa toda, né? Daí eles foram fazer a turnê e eu fiquei. Em Barranquilla, eu, o Sr. Armiro e o Ítalo. A gente não viajou com a companhia esperando ter uma vaga no avião militar pra gente poder ir pro Brasil, né? Aí, o Sr. Ascanasy tava lá em Barranquilla, disse Domingos, “Eu preciso de vocês pra levar um cenário, eles estão em Barrancabermeja [Colômbia]. Eu falei, tá bom seu Ascanasy [...] E, então ali eu fui, a Marisa empenhou um casaco de pele, empenhou um ferro dela. A Marisa era a esposa do Sr. Ascanasy. Pra viajar e cigarros, pra levar pro pessoal. E eu fui. Ela fez um breve pra mim com o dinheiro e com o cigarro. Bom, fui, peguei aquele avião lá, teco-teco com o cenário pra eles estrear. Cheguei no avião, viajei, cheguei. Uma cidade lá, sabe? Na beira do rio, quando cheguei eu, com o dinheiro para pagar a barca sabe? Eu perdi a barca. Eu tive que dormir na beira do Rio Magdalena, que tinha Jacaré, na praia sem comer, pra no outro dia eu pegar a lanchinha. Daí quando cheguei o Prátis tava pescando com uma calça minha que eu emprestei pra ele. Uma tristeza. “Aonde que está o pessoal da Brasileira?” Ah, tá lá no colégio das freiras que deram pra gente morar. E eu cheguei lá menino, foi de cortar o coração. Os rapazes tudo com roupa do samba, sabe? As mulheres, as irmãs Marinho, com a perna inchada, cheio de mosquito, com o cabelo ao livre, aquela coisa, ia pegar um pote pra pegar água,

usava aquela pedra que limpa a água... “Ô Domingos, que beleza, você chegou com cigarro e com dinheiro!”.

Após mais de um ano de aventuras e algumas deserções de uma trupe de quase quarenta pessoas, apresentando-se em Buenos Aires, Chile, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, o grupo parte para a Barcelona em 1953. O empresário Mariano Norsky, cujo irmão Julio Brownsweig, era diretor do Royal Festival Ballet, possibilita a viagem do grupo que dá início à turnê europeia. Com figurinos novos e ânimos recuperados, o grupo era uma realidade. Da Espanha, seguiram para diversos palcos: Portugal, Itália, Norte da África, França, Bélgica, Alemanha, Suíça, países socialistas, Rússia, Londres, Escócia, Irlanda, países da Escandinávia, sempre enormemente prestigiados por bailarinos, atores e personalidades das artes. Após dois anos, o retorno ao Brasil foi pago pelo empresário e mecenas Paschoal Carlos Magno.



Figura19: Apoteose de encerramento do espetáculo Brasileira na década de 1950, acervo pessoal de Domingos Campos.

Durante a pesquisa descobri um material fabuloso sobre a história do Brasileira. Trata-se de um artigo na revista *Alterosa: para a família do Brasil*, de março de 1954. No periódico, publicado em Belo Horizonte e com distribuição

nacional,⁷⁷ a reportagem “Um extraordinário Dançarino Brasileiro”, contava a história de Gilberto Bréa, um dos únicos integrantes brancos na época da primeira Brasileira.

O texto era baseado em revistas estrangeiras que noticiavam os ecos da fama internacional do grupo. Apresentado como exótico e misterioso, Bréa representava em sua pele branca o resultado bem-ajambrado de nossa mestiçagem. Fato confirmado por sua descendência de família aristocrática espanhola, “da linhagem dos Cortese” e de desconhecidos “ancestrais africanos” maternos. Essa descrição também ajuda a pensar um dos temas de nossa negritude contemporânea, cuja busca ideológica de uma origem cada vez mais definida, contrasta com a constatação de uma ancestralidade anônima, resultante dos processos brutais da escravidão atlântica.

Assim como Eros e Felícitas, Bréa (que foi tio da falecida atriz Sandra Bréa), para o desgosto de sua família burguesa, costumava, conforme a reportagem: “fugir de casa a fim de participar de macumbas e danças exorcisantes”. Expulso de casa aos 15 anos, começa a estudar *ballet* graças a modestos subsídios clandestinos enviados por sua mãe. Viaja depois aos Estados Unidos para estudar dança, mantendo-se em subempregos. No seu retorno, conhece Ascanasy, que o convida para ingressar no recém-fundado grupo. Sua trajetória fica ainda mais exemplar e pitoresca com o seguinte comentário:

O enigmático artista que tanto pode entrar em transe durante uma de suas frenéticas exibições de dança africana, como demonstrar toda a graça e a fineza aristocrática do século XVIII, em suas danças ibéricas, explicou as origens de seu temperamento híbrido.

Numa das partes mais interessantes da entrevista, Bréa revela aos jornalistas europeus que:

[...] além de dançarino é também médium. Certa vez em Gênas, teve ocasião de entrar em transe em um palco e predizer acontecimentos que se sucederiam naquela cidade durante um intervalo de dois meses [...] Algumas vezes, também, em estado de transe, chegou a falar um dialeto africano que, em seu estado normal, nem ao menos compreende. Aliás, toda a sua companhia corre risco de entrar em estado de delírio, eis porque suas

⁷⁷ Revista ilustrada, literária e noticiosa, de circulação nacional, editada e publicada na capital mineira entre 1939 e 1964.

apresentações são geralmente curtas, se bem que o público às vezes exija o seu prolongamento.

O curioso é que a crônica, onde fotos dos diversos quadros do espetáculo e de seus integrantes, majoritariamente negros, representassem o espaço democrático onde “civilizações contrastantes encontram-se, harmonizam-se e enriquecem-se uma à outra”, toma Gilberto como representante do grupo, sendo o único bailarino nomeado. Por mais que outros dançarinos, negros, destacassem-se nos outros números da apresentação, eles continuariam anônimos. Nesse episódio, a imprensa da nossa democracia racial já tinha escolhido na pele branca sua preferência como representante e porta-voz do grupo.

Haroldo Costa, diretor artístico e bailarino do grupo até o seu retorno ao Brasil, ainda durante a viagem na América do Sul, conhece Nina Verchinina, que apresentava uma temporada com seu corpo de baile. Bréa, já integrante do Brasiliana, tinha sido aluno dela.

Gilberto Bréa tinha sido seu aluno. Devemos a ele muitas informações sobre balé moderno, que mais tarde agregamos aos números que apresentamos. Gilberto era coreógrafo e tinha uma boa base de balé moderno. Mais tarde, inclusive, criou para nós algumas danças, e era solista dos números de candomblé, em que representava invariavelmente a figura de Xangô. Nossa preocupação mais constante era a de que fôssemos um grupo brasileiro, dançando, declamando e cantando coisas do Brasil, sem preocupação de que apenas atores, cantores, dançarinos, músicos e ritmistas negros fizessem isso. Essa concepção foi sempre mantida e atraiu ao grupo pessoas de etnias diferenciadas, como o Gilberto Bréa, que era louro. E ele não era o único. Nosso espetáculo era misturado, e trouxe para mim pessoalmente, ao longo de toda a vida, essa preocupação de sempre fazer espetáculos mostrando nosso perfil geral, de tantas influências, de vários matizes (LISBOA, 2003, p. 30).

Os traços híbridos dessa dança afro, portanto, já estavam bem anunciados. Neles convergiam facilmente elementos rituais e cenográficos, sombras de um treinamento clássico, aspectos da dança moderna, acrobacias dos passistas de samba, matrizes corporais presentes no folclore nordestino e nas religiões afro-brasileiras, gingas e capoeiragens.

Um fato relevante para nossa análise é que Bréa, conforme Sucena (1988, p. 292), participou do Ballet Nina Virchinina como bailarino e *regisseur*, em torno de 1955, provavelmente após seu retorno da excursão do Brasiliana à Europa, integrando

sua coreografia *Candomblé* ao repertório moderno da companhia. Nesse sentido, a presença de uma estética de dança afro-brasileira, seus temas e corporalidades, também parece ter se embrenhado pelos territórios da dança moderna, criando programas mais ambivalentes.



Figura 20: Na legenda da foto existe a seguinte descrição: “Gilberto Bréa como Xangô, em “Candomblé”, espetáculo da “Brasileira”, teatro folclórico brasileiro. O artista patricio tem sido muito festejado pela crítica, em todas as grandes capitais europeias, onde o seu conjunto se tem apresentado”, revista Alterosa: para a família do Brasil, 3/1954.

Outro fato curioso sobre seus integrantes foi contado por Haroldo Costa em sua biografia. Ainda na primeira viagem do grupo pela Europa, um de seus bailarinos, um “rapaz bonito com compleição física de atleta, excelente bailarino de salão”, deixou o grupo em 1953.

Em Paris nossa projeção era de ficar três meses, mas estouramos o prazo. O balé de Katherine Dunham ia estreiar após a nossa temporada, mas nosso sucesso foi tão grande que tivemos de permanecer em cartaz. A americana ficou aborrecida e contratou uma de nossas estrelas, que era o Antônio Rodrigues,

proporcionando-lhe aquelas oportunidades maravilhosas de projetar-se na companhia. [...] Rodrigues realmente era uma força da natureza, dançava como ninguém, sem programa, sem técnica conhecida, mas era muito talentoso e com excepcional preparo físico. Katherine Dunham, a dona do balé, soube represar essa força e educá-la, fazendo-o um grande sucesso internacional (LISBOA, 2003, p. 48).

Esses acontecimentos indicam a diversidade dos integrantes do grupo e a circulação de seus componentes por diversos espaços e gêneros de dança. Muitos corpos eram valorizados por formações e capacidades exteriores aos treinamentos reconhecidos pelas escolas formais. Parece, no entanto, haver consensos que relacionam o aumento das potencialidades cênicas pela sujeição das aptidões, entendidas como naturais, aos métodos mais disciplinados de *performance* artística. Parece que, mesmo aos olhos contemporâneos, as capacidades associadas a uma corporalidade negra são tratadas como inatas, suas vivências anteriores só são aprovadas após sua submissão a determinados signos de reconhecimento e distinção. O artista deve pertencer a esta ou aquela Escola, domar o corpo com disciplinas particulares e, somente assim, consagrar-se membro do seleto clube dos intérpretes de dança.

Apesar da recepção fria de setores da imprensa na volta ao Brasil, em 1955, o grupo apresenta-se no palco do Theatro Municipal, comemorando seu retorno. Em seguida, o influente produtor Carlos Machado, dono da boate Night and Day, contrata parte dos integrantes para montar o espetáculo *Banzo-Aiê*. A divisão do elenco parece estar relacionada com a batalha judicial travada entre Haroldo e Askanasy pelo registro do nome Brasileira. Sobre esta época, Domingos Campos recorda que havia uma certa disputa entre os integrantes do Balé Folclórico Mercedes Baptista e os componentes do Brasileira.

O Léonide Massine estava no Teatro Municipal e convidou os dois bailarinos que eram eu e o Jonas Moura,⁷⁸ irmão do Prates, que dançava frevo, pra participar da coreografia ali no Balé. Mas ali o problema é que a Mercedes criou o maior caso: “não, mas eu tenho

⁷⁸ Em 1960, Carlos Machado estreou na famosa casa de espetáculos de Nova York Radio City Music Hall, o espetáculo *Brasil*, que contou com a presença de Russo do Pandeiro, Conjunto Farroupilha e Nelson Gonçalves. Sobre esse espetáculo, assim reportou o jornal *O Globo*: “Teve marcante êxito a primeira apresentação do show de Carlos Machado, ontem à noite, no Rádio City, em Nova York [...] Jonas Moura, dançarino de frevo, foi, no entanto, o mais aplaudido do elenco”. <<http://www.dicionariompb.com.br/carlos-machado/dados-artisticos>>. Acesso em: 23/12/2011.

bailarino, como que vêm o bailarino de fora então?” Que ela perdeu o contrato também com o Machado.[...] Mercedes Baptista era o grupo mais famoso do Rio na época, e ela fez muitos bailarinos bons. Então ela achou que não devia contratar um bailarino que vinha da Europa, brasileiro, pra dançar nesse balé. O Massine ficou muito chateado por que eu falei pro Jonas: “Jonas vamos embora por que aqui vai criar a maior fria pra gente”. E dali nós saímos com o grupo, o grupo foi estreiar em São Paulo.

Ao que parece as duas companhias disputavam espaço de trabalho dentro e fora dos palcos oficiais. O período, no entanto, parece ter sido de intensa atividade profissional para esses artistas produtores das danças afro. O próprio Domingos comentou que, desistindo de embarcar de navio com o Brasiliana para a Austrália, em 1959, pois a viagem demorava quase dois meses e ele passava muito mal à bordo, resolveu permanecer em São Paulo e atuar como bailarino e coreógrafo em teatros, programas de auditório e no cinema: “tinha o programa da Hebe Camargo, toda semana, ela era cantora na época. Fazia filme pra Anselmo Duarte, fiz *A arara vermelha* (1957), fiz *As amazonas* (?) também, quer dizer, tinha muito trabalho.”

Vale dizer que os dançarinos dos balés folclóricos, que podiam dispor de algum recurso, praticavam com frequência outros estilos.

Comecei a fazer aula, fui lá: “quero fazer aula” e daí entrei na Nina Verchinina, porque meu sonho era viajar pra trabalhar com o José Limón,⁷⁹ né? Ir para os Estados Unidos, que era a mesma escola e eu gostava muito! [...] Dali eu me preparei muito bem pra viajar, né, com ela e fazer o clássico também, com a Eugênia Feodorova e com a Tatiana [Leskova], com o Aldo Lotufo. Ele também era meu conterrâneo. Era o primeiro bailarino do Theatro Municipal.

⁷⁹ José Limón (1908-1972). Bailarino de origem mexicana, inicia seus estudos com Doris Humphrey e Charles Weidman, ambos pioneiros da dança moderna americana, ex-alunos da Denishawn. Em 1946, fundou sua própria companhia de dança. Em 1954, sua companhia visita a América do Sul apresentando-se em diversas capitais, inclusive no Brasil. A música de *The emperador Jones* (1956), uma de suas coreografias mais famosas, foi composta sob encomenda por Villa-Lobos, seu amigo. Limón criou o que hoje é conhecido como a “técnica Limón”, que enfatiza os ritmos naturais de queda e recuperação, a interação entre peso e leveza para fornecer bailarinos com uma abordagem orgânica ao movimento.



Figura 21: Domingos Campos, década de 1950, acervo do bailarino.

Na segunda metade da década de 1960, Ascanasy tenta rearticular um novo grupo, convidando diversos coreógrafos para preparar o novo elenco que integraria o Brasiliana em nova viagem pela Europa. Conforme relata Domingos Campos:

Daí seu Ascanasy me convidou: “Domingos, você vai dar aula, você vai dar aula, o Valter,⁸⁰ Lennie⁸¹ e o Luciano Lucciani.”⁸² Daí tudo bem, mas ninguém queria dar aula, só eu. Ali na sede do Flamengo, dando a aula, chegava aquela gente toda do morro pra querer fazer aula, pra Brasiliana, fazer audição. E eu preparando eles. [...] Dava aula de afro primitivo. [...] Daí eu comecei a dar aulas e montei os quadros: “Bahia Antiga”, montei “Cafezal”, montei vários números

⁸⁰ O bailarino e coreógrafo Valter Ribeiro foi aluno de Mercedes Baptista e seu *partner* no ensaio de José Medeiros, publicado na revista *O Cruzeiro*, em 18/2/1956.

⁸¹ Lennie Dale (1934-1994). Coreógrafo, dançarino, ator e cantor americano. Atua com sucesso na Broadway até chegar ao Brasil em 1960, convidado pelo diretor Carlos Machado. Lançou vários discos de bossa nova nos anos 1960, e, em 1973, fundou o grupo Dzi Croquettes.

⁸² Luciano Lucciani, bailarino e coreógrafo italiano, atuante no Brasil na época.

e o “Final”. Daí o Valter tinha que montar “Navio Negreiro” e “Bossa Nova”. Eles queriam contratar o Lennie e o Luciano. Daí eu falei não, não. “Vocês não vão contratar, porque ninguém quis vir dar aula, eu que dava aula aqui pra preparar o pessoal. Aqui só o Valter, o Valter pode vir, tudo bem, mas o Lennie⁸³ não...” Daí teve uma reunião na casa do Sr. Ascanasy e começou logo ele dizendo “Domingos, você tem que dançar e dirigir. Daí eu falei “não, ou uma coisa ou outra”. Daí fizemos a apresentação no Copacabana Palace e meu número de “Bahia Antiga” fez um sucesso, veio todos os artistas, aquela coisa, realmente era um poema, né? A lavagem do Bonfim aquela coisa toda. Era muito bonito. Daí falei: “não, eu não vou viajar. Vai o grupo, o Valter montou o Navio Negreiro. O Valter viajou e eu não fui, eu fiquei. Fizeram um grande sucesso, né? Um sucesso maravilhoso. Tinha pilhas de cartas do Sr. Ascanasy: “Você tem que vir ver, o trabalho é seu”, aquela coisa toda. E eu, não, não tenho muito interesse e tal, daí me desliguei. Falei “Eu só quero estudar e ir para os Estados Unidos e trabalhar com a Martha Graham ou com o José Limon”. E ficou nisso, o grupo foi, mas pra você ver, a gente fica entrosado, é difícil, né? Daí eu fiquei, daí eu comecei a trabalhar aqui, dava aula aqui em Copacabana, né?

Curiosamente, durante a pesquisa, descobri um material sobre o grupo em inglês e editado no Canadá, confeccionado como propaganda e material de divulgação durante sua turnê na América do Norte no final dos anos 1960. Nele, inúmeras fotos dos integrantes⁸⁴ e o programa detalhado das coreografias *Navio Negreiro*, *Tudo é samba*, *Bahia antiga*, *Bossa velha*, *Bossa nova*, *Praia dos jangadeiros* e *Carnival in Rio*. Esta última coreografia terminava o espetáculo no qual o elenco convidava a plateia a participar de uma grande apoteose, como atestam as fotos do final do programa de 37 páginas, onde figuravam astros como Marlo Brando e Marcello Mastroanni (cf. Figura 20), fotografados junto ao elenco.

O figurino dos dançarinos não deixa dúvida da imagem vendida pelo show. Penachos, tangas, fruteiras na cabeça, balangandãs, lantejoulas, corpos atléticos e sorridentes contrastavam com a sobriedade do público.

Um pequeno texto de Miecio Askanasy informava ao público não existir no Brasil nenhuma repressão ou perseguição às “pessoas de cor”, existindo inclusive uma lei que ameaçava de punição a quem ofendesse ou humilhasse outra pessoa por causa

⁸³ Fato curioso é que Domingos Campos e Valer Ribeiro foram coreografados pelo bailarino americano no musical *Arco-íris*, espetáculo de Geraldo Case e Silva Ferreira, com música de Roberto Menescal. Foi apresentado com sucesso na inauguração do Teatro República, reformado pelo empresário Abraão Medina, em 1965.

⁸⁴ Neste programa figuram como coreógrafos do grupo Valter Ribeiro, Domingo Campos, José Prates e Alberto Masulli, além de 26 dançarinos, quatro cantores e dez músicos.

de sua raça ou cor de pele. O produtor argumentava ter frequentado gafieiras, o carnaval carioca, macumbas e candomblés onde se convenceu do talento do negro brasileiro ser suficiente para encantar qualquer audiência.

O discurso apaziguador, contaminado ainda pela retórica da democracia racial, com alusão à lei Afonso Arinos, vendia uma imagem idealizada da cultura negra brasileira, seja baiana ou carioca, feita para impressionar os olhos deslumbrados do público estrangeiro.

A apoteose do quadro final do espetáculo parece antecipar o carnavalesco show de mulatas *à la* Sargentelli. Resumo final em que a cultura negra se torna um *business* lucrativo para os empresários, diga-se passagem, brancos.



Figura 22: “Recently in Rome, the well known italian movie star, Marcello Mastroianni, accepted most heartedly to join the Carnival finale.”

Lima (2005) indica que, apesar das rivalidades aparentes, a própria Mercedes Baptista, montou coreografias para o Brasiliana no início dos anos 1970.

É interessante observar que esses grupos representaram uma forma de se dançar a cultura afro-brasileira. Puderam elaborar aos poucos um estilo coreográfico definido, rearticulando influências variadas e acolhendo artistas de formações múltiplas. Muitos artistas que passaram pelo Ballet Folclórico Mercedes Baptista ou pelo grupo Brasiliana, como Domingos Campos⁸⁵ e o diretor musical José Prates, ou simplesmente foram alunos nos espaços em que Mercedes lecionava como, por exemplo, o bailarino e coreógrafo Carlos Moraes,⁸⁶ tiveram primordial importância na constituição dos grupos de dança folclórica soteropolitanos, atuantes desde os anos 1960.

Vale observar que, entre os espaços nos quais Mercedes Baptista conseguiu ministrar suas aulas⁸⁷ e sua técnica de dança, nomeada de “dança afro-brasileira”, está a própria Escola de Dança do Theatro Municipal, onde ela foi professora entre 1968 e 1982. Mercedes também foi docente no Clark Center of the Performing Arts e no Dance Theatre of Harlem, ambos em Nova York, e, no Connecticut College, como professora- convidada entre 1972 e 1974. Em sua trajetória de professora de dança observa-se a diversidade de aulas que ministrou, assim como as nomenclaturas específicas usadas para referir-se aos seus cursos. Além de aulas de dança clássica, dança moderna e técnica Dunham, Mercedes também foi professora de dança folclórica, dança étnica, dança afro-primitiva e, por último, dança afro-brasileira. Essa variedade demonstra a versatilidade técnica da artista, mas também fornece indícios de como as últimas denominações apontam para um caminho de construção, transformação e afirmação política de um estilo próprio.

A análise dos caminhos percorridos por estes artistas é de fundamental importância para a construção da memória da dança cênica brasileira. Se existe uma

⁸⁵ Domingos Campos, como veremos adiante, foi um dos criadores do grupo Olodumaré, posteriormente renomeado como Brasil Tropical.

⁸⁶ Carlos Moraes, bailarino gaúcho pertencente ao 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, atou em parceria com Emília Biancardi no grupo VivaBahia, sendo também um dos fundadores do Ballet Teatro Castro Alves.

⁸⁷ É relevante lembrar que, no final da década de 1970, Mercedes criou sua própria academia. Localizada na av. Nossa Senhora de Copacabana, batizada de Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista, a escola funcionou por aproximadamente vinte anos e contribuiu na formação de inúmeros bailarinos.

lacuna presente na história desta dança, muito se deve ao fato de que a atuação desses coreógrafos foi considerada uma expressão menor, relegada à um entendimento raso do que seria esta dança folclórica, parafolclórica e ou étnica. Grupos como Brasiliana e o Ballet Folclórico Mercedes Baptista serviram oportunamente para celebrar as cores ufanistas pró-exportação dos espetáculos das revistas e das chanchadas brasileiras, mas raramente foram valorizados pelos palcos oficiais de dança cênica no próprio país. A indústria do entretenimento, do *show business*, ao mesmo tempo que gerou expectativas de trabalho e remuneração, colaborou com a estigmatização deste estilo de dança e de seus intérpretes. Muitos limitaram sua atuação ao gueto do exótico ao venderem sua imagem e talento com tonalidades demasiadamente caricaturais; porém, outros conseguiram diversificar seu campo de atuação. Fica, no entanto, uma questão: até que ponto a definição artística pela estética de uma dança afro, negra, étnica, afro-brasileira conseguiu associar-se a campos livres de estereótipos?

Uma atenção mais cuidadosa, porém, indica na trajetória profissional intensa destes artistas, uma formação ampla em estilos e técnicas de dança, assim como uma atuação em diversos espaços, o que não deixa dúvidas sobre suas as qualidades cênicas expressivas e o alcance de sua arte. Outro fator indicativo disso é a ampla rede de influências construídas não somente durante a formação desses profissionais, identificados com esse estilo coreográfico, mas também a multiplicidade de conexões existentes na formação de uma linhagem genealógica entre seus pares, na qual um mestre não molda totalmente seu discípulo, mas cria conexões, alimenta processos múltiplos, gera riqueza e diversidade.

Pela atuação desses artistas, podemos perceber campos de tensão na disputa de poder e visibilidade. Resta indagarmos como a linguagem das danças afro, por eles produzida, conseguiu se instalar fora do gueto socialmente construído da dança étnica, dialogando em pé de igualdade com a dança profissional.

Por meio desses desafios e questionamentos, com que filtros o olhar do *mainstream* profissional da dança cênica – notadamente aquele vinculado aos grandes palcos de dança, aos curadores, críticos, produtores e até mesmo aos espaços universitários – construirá conceitos para conceber a técnica e a linguagem de uma dança, cujo caráter eminentemente racial, evidencia-se em diversos momentos?

No Brasil, a dança com identidade negra, afro, seja a praticada por Mercedes e seus discípulos, seja a que foi se (trans)formando a partir deles, tem percorrido um

longo caminho para que possa apresentar-se sem as costumeiras conotações do exótico, do carnavalesco ou do atávico folclorizante.

Susan Meanning insere seu livro *Negro dance, modern dance* entre os estudos interculturais da dança americana. Nele, a autora analisa os olhares cruzados (*cross-viewing*) entre a recepção dos espectadores e a da crítica especializada dos espetáculos de dança moderna, produzidos por artistas negros e brancos nos Estados Unidos durante o século XX, em especial, entre as décadas de 1940 e 1960, quando questões referentes aos direitos civis explodiam na América. Para a autora, a produção de artistas negras como Katherine Dunham e Pearl Primus, foi frequentemente negligenciada pela crítica enquanto construtora da dança moderna americana, já que o caráter racial de suas criações era ressaltado, em detrimento das suas consonâncias modernas no que tange à criação coreográfica e atuação cênica.

“Se dançarinos negros dançavam temas africanos, então muitos críticos brancos consideravam seus desempenhos enquanto “atuações naturais”, ao invés de “artistas criativos”. Por outro lado, se dançarinos negros dançavam temas percebidos como europeus, então muitos críticos brancos os consideravam “emprestados”, pouco “originais”. O reverso, entretanto, não ocorria, não havia objeções para estes críticos quando dançarinos modernos [brancos] dançavam temas étnicos ou primitivos” (MANNING, 2004, p. 10, *tradução nossa*).

A autora cruza diversas informações sobre a produção da dança americana como a formação dos artistas, a constituição sócio-racial dos elencos, audiências e críticas, a formação de identidades, a presença de estereótipos nas obras e na sua recepção, as dificuldades de produção e estratégias de patrocínio, assim como as fusões e flutuações de significados sociais existentes em meio a todos estes fatores. Manning (2004, p. 82-97) aponta como diferentes momentos históricos, do patriotismo pré-Segunda Guerra ao macartismo dos anos 1950, provocaram mudanças na dança moderna americana, nas criações dos artistas negros e brancos.

Inicialmente, para os críticos brancos, a tentativa dos dançarinos negros criarem uma estética afro-americana era vista ou como algo típico, “natural”, ou como algo externo, não americano. Já nos anos 1940, a autora afirma que os dançarinos afro-americanos, através da representação de sua identidade diaspórica, adquiriram autoridade para compartilhar identidades sociais de negritude, seja para apresentar histórias comuns de opressão ou de superação, seja para demonstrar as continuidades

nas danças da África, Caribe e Afro-américa. Ao assumirem marcadores culturais precisos em seu corpo, uma pergunta se apresenta: até que ponto esta nova identidade, conquistada a duras penas num período político repressivo, não criou novos estereótipos, identificando as criações de intérpretes negros às expectativas de suas identidades assumidas.

Tais considerações referentes à dança norte-americana do pós-guerra balizam as formas pelas quais determinadas apreciações estigmatizadas da dança afro-brasileira são construídas no Brasil. A dança negra no país, ainda hoje é subvalorizada no panorama cênico profissional, possuindo poucos espaços de circulação.

Reconheço essa dança a partir da identificação de matrizes afrodescendentes nos processos de criação e produtos coreográficos, inseridos na relação entre o fazer contemporâneo em dança e as identidades negras assumidas por seus criadores, sejam elas corporais, estéticas, simbólicas ou temáticas.

Atualmente, a circulação de sua produção cênica, ou permanece restrita aos festivais de “danças étnicas e folclóricas”, ou sobrevive em eventos esparsos,⁸⁸ possuindo, na maioria das vezes, um espaço de fruição limitado entre os guetos agenciadores do calendário artístico oficial, nas datas de 13 de maio e 20 de novembro. Essas datas históricas, ao mesmo tempo que garantem a presença da dança afro nas agendas curatoriais, revelam que dificilmente essa produção consegue destaque e visibilidade fora dessas datas. O campo da dança cênica profissional, salvo exceções, tem reproduzido os ditames coreográficos das reconhecidas companhias de dança, nos quais o padrão de movimentação dos bailarinos, salvo exceções, ainda é o do corpo formado pela dança clássica, seu alinhamento corporal e desempenho virtuosístico.

⁸⁸ Existem hoje no cenário da dança negra alguns eventos que garantem certa visibilidade. Ações localizadas como o Encontro Internacional de Dança Negra (Eidan), realizado em Salvador em 2008; o Festival de Arte Negra (FAN), de Belo Horizonte, que em 2009 teve a sua 5ª edição e prepara a 6ª para maio de 2012; a 22ª edição do Festival de Dança do Triângulo, cujo tema de 2010 foi o corpo negro e suas identidades; o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira de 2009 e a Semana Negra de Dança em novembro de 2010, realizada pelo Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, atualmente sob a direção da coreógrafa Carmen Luz e o 1º e 2º Dançando Nossas Matrizes (DNM), coletivo de professores e artistas produtores das danças afro-brasileiras, em Salvador, em 2011. Destaca-se também a revista virtual *Terreiro contemporâneo*, organizada pela Cia. Rubens Barbot Teatro de Dança; o *Terreiro Contemporâneo de Dança*, de Rui Moreira-Belo Horizonte; e o Centro de Articulações e Referência em Dança Negra (CARDAN)/ Elísio Pita, em Salvador. Os dois últimos baseiam-se em esforços para construir um banco de dados sobre profissionais e atividades na área da dança negra contemporânea. O maior entrave na constituição desses coletivos ainda é a garantia de sua continuidade e articulação política comum, transcendendo os interesses pessoais em jogo.

Há também um acirrado debate entre os produtores da dança afro e a dança contemporânea. Se a primeira, cada vez mais intenta sair do gueto das danças folclóricas e participar dos círculos de produção da segunda, assegurando seu espaço em editais de fomento específicos, a circulação de estereótipos ocorre entre ambas as linguagens. Para muitos coreógrafos da dança afro, a produção da dança contemporânea limita-se a abordagens cênicas padronizadas, onde processos mentais da criação coreográfica são fetichizados e a presença do movimento coreografado, violentamente, condenada.

De um modo geral, os modelos de atuação na dança contemporânea priorizam trabalhos solo em palcos pequenos, distinguindo-se mais pelo modo de produção do que por um estilo ou técnica de dança definido.⁸⁹ Essa linguagem é caracterizada por financiar-se através de parques editais de fomento público e, em menor escala, da tímida atuação das universidades. A crítica especializada, apoiada por redes de notoriedade institucional acadêmica, dá-lhes atenção variável, conforme permitem seus interesses e (des)afetos.

Embora nas redes de produção das danças afro ainda seja compartilhada uma postura de resistência, afirmação e diferenciação de sua linguagem frente aos elementos da cultura eurocêntrica,⁹⁰ esta posição desprivilegiada, entretanto, tem negociado com os elementos da cultura dominante estratégias sociais de reconhecimento ao longo de sua história. Assim, não só foram criadas representações estilizadas das movimentações simbólicas dos orixás, visando um fazer cênico tecnicamente controlado e adequado ao palco italiano (SOUZA, 2005, p. 111), como também, muitos dos coreógrafos complementaram sua formação com técnicas de dança moderna ou clássica, e até mesmo, passaram a construir adaptações entre estas e a dança de matriz negra. Estas assimilações, transposições e traduções se

⁸⁹ A linguagem da dança contemporânea compreende diferentes abordagens sobre o corpo e seu ambiente, pautada na investigação de processos dramatúrgico-coreográficos que, geralmente, não correspondem aos interesses de mercado, mais interessado na reprodução de modelos de entretenimento comercial de lucro fácil. Possui um evidente caráter investigativo, necessitando de investimentos que prezem pela continuidade dos processos, não somente limitados a produção dos espetáculos, mas também, a sua circulação e formação de público.

⁹⁰ Refiro-me ao *mainstream* da dança cênica profissional, convencionalmente composta por corpos portadores de uma formação clássica. Mesmo que esta formação, atualmente, não seja a única possível, certamente, compõe os clichês sobre sua forma hegemônica.

manifestam nos traços híbridos das composições coreográficas, nos elementos formais de movimento empregados, assim como, na prática de treinamentos corporais.

Os processos constitutivos desta linguagem artística, por mais que se estabeleçam através de relações sociais desiguais, fazem-se por meio de sutis negociações e adaptações no terreno da cultura. Burke (2010) ao analisar a história da Europa moderna, aponta como os processos e relações sociais se realizam por meio de tensões e negociações entre os elementos da cultura. Na história da dança cênica brasileira, reacomodações, adaptações e empréstimos entre linguagens artísticas, parecem compor os cenários por onde os intérpretes constroem suas posições sociais.

Lima (2005), ao narrar a história do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, também analisa como os artistas dessa companhia construíram diferentes estilos e concepções estético-políticas de atuação. Apesar da constituição do elenco não ser a mesma, durante os períodos de maior atividade do grupo,⁹¹ vários integrantes, como Marlene Silva, Isaura de Assis, Gilberto de Assis, entre outros, tornaram-se professores de dança e coreógrafos atuantes. Para Lima, os modelos composicionais de Mercedes, foram atualizados por seus sucessores:

O grupo de Mercedes Baptista fazia espetáculos onde se representavam cerimônias de Candomblé e muitos de seus primeiros bailarinos eram filhos de santo. O grupo de dança organizado por Mercedes fazia “danças folclóricas” e não dança afro como existe atualmente, contudo, o “patrimônio” de coreografias dançadas pelos atuais grupos de dança afro foi criado a partir daí e posteriormente “reinventado” por seus alunos que se tornaram mestres (LIMA, 2005, p. 6).

É curioso observar que, para o autor, Mercedes nomeava as representações das danças cerimoniais no espaço do palco como “danças folclóricas” e, com o passar dos anos, esta dança teria se transformado na “dança afro” criada por seus discípulos. A mudança na nomeação me parece relacionada ao progressivo distanciamento que a dança de palco teria sofrido em relação às danças rituais. Lima conta que parte dos bailarinos, integrantes da primeira formação do balé, por serem filhos de santo do candomblé, “trouxeram as danças dos orixás de dentro do terreiro do pai-de-santo

⁹¹ O grupo Ballet Folclórico teve várias formações, a primeira de 1953 até 1967, depois uma curta temporada em 1969, e, por fim, uma breve retomada de 1980 a 1982 com novos integrantes, a maioria vinda da escola de Mercedes Baptista e dos grupos formados por seus antigos alunos.

Joãozinho da Gomeá” (LIMA, 2005, p. 26). Mercedes teria apenas “lapidado” esta dança para poder apresentá-la no palco. Se seus bailarinos sabiam dançar as danças dos orixás “como se faz na religião”, ela foi capaz de “ensinar como se dançar no palco artisticamente. Por exemplo, se na religião o orixá incorporado no filho de santo somente se move em uma direção, para a dança no palco era preciso que o bailarino se movesse para os dois lados do palco” (LIMA, 2005, p. 27).

Ao que tudo indica, as gestualidades arquetípicas das entidades eram de fato matéria-prima essencial na criação das frases de movimento. As matrizes corporais negras nas coreografias de Mercedes, entretanto, não se limitavam às gestualidades dos orixás. Ela também agregava ao seu repertório movimentos provenientes de outras expressões de dança, cuja identidade se “incorpora ao patrimônio de danças que retratam modos de vida do negro ou da cultura afro-brasileira” (LIMA, 2005, p. 28). Exemplo disto pode ser visto na coreografia *Cafezal*, cujos passos mesclavam gestos de trabalho (movimento de peneirar o café), alguns passos do frevo e outras danças brasileiras. Embora esta coreografia tivesse sido criada por José Prates para o Teatro Folclórico Brasileiro, foi dançada pelo conjunto de Mercedes a partir dos anos 1960 e atualmente compõe os repertórios de movimento das aulas de dança afro de muitos coreógrafos cariocas.

O mesmo autor, ao analisar os coreógrafos atuantes hoje no Rio de Janeiro, cuja formação fora realizada por Mercedes, aponta as tensões entre seus procedimentos de criação, fazendo-nos pensar sobre as consequências políticas de suas escolhas.

O discurso da fidelidade às origens africanas no meio da dança afro passa pelo conceito de pureza. A ideia de fidelidade às origens africanas é fundamental para se entender as distinções entre os grupos de dança afro. Os grupos de dança afro que se designam como “primitivos” procuram afirmar com mais ênfase essa ligação às origens africanas. Estes grupos procuram traduzir esse compromisso através das vestimentas, dos instrumentos musicais, das cantigas e, principalmente, através da cor da pele de seus integrantes. O discurso em favor da “raça negra” preconiza uma identidade que transmite a ideia da fidelidade não só cultural como também étnica às origens. Em uma outra posição, temos os grupos de dança “afro-moderna”, “afro-brasileira” e “afro-jazz” que trabalham com a ideia da origem africana como parte de uma “aliança”, seja com a dança moderna, com as danças brasileiras ou com o jazz (LIMA, 2005, p. 44).

As diferenças entre o fazer desses coreógrafos refletem aproximações assumidas em seu treinamento e criação coreográfica com outras técnicas de dança, o moderno, o clássico etc., além de expor a construção de leituras imaginadas da dança africana, desejando reivindicar uma expressividade mais “autêntica” e negra nas suas criações. Vale dizer que a fidelidade artística às origens africanas ou à tradição inaugurada por Mercedes Baptista por parte dos profissionais de dança afro carioca, pode assegurar maior aceitação e aprovação entre um público específico: os militantes do movimento negro.

A representação de matrizes negras de movimento, na história da dança brasileira, esteve presente em inúmeras montagens, dialogando com diversas linguagens de dança. Com o passar dos anos, o gênero nomeado “dança afro” também absorveu inúmeras variações. Seu ensino e manifestação cênica de palco têm adotado transformações que se coadunam com a história de vida de seus criadores, sua formação, suas expectativas de inserção no campo da dança e outros engajamentos sociais.

Capítulo III. O fazer dos mestres e suas variações: saberes compartilhados em Salvador e São Paulo

3.1. Dança afro soteropolitana

Na década de 1960, enquanto a dança afro carioca se diversificava a partir do trabalho de Mercedes e seus dançarinos, começaram a surgir na Bahia diversos grupos que se nomeavam folclóricos e parafolclóricos, dos quais os maiores exemplos de atuação foram os grupos Viva Bahia, dirigido por Emília Biancardi, e o Olodumaré, dirigido pelo coreógrafo Domingos Campos.

Biancardi, etnomusicóloga, orientanda e discípula da folclorista Hildegardes Viana,⁹² transformou-se numa referência obrigatória na história da dança afro-bahiana. Por meio de sua atuação como professora do ensino médio da rede pública,⁹³ funda com seus alunos, em 1962, um grupo com o objetivo de realizar pesquisas e laboratórios de criação e experimentação sobre manifestações lúdicas, folguedos e danças dramáticas do folclore popular da Bahia. Este grupo, formado inicialmente por alunos secundaristas, originou a Orquestra Afro-Brasileira e o Grupo Folclórico Viva Bahia.

Em seu livro *Raízes musicais da Bahia*, Biancardi entende as manifestações folclóricas (música e dança) como uma síntese, onde reformulações contínuas adicionam e reinterpretam as contribuições das três raças fundadoras do Brasil. Assim, elementos indígenas são incorporados, influências europeias são experimentadas e são recebidas as notáveis contribuições da cultura negra, onde, por fim, resultam aculturações e reinterpretações múltiplas, cujo resultado é a especificidade da cultura baiana.

⁹² A folclorista Hildegardes Vianna foi membro da Academia de Letras da Bahia, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, cronista do Jornal *A Tarde* e também professora da cadeira Danças Folclóricas da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre os anos 1960 e 70.

⁹³ Professora de Música do Instituto de Educação Isaías Alves e depois no Colégio Estadual Severino Vieira, ambos em Salvador.

Estudando os saberes dos mestres populares e também de estudiosos (etnólogos, historiadores e folcloristas), a autora analisa as dimensões etimológica, histórica e artística dessas manifestações populares, oferecendo conceituações dinâmicas sobre elas. Em seu livro, ela analisa o maculelê, a capoeira, o batuque, os reisados, o rancho do boi (bumba-meu-boi ou reis de boi), o rancho da burrinha, a queima da palhinha, a procissão de chamar chuva, a penitência das lamas, o peditório de São Benedito, a dança da “peiga” (festa da Santa Cruz), o “lindro amô”, a puxada da rede do xaréu, o mutirão, a zampiapunga, a Santa Mazorra, a samba de roda, e os diferentes candomblés: nagô, congo-angola e de caboclo (BIANCARDI, 2006).

A pesquisadora também expõe como os elementos constituintes de uma série de manifestações foram sendo reconstruídos cenicamente pelo seu grupo. Apesar do seu trabalho de construir adaptações aproximadas das expressões populares, ela defende um discurso patrimonialista de preservação, comprometendo-se com a revitalização do que acreditava ser uma versão fiel das mesmas. Biancardi sabia, entretanto, que as representações dessas expressões eram dinâmicas e que, ao se constituírem como repertório cênico, seriam transfiguradas por outros grupos e coreógrafos.

Entre os mestres de capoeira, as pessoas ligadas ao candomblé e os mestres das manifestações populares tradicionais, Biancardi buscava informantes⁹⁴ e *performers* para criação das coreografias. Com o objetivo de garantir maior autenticidade às manifestações reproduzidas e encenadas, ela convidou estes “portadores do folclore” para participarem do Viva Bahia e ensinar os passos coreográficos apresentados. O grupo, focado na pesquisa, organização e reprodução das danças típicas encenadas nos palcos de Salvador, aos poucos, trocou as exibições escolares por aclamadas apresentações em teatros, televisão e performances internacionais nos anos 1970 e 1980. Durante sua existência, o grupo viajou pela América do Sul, Europa, EUA, Oriente Médio e África, além de ter lançado três LPs,

⁹⁴ Conforme Conrado (1996, p. 152), colaboraram com Emília Biancardi, mestre Pastinha da capoeira, mestre Popó do Maculelê de Santo Amaro, dona Lolita Lopes dos candomblés Keto e Nagô, e seu Carapim da Puxada-de-Rede. Biancardi (2006, p. 14) especifica: José de Almeida Andrade (o Zezinho, filho do mestre Popó), responsável pelo maculelê; Coleta Lopes Alves (Coleta de Omolu) e Gilberto Nonato Sacramento (Negão de Doni), responsáveis pelo candomblé; mestre Canapum, na época mestre da rede do xaréu na praia de Armação, responsável pela puxada de rede e Valdécio Santos (seu Vavá), responsável pelo rancho do boi, da burrinha e pelo baile pastoril.

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.

Os grupos Viva Bahia e o Olodumaré constituíam uma síntese cênica onde dança e música formaram um repertório no qual, também, desfilavam os personagens mitológicos da religião afro-brasileira. Tanto a indústria do turismo estadual, assegurada pela política nacionalista dos anos de chumbo, quanto a própria contracultura afro-baiana, o *boom* do movimento negro em Salvador e o aparecimento dos blocos afro, que transformaram a estética e o comportamento da juventude negra da época, contribuíram para o fortalecimento das atividades dos grupos de dança folclórica.

No início dos anos 1970, o bailarino Carlos Moraes chega na capital baiana e inicia uma parceria com o Viva Bahia, coreografando diversas de suas montagens. Ministra aulas técnicas de dança para os integrantes do grupo, com o propósito de profissionalizar seu elenco. É importante salientar o papel do coreógrafo na inclusão dos homens na dança soteropolitana e seu esforço em “reunir o talento dos capoeiristas, tornando-os, também, ilustres dançarinos de palco” (CONRADO, 1989, p. 160).

Moraes auxiliou na abertura de espaços tradicionais da dança, como o Teatro Castro Alves (TCA) aos grupos que trabalhavam com cultura negra, além de ser o responsável pela formação do primeiro balé de elenco racialmente misto (bailarinas brancas contracenando com bailarinos negros) em Salvador (MELO e PEDROSO, 2004, p. 31).

O bailarino gaúcho Carlos Morais, teve sólida formação clássica.⁹⁵ Destacava-se no corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro,⁹⁶ dançava e coreografava nas emissoras de televisão (Excelsior, Globo e Tupi), e nos shows das revistas de

⁹⁵ Conforme aponta Melo e Pedroso (2004), Carlos teve vários mestres, passou por diversas escolas do balé clássico, sendo aluno de Tatiana Leskova, Eugênia Feodorova, Harald Lander (escola Dinamarquesa), William Dollar e Arthur Mitchel (Balanchine). Recebeu também uma base moderna com Malucha Solare (Kurt Joss), Gilberto Mota (José Limon e Martha Graham) e Nina Verchinina; além de jazz com Lennie Dale (Matt Mattox e Luigi) e afro-brasileiro com Mercedes Baptista.

⁹⁶ Carlos Morais entra para o corpo de baile deste Teatro em 1961.

Carlos Machado. Foi convidado por Dalal Achcar,⁹⁷ em 1971, para ensinar na Ebateca⁹⁸ e coreografar o Ballet Brasileiro da Bahia (BBB).⁹⁹

A Ebateca foi criada pela iniciativa de socialites baianas em 1962. Instalou-se no subsolo do luxuoso Teatro Castro Alves, daí inclusive a escolha de seu nome: Escola de Ballet do Teatro Castro Alves¹⁰⁰. Sob a direção de Moraes o BBB tornou-se uma das companhias mais celebradas de Salvador. O coreógrafo, que já havia frequentado as aulas de Mercedes Baptista no Rio de Janeiro, enfrentou a ortodoxia dos que rechaçavam qualquer aproximação das técnicas clássicas e modernas com o “folclore” e, logo nos primeiros anos, conseguiu resultados surpreendentes¹⁰¹.

Nos anos 1970, o jornal carioca *O Globo* publicou um artigo da reconhecida crítica de dança Maribel Portinari, que comentava sua apresentação num superlotado Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Comprazendo-se do apurado nível técnico do elenco e da coreografia de Carlos Moraes, capaz de “conjuguar a música, a dança e o folclore nacionais com o estilo do *ballet* clássico”, a crítica descreve o espetáculo:

Sinhazinhas mucamas e escravos num primeiro quadro da Bahia colonial dão lugar a coloridos capoeiristas, às filhas de santo com

⁹⁷ Bailarina carioca, Dalal Achcar foi diretora da Ebateca e realizadora de inúmeras iniciativas para a promoção da dança clássica no país. Deixa a direção artística da Ebateca e do BBB para Carlos Moraes em 1972, sobrecarregada com a direção artística do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e pela criação de sua própria escola na capital carioca.

⁹⁸ A Ebateca 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.

⁹⁹ Criado em 1968, o Balé Brasileiro da Bahia (BBB) era formado pelas melhores alunas da Ebateca. Foi desativado em 1983, sendo reativado em 1993 por mais alguns anos.

¹⁰⁰ 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 50 anos de atividade, distribui-se em onze unidades espalhadas por Salvador e pelo interior da Bahia.

¹⁰¹ Melo e Pedroso (2004) contam que, em 1973, Alvin Ailey, em passagem pela Bahia, ao conhecer o trabalho desenvolvido por Moraes no BBB, oferece oito bolsas de estudo aos seus alunos.

suas oferendas a Oxalá, aos penitentes que rezam pelas almas e as lavadeiras do Abaeté num trepidante batuque. Um bom espetáculo, em suma, que serve para mostrar o quanto o nosso folclore pode oferecer em riqueza e inspiração à arte da dança (*O Globo*, 16/10/1973).

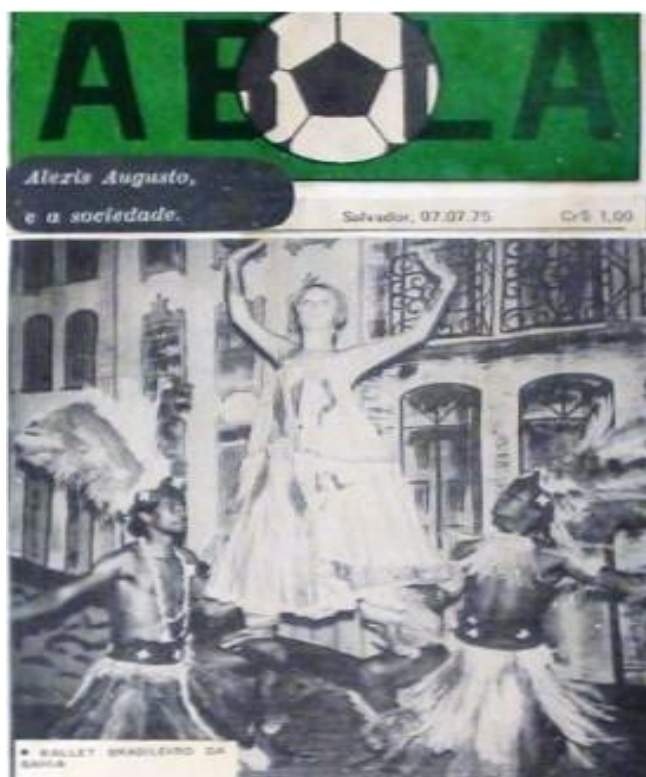


Figura 23. O jornal local comentava em 1975 o sucesso das apresentações nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a gravação de um vídeo-tape para o programa da Rede Globo de Televisão: *Fantástico*. Na legenda: “Iansã e caboclo, cena do Ballet Brasileiro da Bahia, um sucesso total no sul do país, segue hoje para Argentina”. Fonte: Arquivo do Balé Teatro Castro Alves (BTCA).



Figura 24. Bailarinos do Balé Brasileiro da Bahia posam para a foto de divulgação do espetáculo “Alegria e Glória de um Povo”, nota-se como parte da indumentária a alusão ao oxê (machado) de Xangô. *Tribuna da Bahia, Salvador, 6/6/1979. Fonte: Arquivo do Balé Teatro Castro Alves (BTCA).*

Num primeiro olhar, a disposição dos corpos na foto publicada no jornal local (Figura 23) faz lembrar a posição redentora da bailarina branca Felicitas com os integrantes de seu Balé Negro (Figura 11). A dança apresentada na coreografia, no entanto, revela uma proximidade corporal com os temas da simbologia afro-brasileira, as mãos de Iansã não aparecem espalmadas por acaso, os deslocamentos coreográficos e a movimentação dos membros superiores aproximam-se da dança dos terreiros. Em minha pesquisa no acervo do Balé Teatro Castro Alves (BTCA) pude ter acesso a um registro¹⁰² em vídeo do espetáculo *Alegria e glória de um povo*, criado por Carlos Moraes para o BBB. Na gravação, a apresentadora introduz os vários quadros nomeados como *Samba, Lundu, Congada, Capoeira, Maracatu*,¹⁰³ *Bumba meu boi, Dança dos Machados/Xangô* (cf. Figura 24), *Yemanjá* e *Corte de Oxalá*.

A montagem exibia belíssimos cenários pintados, nos quais a imagem inicial das igrejas coloniais e sobrados eram trocados por *patterns* africanos. Os figurinos eram luxuosos: vestidos rendados, perucas, chapéus, estandartes, fantasias, bonecos gigantes etc., cada quadro detalhadamente caracterizado. As danças das primeiras coreografias lembravam os passos marcados das quadrilhas, com algumas posturas do balé, mas, aos poucos, a corporalidade afro-brasileira predomina: joelhos flexionados dão mais base aos corpos que se aproximam do chão, passos são marcados por intensa base rítmica, ondulações de coluna, ombros mais soltos, flexíveis e a gestualidade que esboça os símbolos específicos de alguns orixás. Nos últimos quadros o universo litúrgico é lembrado pelos objetos manipulados: oxê (machado de lâminas duplas) de Xangô, ababês (leques/espelhos) de Iemanjá, Iansãs carregam gamelas incandescentes, Oguns com suas espadas, ofás (arco e flecha) de Oxóssi, e, Oxalá que, com seu opaxorô (cajado), aparece guarnecido por uma tenda branca e termina a coreografia sendo cumprimentado pelos presentes – cada orixá com sua insígnia, sua

¹⁰² Gravação para um programa da TV Educativa baiana, sob o convênio do Programa de Ação Cultural do MEC.

¹⁰³ Única coreografada por Johnny Franklin – bailarino e coreógrafo. Foi o 1º diretor artístico do Balé da cidade de São Paulo, entre 1968 a 1974.

gestualidade, em fluxos coreografados. As bailarinas são todas brancas e o elenco masculino composto por rapazes brancos e negros, todos capoeiristas.

Carlos Moraes, logo no primeiro ano em Salvador, é convidado por Emília Biancardi a lecionar ballet para os rapazes do Viva Bahia. Aos poucos, o coreógrafo inicia aulas noturnas na Ebateca, oferecendo bolsas para vários jovens negros, posteriormente integrados ao elenco do BBB. A boa recepção do grupo pela crítica contribui para remover a proibição da presença dos grupos folclóricos nas salas de ensaio e no palco do Teatro. Numa época em que diretoras de escola exigiam que as alunas usassem sapatilhas nas aulas de dança, mesmo que essas aulas fossem de afro, a presença dos sobrenomes das bailarinas vindas das famílias mais respeitáveis de Salvador, juntamente com os apelidos dos capoeiristas nas fichas técnicas dos espetáculos, foi algo, no mínimo, inovador. Com o passar dos anos, o BBB foi composto pelos alunos da Ebateca e do Viva Bahia, percussionistas (dentre os quais Edinho, um ogã do Gantois) e até mesmo a mãe de santo Coleta de Omolu, “informante” de Emília Biancardi.

O grupo, após viajar pelo país, inicia em 1976 suas apresentações pela América Latina, dançando na Argentina, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicarágua, El Salvador e México. Em 1979, excursiona para Europa, passando pela Espanha, Hungria e França. Neste momento, a companhia entra em processo de desintegração – alguns integrantes permanecem na Europa, algumas bailarinas, ao voltar para o Brasil, casam-se e param de dançar.

Por muito tempo o BBB foi celebrizado por apresentar-se “dançando o nosso folclore estilizado com base clássica” (*Bahia Hoje/Roteiro A-5*, Salvador 18/8/1995), e suas apresentações em festivais folclóricos pelo mundo renderam-lhe diversas premiações. Afirmções como: “O grupo apresentava o maracatu, lundu, maculelê, o bumba-meu-boi e outras danças com base clássica, a exemplo dos balés folclóricos da Rússia, Polônia, México e China” (*Correio da Bahia*, 30/8/1997), parecem afirmar uma receita conhecida.

Com o mote de descentralizar a produção da dança cênica profissional do eixo Rio-São Paulo, o Governo da Bahia decide criar em 1981 o Balé do Teatro Castro Alves (BTCA), a primeira companhia oficial de dança no Nordeste (quinta no Brasil). As audições são compostas por coreógrafos renomados.¹⁰⁴ Vale ressaltar que a grande

¹⁰⁴ Victor Navarro, Ariane Asscherick e Antônio Carlos Cardoso.

maioria do elenco da nova e festejada companhia foi formada por ex-integrantes do Balé Brasileiro da Bahia (BBB).¹⁰⁵ Com a direção de Antônio Carlos Cardoso,¹⁰⁶ a companhia estreia com sucesso dançando coreografias de Victor Navarro, Antônio Carlos Cardoso e Lia Robatto.

Carlos Moraes é convidado como *maître-de-ballet* e inaugura seu trabalho como coreógrafo no BTCA, em 1982, com a coreografia *Saurê*. Com trilha sonora especialmente produzida por Emília Biancardi, a coreografia abordava o mito da criação inspirando-se na cosmogonia iorubá. Conforme a crítica de Helena Katz, escrita no jornal *Folha de S. Paulo*, no dia da estreia da peça, o diretor artístico do Balé apresentava a coreografia de Carlos Moraes com os seguintes comentários:

É importante ressaltar que neste trabalho não se deu nenhum caráter tipo exportação. O que não se pode é negar a influência afro-brasileira na cultura, sendo a Bahia a sede da companhia. Nenhum outro grupo poderia dançar isso, soaria falso. E se nós dedicássemos aqui no BTCA, apenas a outras manifestações e jogássemos esta fora, estaríamos desprezando a nossa própria identidade (FSP, 26/8/1982).

¹⁰⁵ Armando Peken, Roberval Sant'Ana, Dionísio Filho, Giovanni Luquini, Augusto Omolu, Paulo Roberto Fonseca, Eurico de Jesus, Evandro Macedo, Iracema Cersósimo, Anna Paula Drehmer, Edna Queiroz, Konstanze Mello, Ivete Ramos, Jane Vasconcelos, Maria Freitas e Verônica Fonseca integraram a companhia num primeiro momento, e, mais tarde, Lícia Moraes, Eunice Mayoral Pedroso, Nair Couto, Lílían Pereira, Flexa II, Eliana Pedroso, Ajax Viana e China.

¹⁰⁶ Cardoso havia substituído Johnny Franklin na direção do Balé da Cidade de São Paulo, conferindo à companhia um perfil mais contemporâneo. <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1040>. Acesso em: 4/2012.



Figura 25. Bailarinos do BTCA dançando a coreografia *Saurê*. *Correio da Bahia*, 26/8/1982, Setor de documentação do BTCA.

Esta coreografia rodou o Brasil com enorme sucesso. Quase um ano após sua estreia, a crítica de dança escreveria sobre *Saurê*:

O equilíbrio de linguagens que Carlinhos Moraes conseguiu, entre a dança afro e a dança neo-clássica de seus bailarinos, jamais havia sido atingido antes. Com *Saurê*, ele inaugura uma nova fase para este tipo de montagem arquivando definitivamente os índios de malhas cor de pele e sapatilhas de pontas que povoaram todos os “Uirapurus” da dança brasileira até hoje. Carlinhos Moraes conseguiu em *Saurê* a síntese ideal entre o folclórico e a sua tradução em linguagem não popular (Helena Katz, FSP, 7/6/1983).

A crítica comemora a síntese de linguagens obtida na obra, indicando-a como novo marco na produção da dança cênica brasileira, ao mesmo tempo, ironiza o Programa do Ballet do IV Centenário. A mesma ideia de fusão não parece reafirmada por Jussara Setenta, pouco mais de vinte anos depois. Em sua tese de doutorado, defendido em Semiótica na PUC-SP em 2006, Setenta afirma ver na coreografia de Moraes:

Um processo de fazer que se orienta por vocábulos referenciados em informações anteriormente aprontadas. Ou seja, com um vocabulário nascido da técnica do balé, a obra elege um tema de outra natureza (não próximos aos assuntos habitualmente tratados no balé). O vocabulário existe antes da escolha do assunto e não sofre grandes mudanças quando usado para explicitar o assunto

sobre o qual a obra falará. Nesse tipo de criação, o assunto não inventa nem a língua na qual quer ser falado, nem um modo próprio ao assunto que o faça articular-se dentro de uma língua já pronta (SETENTA, 2008 p. 19).

A pesquisa da autora dialoga com as produções de dança contemporânea e os espaços institucionais onde essa produção se realiza. Ela valoriza a produção de uma dança que consiga interagir com os processos políticos de seu contexto, criando corpos e movimentos específicos. Lança sua ideia de performatividade com base nos “corpos implicados e comprometidos com as relações que estabelecem com o ambiente” (SETENTA, 2008, p.12), criando danças que organizam e enunciam suas ideias como falas capazes de inventar sua forma de comunicação no próprio ato de dançar. Assim, o ato de dançar não reproduz notações, mas sim produz modos particulares a partir do próprio corpo, que se apresenta como realizador da ideia que comunica, a linguagem da dança é produtiva e não reprodutiva.

A especificidade dessa ação performativa, realizada em cena no e pelo corpo que dança, está em tratar este corpo como auto-organizador de enunciados, implicando nesse seu fazer a “compreensão de que ele se dá em estados de provisoriedade, transformação, inquietude, permeabilidade, investigação e reflexão crítica” (SETENTA, 2008, p. 27). Trabalhos inseridos nessa relação dinâmica e provisória, onde o corpo propõe uma atenção sobre o ato instantâneo do dançar, podem de fato instaurar outras mediações e estados entre o *performer* e o público, que diferem da apresentação de uma coreografia meticulosamente ensaiada, com passos marcados previamente.

É preciso fazer, entretanto, uma ressalva às qualificações que a autora lança sobre *Saurê*. Seu vocabulário não nasce da técnica do balé, nem existe antes da escolha do seu tema; pelo contrário, nasce da fusão entre as diferentes técnicas, que mesclam elementos da dança clássica, moderna e afro, inclusive a capoeira. Seu tema, a cosmologia iorubá, reelabora-se no corpo dos dançarinos e, quiçá, também atualiza a si próprio, levando em conta a importância histórica e política da obra em seu contexto de criação, tratando de um tema tão caro a cultura negra no interior de um corpo de baile oficial, desestabilizando o cenário da dança numa linguagem híbrida e inovadora para a época.

A análise de Setenta sobre *Saurê* parece desconsiderar sua dimensão histórica. Se o olhar para o passado é construído pelos desejos e interesses do presente, a mesma

apreciação não pode limitar a análise da obra às categorias e expectativas elaboradas no tempo atual. Como analisar uma obra coreografada em 1982, apenas com os questionamentos balizadores da atuação de uma dança contemporânea produzida a partir dos anos 2000?

Parece-me que a autora toma a obra de Carlos Moraes apressadamente e a registra em oposição ao seu conceito de performatividade, cuja formulação precede à análise da obra e de seu contexto. De fato, a coreografia de Carlos Moraes não foi elaborada sobre os mesmos questionamentos geradores dos procedimentos de criação das obras de dança contemporânea citadas por Setenta. Nesses espetáculos, empreendidos por diferentes artistas-criadores,¹⁰⁷ foram construídas as condições para que significados, vocabulários de movimento e apreciações do próprio corpo fossem elaborados no ato presente de sua enunciação, onde o corpo e suas transitoriedades aparecem como foco primordial.

Por que a autora escolheu *Saruê* como exemplo de uma linguagem que já estivesse pronta, antes de seus assuntos, um vocabulário previamente disponível para relatar qualquer tema? Quais interesses orientam essa interpretação? Se *Saurê* ficou reconhecida justamente pela fusão de elementos, muito mais do que qualquer outra obra do Balé do Teatro Castro Alves, por que contrapor esta coreografia, pautada na intersecção de elementos do balé clássico, da dança moderna e das danças afro, às produções performativas da dança contemporânea?

O julgamento de Setenta tem ares anacrônicos, pois parece julgar uma coreografia de quase 30 anos com os olhos de quem, atualmente, reconhece naquela criação um modelo que já vem sendo reproduzido por décadas. Se a fusão de elementos encontrados em *Saruê* estabeleceu padrões coreográficos copiados até hoje, não podemos negar que as obras performativas imersas em suas necessidades de inventar um movimento eloquente no ato da dança – ao dialogar com uma ideia de corpo já referencializada por seus produtores e seus circuitos de produção – não estão isentas de desenvolver trejeitos, modismos e convenções na constituição de seus vocabulários.

¹⁰⁷ Foram eles: Jorge Alencar (*A Lupa*, 2005); Adriana Banana (*Desenquadrando as possibilidades de movimento*, 2004); Mário Nascimento (*Escambo*, 2004); Lia Rodrigues (*Aquilo de que somos feitos*, 2000 e *Formas breves*, 2002); Cristina Moura (*I was born to die*, 2004); Wagner Schwartz (*Transobjeto 1*, 2004); Luis de Abreu (*Samba do crioulo doido*, 2004); Vera Sala (*Estudo para Macabéa*, 1998 e *Impermanências*, 2004).

Embora os bailarinos do BTCA estivessem submetidos a um treinamento técnico clássico, a coreografia de Moraes estava distante deste padrão de movimento. *Saruê* não tem em sua movimentação uma mera reprodução de códigos – foi criada pelo encontro de diversas matrizes: clássicas, modernas e afro-diaspóricas.

Paullo Fonseca,¹⁰⁸ bailarino integrante da geração fundadora do BTCA, inicia seus estudos de dança aprendendo balé clássico com Carlos Moraes em 1976, como aluno bolsista da Ebateca. Embora já tivesse uma relação com a dança afro (“a relação que eu tinha com a dança afro era uma coisa do candomblé, mesmo porque eu tinha parentes que frequentavam e eu tinha essa relação da dança afro, com a forma ritualística”), ela não tinha se dado como técnica de dança ou treinamento estruturado. Mesmo não desconhecendo suas matrizes totalmente tratava-se de uma visão “da dança como ritual, e não da dança para ser apresentada”. Paullo participa dos momentos finais do BBB, e assim descreve o trabalho corporal do grupo:

É que esse BBB já tinha resquícios da acoplagem das técnicas, no caso da moderna e do clássico, dentro do trabalho que era considerado dança folclórica. Seriam os códigos do balé dentro das danças de orixá, aí eu comecei com essa escola. A intenção era aprender realmente a técnica clássica e as técnicas modernas, a escola tinha festivais todo o final de ano. Praticamente minha formação mesmo em dança foi a partir dessa escola, dentro dessa escola. E essa escola tinha outra vertente como o jazz e ia se mesclando esses ensinamentos (Entrevista concedida ao autor, no café do TCA em Salvador, em 18/1/2012).

Embora sua fala já indique a imposição de uma noção de dança obtida através de sua formação clássica na escola, cujos propósitos institucionais disseminavam uma ideia específica de decoro cênico, Paullo aponta também a presença de uma formação híbrida, que ganha fôlego quando descreve a atuação de Carlos Moraes na criação de *Saurê*:

Carlinhos trouxe um elemento acoplou e fez uma... era uma inovação, isso para aquele momento, essa linguagem acoplada e subvertida. Também terminava num momento em que a gente subvertia o trabalho, porque a gente não tinha o corpo clássico – as pessoas tinham bunda, pernas grossas e terminava se apropriando desses códigos. *Saurê*, acho que foi um dos últimos trabalhos dele que retratava justamente essa fusão com apropriação. Através

¹⁰⁸ Paullo Fonseca foi diretor artístico do BTCA entre 2008 e 2009.

desses profissionais, usava esses códigos [clássicos] com o conhecimento que a gente tinha da dança afro, então uma coisa sobressaia mais. Realmente a dança afro sobressaia mais dentro dessa situação.

Corpos portadores de múltiplas formações, não foram apenas moldados pela dança clássica, e puderam também subvertê-la. Conseguiram inclusive questionar os padrões estéticos em voga, exibindo bailarinos que contrariavam o biótipo convencional para uma companhia de dança oficial, com seus “rapazes com corpos mais parecidos aos dos estivadores do cais do Mercado Modelo, forjados no jogo sincronizado da capoeira” e bailarinas com “curvas generosas, de coxas grossas, peitos fartos e bumbum saliente” (MELO; PEDROSO, 2004, p. 48). A dificuldade em reconhecer a matriz da dança afro dentro da coreografia de *Saruê*, revela o desconhecimento de seus traços constituintes ou a incapacidade de considerar essa dança como portadora de matrizes específicas de movimento. Para além de suas gestualidades simbólicas reconhecíveis, refiro-me ao uso de estruturas corporais próprias, que, assim como as do balé clássico e as da dança moderna, foram transformadas nessa obra. Outra crítica ao trabalho de Moraes, de Rui Fontana Lopes, revela alguns clichês sobre a dança afro:

Esse vínculo radical com a terra e seus símbolos, encontra-se restaurado e transformado no trabalho do BTCA, que, sem fazer dança propriamente folclórica, se alimenta da energia que anima a dança espontânea e popular. Os balés de Carlos Moraes mostram o vínculo profundo que a companhia estabelece com a cultura afro-brasileira. *Saruê* e *Iê Camará* seguem uma linha de criação que procura assimilar a cultura baiana, em suas múltiplas expressões, à linguagem estruturada da dança teatral (*O Estado de S. Paulo*, coluna “Divirta-se”, 29/8/1985, Setor de documentação do BTCA).

O crítico, figura importante no cenário da dança paulista, parece compartilhar do ponto de vista que, ainda hoje, concebe as danças afro-brasileiras – sejam elas classificadas no nicho do folclórico, ou aquilatadas pela realização iluminada de algum coreógrafo –, como pautadas em movimentos de uma dança espontânea, interpretação que precipitadamente teima em desconsiderar anos de treinamento, oficializado ou vivencial, escolar ou comunitário, nesses corpos formados em diálogo com as matrizes afro-brasileiras.

Paullo Fonseca relatou que, embora a dança afro nunca tenha sido a vertente-chave do BTCA, nem constituído as rotinas de treinamento de seu elenco, foi

trabalhada por Carlos Moraes e integrantes do elenco (Augusto Omolu e Armando Peken) em momentos pontuais, uma vez que cada aula era construída com base nas influências expressivas particulares de seus ministrantes e orientadas conforme o foco requerido pela montagem vigente.

Saurê ficou mais de uma década no repertório do BTCA, sendo considerada por muitos sua montagem mais emblemática. Em 2007, a Secretaria de Cultura do Estado, a Fundação Cultural do Estado da Bahia e o Teatro Castro Alves organizaram o *Projeto BTCA Memória da Dança*, o qual homenageou o coreógrafo com a remontagem da coreografia pelos alunos dos cursos profissional, livre e preparatório da Escola de Dança da FUNCEB.

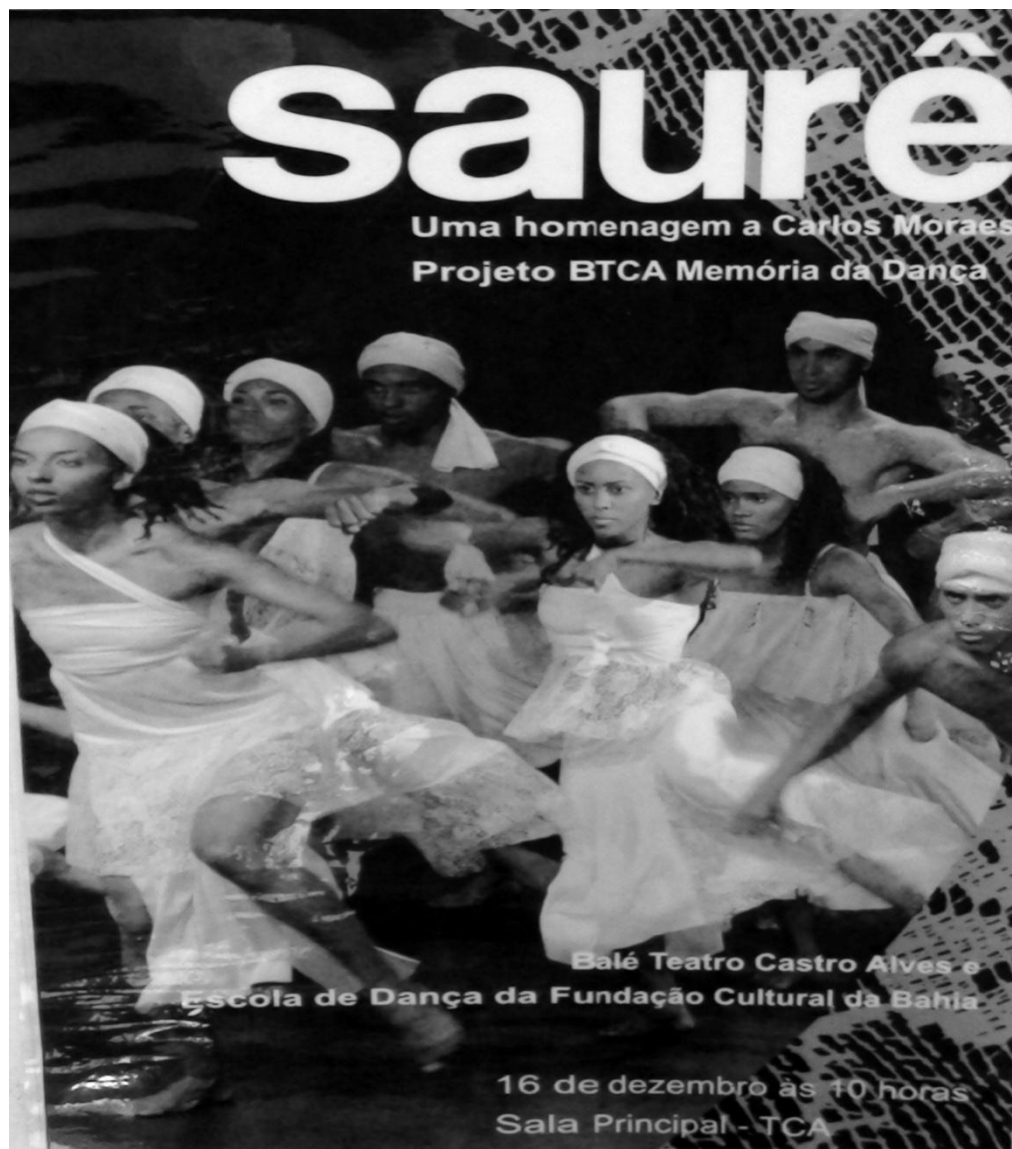


Figura 26: Cartaz comemorativo fixado nas paredes da Escola de Dança da FUNCEB (foto minha).

Outro registro em vídeo, gentilmente disponibilizado pelo Setor de Multimeios do BTCA, foi a gravação de uma aula de balé clássico ministrada por Carlos Moraes em 1993, para o corpo de baile do TCA. Na sala, bailarinos obedecem atentos às indicações em francês no *maître-de-ballet*: *pás de bourrée*, *pás de chat*, *jetés*, *tems leve*... Luís Arrieta¹⁰⁹ observa a aula e executa algumas sequências. No final, palmas calorosas. Um bailarino se aproxima, ajoelha aos pés do mestre e seus ombros tremem vibrantemente. Os sacudimentos imitam os gestos de incorporação na liturgia afro-brasileira. A reverência denota as ligações do coreógrafo com a cultura afro-brasileira.

Embora a biografia escrita por Nice Melo e Eliana Pedroso (2004) indique que Carlos tenha sido feito no santo no Rio de Janeiro, sua relação com o candomblé se estreitou na Bahia. Ele frequentava o Gantois na época de Mãe Menininha, o Ilê Axé de Opô Afonjá, ainda com Mãe Ondina, a Casa Branca na época de Mãe Marieta, a casa de Olga de Alaketu; os terreiros de Angola do Bate Folha, no periférico bairro de Mata Escura; o culto dos eguns em Itaparica e “deu obrigação com Vicente de Ogum, que passou Logum Edé para frente dizendo que Carlos não era de Omolu”. Conforme as autoras, Carlinhos afirmava que: “quem quer ver dança afro bem dançada, vá assistir Mãe Olga de Alaketu, a primeira-bailarina da dança afro” (2004, p. 90).

¹⁰⁹ Bailarino, coreógrafo e diretor artístico argentino radicado no Brasil, foi diretor do Balé da Cidade de São Paulo nos anos 80 e autor de inúmeras coreografias dançadas por Companhias como: Balé da Cidade de São Paulo, BTCA, Cisne Negro etc.



Figura 27: Carlos Moraes, sentado, em sua obrigação de sete anos no Ilê Axé Ajaguna (Lauro de Freitas-BA, 1986). Fonte: MELO; PEDROSO. Carlos Moraes: dança, Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.

Domingos Campos conviveu com Carlos Moraes no início dos anos 1970 em Salvador. O primeiro também frequentava os candomblés da cidade: “ia só pra pesquisar”. Mesmo antes, durante sua atuação na fase final do grupo Brasiliana, relatou sua empatia pela cultura afro-soteropolitana: “Eu gostava muito do folclore popular na Bahia, sempre quando a Brasiliana ia lá eu ficava muito alvoroçado, – Vamos lá na Bahia!, e esse sonho se realizou”. Já como coreógrafo e intérprete dos grupos baianos, nos anos 1970, sua coreografia *Candomblé* foi assistida várias vezes por Olga do Alaketu, “ela ia todo dia, na Bahia, pra me ver dançar, pra ver esse número”.

Domingos sempre teve muita intuição para trabalhar temas e histórias míticas em seus trabalhos. A relação dos coreógrafos com o universo litúrgico afro-brasileiro foi, em vários momentos, imerso em intensidades não controláveis ao olhar meramente distanciado. Suas experiências, certamente, ultrapassaram objetivos de observação pautados apenas em colecionar saberes quantificáveis a serem usados em suas criações.

O Carlinhos Morais, professor, muito meu amigo, e a gente saía sempre pra pesquisar. Saía sempre de noite pra pesquisar, né, nos candomblés. Hoje em dia, ele diz que é pai de santo. Um grande

amigo meu, então, ele fazia aula comigo, eu fazia aula com ele, né? [...] Ele mora em Salvador. Daí, um belo dia, eu fui com seu Vicente gravar um pai de santo lá de Matatu, que era muito meu amigo, sabe? Um crioulo, parece São Benedito, sabe, impressionante. E eu tinha muita força, sabe, com ele. E, nesse dia, eu fui com o Carlinhos lá pra gravar uma música, daí ele sempre dizia que tava rouco, que não podia cantar. Eu falei: “Eu venho aqui pra dar um presente pra minha mãe Oxum”. Impressionante. Daí ele disse: “Ah, eu vou me preparar”. Então, se preparando, ele falou: “Vai pegar lá”. E quando eu fui lá pra pegar, ele..., olha uma coisa impressionante, sabe? Parece que o seu corpo é uma luz, é de vidro, sabe? Aquela luz, e eu via aquele mar verde, caindo, aquela coisa impressionante, sabe? Então, o pai de santo, ele, começou a cantar uma música, uma letra maravilhosa. Eu ficava maluco, mas eu, consciente, vendo aquilo tudo, sabe? E consciente, impressionante! Eu deitei, ele pegou uma coisa assim, um banquinho, me botou sentado. Daí perguntou, as velhas todas deitadas no chão, nos meus pés, o Carlinhos apavorado: “O que é isso, o que é isso?”. Aquela coisa toda, e ele perguntou: “A senhora quer ser feita aqui?”, ela disse que não. Como é que fala? “Quer ser assentada?”, ela disse não. E ele foi, pegou uma água e me deu e aquilo foi, sabe? Você vê aquele mar, aquela coisa impressionante, impressionante. Na Bahia sempre me dá essas coisas, sabe? Impressionante. (Trecho da entrevista por mim realizada com Domingos, em sua casa, no bairro do Flamento, no Rio de Janeiro, em 20/11/2011.

O relato de Domingos me faz retomar a noção de afeto concebida por Favret-Saada (2005). A antropóloga defende que a experiência etnográfica deve conferir caráter epistemológico às intensidades não significáveis, à comunicação não intencional e involuntária que afeta o antropólogo em suas relações de interlocução. Esses afetos percebidos no campo ultrapassam as significações verbais e voluntárias que são dadas a conhecer pelo etnógrafo e reabilitam a sensibilidade, para além das leituras do simbólico aparente e representativo, a valorizar intensidades outras durante os processos de criação. Domingos me relatou diversas ocasiões onde se deparou com essas outras presenças, seja em sonhos ou em premonições, associados ao universo religioso que influenciaram sua criação artística, definindo-se como artista guiado por grande intuição.

A fala do artista também indica procedimentos de pesquisa para o trabalho coreográfico. Seu conhecimento prévio sobre os materiais de criação cênica, as gestualidades, as sequências de movimento já sabidas, a familiaridade com as simbologias afro-brasileiras, eram enriquecidas pelas informações e vivências com outros artistas, pesquisadores e religiosos.

Conforme as biógrafas de Carlos Moraes, Nice Melo e Eliana Pedroso, Domingos Campos foi referido por ele como um “ex-colega do Rio de Janeiro dos

palcos do Municipal e da escola de dança moderna da grandiosa Nina Verchinina, em Copacabana” (2004, p. 30).

Domingos, que coreografou vários números no Brasiliana, desde 1965 fazia sucesso dançando um solo para Xangô num espetáculo¹¹⁰ no Rio de Janeiro. Nessa época, é convidado por um grupo¹¹¹ de capoeiristas para montar pequenas demonstrações de dança que acompanhassem suas exibições de capoeira em festivais e apresentações. Por sua atuação neste grupo, Domingos conhece outros mestres de capoeira fundadores do Olodum,¹¹² que o convidam para se fixar na Bahia e atuar como coreógrafo das suas apresentações. Após uma dissidência, surge o Olodumaré, grupo dirigido por Camisa Roxa, um discípulo do mestre Bimba. Nele, Domingos Campos é convidado para integrar-se como coreógrafo e preparar um espetáculo, nos moldes dos shows folclóricos, para viajar pela Europa.

É interessante observar que Domingos ajudou a conceber uma dramaturgia nesses grupos. Ele reformula as coreografias de danças folclóricas do grupo Olodumaré, levando ao palco uma linguagem mais teatral. Sua atuação ultrapassava a composição das danças – ampliava-se pelos meios cênicos empregados pela encenação. Domingos ajudava na idealização e na confecção dos figurinos, da iluminação, dos cenários; na escolha e organização das trilhas; na criação de pequenas dramatizações dentro da dança; na montagem e inter-relação dos elementos do palco, compondo, também, um conhecimento plural com base na colaboração e presença de

¹¹⁰ O musical “Arco-íris”, de Geraldo Case e Silva Ferreira, com música de Roberto Menescal, apresentado no Teatro República. Esse teatro, adquirido em 1960 pelo Sr. Abraão Medina, é inaugurado em 1965 com o espetáculo, que apresenta um dos palcos mais modernos do Rio de Janeiro na época.

¹¹¹ O Senzala, formado por jovens cariocas, baianos e pernambucanos de classe média na zona sul do Rio de Janeiro, encabeçados por Rafael Flores. Mesclando estilos de capoeira (as capoeiragens dos malandros e do samba duro de Sinhô e da técnica Regional trazida por capoeiristas da academia do mestre Bimba), em 1966, apresentou-se fazendo exibições e demonstrações para diferentes públicos: programas de TV, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Sala Cecília Meirelles, Campeonato Mundial de Judô etc. Em 1967, fica conhecido nacionalmente pela vitória no torneio Berimbau de Ouro, feito repetido em 1968 e 1969. Os integrantes do Senzala começaram a ensinar em colégios, academias e universidades, disseminando a capoeira na zona sul do Rio de Janeiro. De 1968 a 1971, baseou-se num casarão da rua Cosme Velho, e as rodas recebiam capoeiristas de todos os lugares. Em 1972, o grupo participou do movimento para a regulamentação esportiva da capoeira. Em 1971, sua sede mudou para a Associação dos Servidores Cívicos do Brasil (ASCB), ao lado do Canecão, onde ficou até 1975, quando seus representantes passaram a desenvolver trabalhos de forma independente.

¹¹² Mestre Acordeon (Ubirajara Almeida), mestre Itapoá (Raimundo César de Almeida), mestre Camisa Roxa (Edivaldo Carneiro dos Santos) e Beijoca (Beijamin Muniz).

religiosos, ogãs, capoeiristas e bailarinos, todos intérpretes do grupo. A produção intentava ocupar os grandes teatros, como o Castro Alves em Salvador, viajar pelas capitais do país e se preparar para se apresentar na Europa. Domingos também propôs a mudança do nome do grupo para Brasil Tropical, a fim de aumentar o apelo comercial nas viagens internacionais. Nesta mesma época, o ritmista e diretor musical José Prates, também ex-integrante do grupo carioca Brasileira, passa a integrar o grupo baiano.

Tanto Domingos quanto Moraes puderam desenvolver múltiplas alianças e parcerias neste período, atuando em diversos espaços. Domingos pôde atuar na Universidade Federal da Bahia: “Eu comecei a dar aula lá na escola, na universidade, porque não tinha nem um atabaque, não tinha nada, era só professor estrangeiro”. A prática desses artistas pôde inaugurar determinados trânsitos no fazer artístico da cidade, redimensionando saberes em novos espaços. Essas trocas foram múltiplas e variáveis. Nelas conhecimentos da cultura popular invadiram os palcos chiques da cidade, sonoridades destoantes ousaram vibrar pelos corredores da universidade, a rotina dos *studios* de dança foram apreendidas por capoeiristas, as técnicas dos *shows* de entretenimento captadas e aperfeiçoadas por grupos amadores etc. Não foram somente esses grupos que desencadearam o processo, nem os personagens apresentados aqui seus únicos protagonistas, mas certamente desempenharam um papel fundamental na constituição de um estilo da dança específico – a afro-brasileira. Foram também grandes multiplicadores, como aponta Nadir Nóbrega Oliveira:

No tocante ao que hoje se define como “estudos do corpo”, nos grupos folclóricos e parafolclóricos até o início da década de 70, os ensinamentos não tinham uma preocupação técnico corporal específica, ou seja, não havia aquecimento estruturado como vemos hoje nas aulas de preparação, com alongamentos, técnicas de barra e solo ou as dilatações corporais como na dança afro baiana, etc. Na década de 70 com a chegada do bailarino Carlos Moraes, no grupo Viva Bahia e do coreógrafo Domingos Campos no grupo Brasil Tropical o trabalho dançante passou a se preocupar com o aperfeiçoamento da técnica corporal dos seus elencos. Biancardi explica que convidara Carlos Moraes, porque além de coreógrafo e preparador técnico corporal, ele trouxe a experiência da iluminação cênica e técnicas de palco. [...] Podemos afirmar que o Viva Bahia foi uma escola para outros grupos, que lhes deu “régua e compasso” [...] a competentes profissionais¹¹³ da dança e cultura baiana (*Revista da Bahia: Dança*, Salvador, n. 41, p. 4-15, nov. 2005).

¹¹³ Emília Biancardi cita Neuza Saad, professora e coreógrafa da Escola de Dança da UFBA; Walson Botelho e Reis Ninho, fundadores do Balé Folclórico da Bahia; Jaime Sodré, músico, compositor e artista plástico; Jelon Vieira da Capoeira Foundation; mestre King, professor de dança do

Outros fatores despertam curiosidade no percurso desses grupos, em especial, na trajetória internacional do Brasil Tropical.

Mesmo que uma imagem de brasilidade continuasse sendo homogeneizada aos olhares do espectador estrangeiro, vendendo um Brasil alegre, festivo, isento de entraves sociais e raciais, afinal de contas, estávamos em plena ditadura militar, ela também foi capaz de propor reformulações de seus modelos coreográficos e constituir padrões diversos. Por eles, nossa corporalidade era exposta, pulsante e sensual. Nosso sorriso em êxtase desfilava uma diversidade rítmica percussiva e instrumental repleta de cuícas, berimbaus e atabaques. Nos espetáculos do Brasil Tropical uma paleta de ritmos – compostos por bossa, samba, xaxado, frevo, marchas, baião, maracatus, toques de candomblé e outros –, exibiu quadros coreográficos por onde surgiam caboclos empenados, orixás incorporados em figurinos requintados e passistas de samba em cores vibrantes. Solenes representações ritualísticas, seguidas de teatralizações de nosso sincretismo, compuseram anos de espetáculos por onde estrelaram várias gerações de dançarinos, cantores e ritmistas, ora mais, ora menos vestidos, mais ou menos emplumados, com mais ou menos brilho.

O roteiro da apresentação do Brasil Tropical frequentemente narrava nossa história. Eram tematizados eventos dolorosamente épicos (*Navio negreiro*), nossa diversidade regional (*Cangaceiros*), a vitalidade de nossa dança negra (*Maculelê*, *Capoeira*) e muitos outros símbolos de nacionalidade. Forjaram-se imagens de nossa cultura ibérica, negra e nordestina, festejando nosso caráter mítico de carnavalização que oferecia asas à imaginação europeia sobre esse paraíso periférico.

Se, com base nas simbologias negociadas, seus participantes puderam desenvolver uma percepção e avaliação dos repertórios criados – sejam eles de dança, de musicalidade, de expressividade cênica ou até de produção cultural – sua atuação também ajudou na construção de uma imagem sobre a dança afro-brasileira junto ao

SESC/SENAC, Aricelma Borges, arte-educadora da Fundação Cultural da Bahia; Silvana Magda, fundadora do grupo Viva Brazil, em Nova York, entre outros. É interessante observar que ela mesma inicia sua carreira de dançarina, ainda aos 16 anos, no grupo Olodumaré. Atualmente Nadir é professora da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Robatto (2002) cita também Amendoim, músico, capoeirista e dançarino radicado na Espanha; Estela Lobo, professora de dança na Secretaria de Educação do Estado da Bahia; José Carlos (Apolo), coreógrafo e professor de dança em Nova York, nos Estados Unidos; Louremil Machado, co-fundador do Dance Brazil, em Nova York, nos Estados Unidos; e Senzala, coreógrafo e professor em Sergipe.

público internacional. Domingos Campos relata passagens preciosas da ida do grupo para a Europa:

[...] na Alemanha Oriental, viajamos direto pra Alemanha Oriental pra começar, porque lá tudo é de graça – fazer roupa, fazer cenário, fazer tudo. E fizemos uma temporada pra preparar o elenco pra entrar, jogar no país livre, pra competir com os grandes, os grandes espetáculos. Katherine Dunham, vários conjuntos, Maurice Bejart aquela gente toda famosa em Paris, né? Mas o mau do Camisa, [foi] que eles não registraram o nome do Olodum. Isso foi a maior loucura, a mesma coisa ele fez na Europa – não registrou o Brasil Tropical. Você vê que em Paris agora tem Brasil Tropical, e o Brasil Tropical nem pode usar o nome, tem que usar outro nome. [...] E a gente fez várias [apresentações], fomos trabalhar em Monte Carlo, saímos de lá o Bobino tava, essa cantora famosa, que a Grace Kelly montou o show dela, a negra, Josephine Baker! O espetáculo dela saiu, nós entramos. O Brasil Tropical entrou e eles queriam a Elis Regina, não conseguiram... Então a Dalida foi pro lugar da Elis Regina. Daí veio o Paco Rabanne, fez roupa para todas as bailarinas, um grande amigo meu, fez roupa pra todo mundo, ajudou muito. Aquela coisa toda, daí começou o Brasil Tropical a fazer um sucesso tremendo em Paris, né? A gente trabalhava num teatro lá, o da Opéra Comique. Aquilo dava voltas, filas tremendas, né? Agora teve que estilizar todo o show, né? Já não era mais folclórico, teve que estilizar o show todo. Ali já não era. Pra ficar 35 anos na Europa, trabalhando, sem subvenção, sem a ajuda de ninguém, com o dinheiro de bilheteria, pagar hotel caríssimo, pagar essa gente toda, né? É muito difícil. Trabalhar na Europa, todo mundo pensa: “ah, é fácil”, mas é muito difícil. Precisa muito dinheiro, igual no Brasil. [...] o Camisa gostaria de pôr um grupo aqui, mas não tem condição, não tem condição porque só pra abrir o palco é vinte mil, quem que tem esse dinheiro? [...] No Brasil Tropical eu conseguia dançar, mas eu dançava mais pra dar força pro pessoal, né? Depois, na Alemanha Oriental, eu parti o tendão, lá em Rostock, daí eu fiquei no muro... se contar ninguém acredita. Eu fiquei no muro lá, me tratando, fiquei lá três, quatro meses e saí. Fizem toda a Polônia e, depois, toda a Alemanha. A gente tanto trabalhava no lado livre, não é? Quando terminava a temporada no lado livre, então ia pro país socialista. [...] Era mais barato, tinha roupa barata, médicos baratos, não é? E eu me operei lá e foi uma maravilha que os médicos são maravilhosos...

As estratégias de logística e produção de suas atividades internacionais, o trajeto das turnês, o reconhecimento da crítica e do público europeu, o desenvolvimento de colaborações inusitadas com os mais altos estamentos do *mainstream* artístico, as adequações estruturais que foram demandadas pelo espetáculo no decorrer de sua existência, inclusive nas formas coreográficas adotadas, formaram vastas experiências na desconhecida história da dança afro-brasileira. O relato de Domingos sobre a época áurea do Brasil Tropical também expõe duras dinâmicas de trabalho contrastadas com as expectativas artísticas de seus integrantes. O caráter empresarial do grupo, que

ainda serve de modelo e é radicalizado por muitos outros, nos faz pensar sobre os contratos exploratórios e os riscos assumidos por muitos artistas em se lançarem, muitas vezes à própria sorte, para dançar fora do país.

Na Europa toda, essas meninas que saem pra fazer, elas muitas saem de lá, trabalham no Brasil Tropical, elas saem,[quando] termina o contrato delas elas, porque o Brasil Tropical é um trabalho muito difícil. Turnê o tempo todo, fazer o espetáculo, viajar depois do espetáculo, no dia seguinte sair de ônibus. Mas depois que termina, elas querem é ficar livres, trabalhar por conta delas, lá no estrangeiro. Os capoeiristas e as bailarinas todas lá do Brasil Tropical da casa, tudo saiu do Brasil Tropical, não é? O Camisa levou muita gente – eu falava “a colônia, tá cheio de baiano e de baiana, tudo saíram, aprenderam, no Brasil Tropical e saíram pra fazer”. Eu não me importo e tal, eu não ligo pra isso.

A criação desses produtores, responsáveis pela disseminação deste estilo de dança, pautado na corporalidade negra e suas interseções, foi capaz de criar também processos de aproximação, reprodução e diluição de suas obras coreográficas. Domingos me relatou, aborrecido, reconhecer, diversas vezes, trechos de suas criações nas obras de consagrados coreógrafos. Sua coreografia *Capoeira do amor* – um duo criado com base na fusão de movimentos de dança moderna e da capoeira – pode ser reconhecido em outros balés. Essas suspeitas de plágio, que nada têm a ver com as referências gestuais das danças rituais, cujas gestualidades apropriadas pretensamente dispensariam referências de autoria, demonstram a constituição de temas, códigos e fórmulas coreográficas próprias, elas mesmas já recriadas em outros contextos. A dança construída por esses grupos folclóricos desenvolveu-se com base em combinações próprias, bricolagens de diferentes linhas estéticas, negociando, gingando entre modelos estáveis e outros já transformados, mediando saberes por entre as práticas de diferentes atores.

Percebo nesse fazer um zigue-zague entre cópia, criação e recriação, entre a divulgação de estereótipos e a sua superação, entre o clichê do carnavalesco e a exploração honesta de corporalidades matriciais. Suas qualidades rítmicas fluíram entre vitalidades cênicas, presenças condensadas e o fetiche do hedonismo consumível. Essas características evidenciam-se pela sobreposição de elementos rítmicos e suas variações e pela importância da repetição, que não é estática, mas cria momentos de intensificação do movimento até o êxtase visualizável, muitas vezes apenas imitado e pouco sentido. Há também o uso de referências multissensoriais,

construindo uma perspectiva orgânica da encenação, recuperando memórias coletivas, míticas e um senso de experiência compartilhado, outras vezes, apenas retomado mecanicamente sem que seus elos somem sentido à cena.

A dança afro dos grupos folclóricos abriga ambiguidades em seus estoques coreográficos. Suas diversas manifestações permearam tradições, criaram outras, cristalizaram acervos, agradaram a interesses políticos diversos, serviram de máquina caça-níqueis, mas também produziram sínteses artísticas genuínas, cuja renovação não está descartada.

Embora defenda a composição da dança afro por diversos matizes corporais e cênicas, uma de suas tradições mais representativas foi desenvolvida pela produção dos grupos folclóricos e seus artistas. Atualmente, um dos grupos que representam a continuidade e reelaboração dessa identidade cênica é o Balé Folclórico da Bahia.

Seu fundador, Walson Botelho, inicia seus estudos de dança aos 14 anos com balé clássico e dança moderna. Em sua formação inicial, não fez contato com a dança popular, nem com sua vertente folclórica. Estudou na Ebateca, tendo aulas de clássico com Carlos Morais. Aos 17 anos, integra o Balé Brasileiro da Bahia. Ao participar como ator do espetáculo *Baile Pastoril da Bahia*, conhece Emília Biancardi, sua diretora musical. Na ocasião, Emília o convida a integrar o Viva Bahia. Sobre os resultados desse encontro, Walson me relatou:

[...] eu passei a me dedicar cada vez mais ao trabalho com Emília Biancardi, e comecei a abandonar, até mesmo porque eu não consegui conciliar na minha cabeça, a questão técnica de poder estar dançando o folclore – que era uma coisa completamente nova na minha vida –, com a técnica do balé clássico, com o rigor da técnica clássica, da dança moderna. Então eu fui aos poucos deixando isso e me envolvendo mais com o folclore. No Viva Bahia, eu comecei como músico percussionista, porque esse trabalho que a Emília dirigiu e me conheceu foi um musical onde eu cantava e atuava. Então eu entrei primeiro como músico... depois passei a ser dançarino, de dançarino em função dessa minha formação técnica, do conhecimento que eu tinha na área de dança, eu passei à assistente de direção com Carlos Moraes, que era o coreógrafo do Viva Bahia, e também passei a ser assistente da Emília Biancardi (Entrevista realizada pelo autor, na sede do Balé Folclórico da Bahia, em Salvador, em 30/1/2012).

Em seu relato, Walson afirma o folclore como estilo de dança definido, indicando que o fazer desses grupos de dança se estabeleceu como linguagem particular no discurso de seus intérpretes. Seu desempenho como intérprete de dança, no entanto, pode ser valorizado pelo domínio dos códigos do balé clássico,

referendado como matriz fundamental, base técnica de seu trabalho de dança. Mesmo assim, o contato com o “folclore” lhe exigiu uma outra rotina, um engajamento que desse conta das novas solicitações. Esse corpo certamente teve que negociar com outras matrizes. Walson participa por seis anos do Viva Bahia, nomeando sua experiência entre os mestres Biancardi e Moraes como sua principal influência.

Coincidentemente, quando decide se afastar do grupo para completar seus estudos em antropologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), o Viva Bahia, após 25 anos de funcionamento, chega ao fim. Já formado antropólogo, com ex-colegas de outros grupos folclóricos, Walson participa de apresentações turísticas em restaurantes de Salvador. Para o dançarino, esses grupos se diferenciavam do Viva Bahia pelo seu foco estritamente comercial e pela pouca pesquisa sobre as formas coreográficas. Embora, inicialmente, temesse a responsabilidade que a criação de um novo grupo pudesse requisitar, o desejo de construir um trabalho mais autoral e independente o levou a aceitar a proposta. Suas palavras narram as circunstâncias dessa decisão:

O Balé Folclórico surge para resolver uma demanda pontual. Uma convenção mundial do cartão Credicard ia acontecer aqui em Salvador. A diretora do cartão naquela época, 25 anos atrás, me contatou pelo fato de me conhecer do Viva Bahia, achando inclusive que o grupo ainda existia. Pediu um show. Eu expliquei pra ela que o Viva Bahia não existia mais e que eu não trabalhava mais com grupo nenhum e ela ficou muito sentida porque queria fazer uma abertura bonita, porque vinha o presidente mundial do Credicard e tal. Ela disse: “Olha, o Credicard paga para você fazer esse grupo, você forma, você chama, você compra os instrumentos, o figurino, e, depois, você dá continuidade ou não, mas pra fazer um show folclórico em Salvador com a qualidade que o Viva Bahia tinha, certo? Acredito que só com você [conseguiria], porque você é a pessoa depois de Emília que mais entendia dessa história”. E aí eu resolvi encarar essa história. Em uma semana, a gente preparou o grupo **chamei aquelas pessoas com quem eu havia trabalhado naqueles outros grupos menores. O figurino era fácil de fazer porque eram os figurinos de sempre. Os ritmos, os cânticos, tudo era muito fácil porque a gente fazia aquilo no dia a dia**, e formamos um grupo que não tinha nome. Nós apresentamos e foi um sucesso muito grande, a ponto da gente conseguir três contratos nessa mesma noite para outros eventos próximos. E eu segurei essas pessoas por mais um mês, dois meses, até eles cumprirem o contrato. E as coisas começaram a crescer a partir daí. Isso foi em setembro de 87. Três meses depois, a gente tinha quase duzentas pessoas trabalhando conosco, fazendo aulas, ensaiando pra gente escolher elenco, testar coreografias. Então, o balé começou dessa forma. Ele só se oficializou em agosto de 88, um ano depois, praticamente, né? Nós tivemos o convite do **Festival de Dança de Joinville em 88**, que, naquele ano, tinha como tema **Cem anos da abolição**. [...] O festival também me conhecia pelo fato de eu ter

trabalhado no Balé do Teatro Castro Alves como diretor de produção, paralelamente ao meu envolvimento com o Viva Bahia. Eles contataram o Balé do Teatro Castro Alves, convidando o Balé para montar uma coreografia e ser o grupo convidado para abrir o festival e, aproveitando essa história, eles me perguntaram se eu conhecia algum grupo folclórico que pudesse **fazer algum trabalho mais popular pra, inclusive, eles terem esse contraponto do contemporâneo** com o que o balé do Castro Alves iria apresentar, com uma coisa mais popular... O Secretário de Cultura do Estado assistiu uns dias e nos convidou para fazer uma pequena turnê no Estado patrocinado pela Secretaria de Cultura local. Nós tivemos uma divulgação muito grande no Brasil todo. [...] Saímos em todos os telejornais do país, todos os jornais falando do sucesso do Balé Folclórico. [...] Eu criei o nome justamente para a gente ir para Joinville. [...] Eles precisavam de material de divulgação pra botar no programa e perguntaram o nome e não tinha. Eu disse: “Bote Balé Folclórico da Bahia”, uma coisa assim meio que provisória e ficou. Fez sucesso e nos ficamos com esse nome. [...] Lançamos aqui, no dia 7 de agosto de 88, oficialmente (Entrevista realizada pelo autor, na sede do Balé Folclórico da Bahia, em Salvador, em 30/1/2012, *grifos nossos*).

A atuação de Walson no Viva Bahia permitiu criar redes de contato em diferentes territórios, circulando entre âmbitos de produção artística e cultural diversificados. Essa experiência anterior também facilitou o acesso a saberes de uma prática de dança e seus elementos cênicos consolidados, portadores de uma estética cuja identidade fora se difundindo em espaços igualmente múltiplos. Vale ressaltar que a veiculação de quadros referenciais de etnicidade, de originalidade, de oposição à cultura erudita e, até mesmo, seus vínculos com a cultura de massa, puderam garantir um espaço de produção dessa linguagem artística. Por sua identidade “popular”, ela pôde se consagrar em eventos e participar dos cronogramas oficiais, inclusive internacionalmente. Após o sucesso no Festival, o Balé Folclórico da Bahia, iniciou uma intensa atividade artística, respondendo convites de outros festivais em Salvador e em outras cidades do país.

Em 1993, Guy Darmet, diretor da Bienal de Lyon, importante evento no cenário da dança cênica internacional, esteve no Brasil para conhecer e selecionar companhias de dança brasileiras, que pudessem integrar o evento cujo tema era a diáspora negra no mundo. O Balé Folclórico da Bahia foi escolhido e representou o Brasil na Bienal de 1994. O estrondoso sucesso rendeu a capa do *New York Times* e a admiração da respeitada crítica de dança na época, Anna Kisselgoff, permitindo ao Balé retornar à Bienal e ser, inclusive, símbolo da Bienal de 1996, dedicada ao Brasil. A repercussão alcançada na primeira Bienal, alavancou a carreira internacional do

Balé, proporcionando-lhe bilheterias esgotadas e espetáculos vendidos em longas turnês nos Estados Unidos, Oceania, Europa, Caribe, América do Sul e África.



Figura 28: Cartazes da Biennale de La Danse de 1994 e 1996. A imagem do segundo cartaz faz referência ao espetáculo *Aquarela do Brasil* do Balé Folclórico da Bahia, site da Biennale de La Danse, <Acesso em: 12/12/2011>.

Walson reclama que a denominação de folclórico seja vista de uma forma pejorativa na dança, inclusive internacionalmente:

Existe preconceito mundial em relação a isso, em função do **desgaste** no exterior, em função do desgaste que esse nome [folclore] já causou pelo fato de grandes companhias folclóricas mundiais já existirem há séculos, já terem rodado o mundo diversas vezes **apresentando sempre a mesma linguagem, apresentando sempre as mesmas coreografias, sem se preocupar muito com a inovação na contemporaneização da história.** A cultura, o folclore, ele evolui, ele muda com o tempo, então esses grupos de uma forma, principalmente as companhias da antiga União Soviética, elas mostravam isso como forma de divulgação do sistema político. [...] O governo patrocinava as turnês das grandes companhias folclóricas e era um sucesso. Só que isso cansou, as pessoas iam pra ver novidade, mas, depois de um certo tempo, você passava a ver todos os anos as mesmas companhias apresentando as mesmas coreografias, isso durante décadas. Isso chegou a um ponto que as pessoas não queriam mais assistir. E, no Brasil, a coisa do folclore era vista pelo lado pejorativo, em **função da baixa qualidade que os grupos folclóricos brasileiros** apresentavam,

então, a gente teve esse problema, tanto no país, quanto fora do país, pra gente começar a **ganhar o mundo comercialmente** até. Tivemos propostas recusadas em todos os teatros brasileiros, por exemplo, quando a gente fazia fora de festivais. Quando a gente queria fazer uma turnê nossa comercial, era difícil. No exterior, as propostas também eram recusadas em função da falta de conhecimento do trabalho do Balé Folclórico da Bahia, que era uma coisa **inovadora**, onde a gente conseguia **equilibrar o tradicional com o contemporâneo** de uma forma muito boa, né? **mantendo a raiz mas, ao mesmo tempo, mostrando essa evolução que a cultura tem naturalmente...** (Entrevista realizada pelo autor, na sede do Balé Folclórico da Bahia, em Salvador, em 30/1/2012, *grifos nossos*).

Em seu discurso sobre a produção do espetáculo folclórico, o diretor artístico articula as expectativas de tradição, modernidade e comercialização, e é interessante notar que os temas geradores dos espetáculos continuam muito similares hoje. Na última temporada, em 2011, que percorreu Estados Unidos, Europa e America Latina, o espetáculo *Herança sagrada - a corte de Oxalá*, seus quadros coreográficos – “Exu”, “Iniciação de Yaô”, “Xirê”, “A corte de Oxalá”, “Puxada de rede”, “Berimbau” (sobre o “amor entre dois jovens de tribos rivais”), “Samba de roda”, “Capoeira” e “Afixirê”,¹¹⁴ o Balé apresentou temas e corporalidades muito próximas dos repertórios dos primeiros grupos folclóricos. O acabamento cenográfico e a virtuosidade dos intérpretes deve, entretanto, ser ressaltado. Walson defende uma responsabilidade sobre a manutenção dessa fórmula de espetáculo, como compromisso ético de preservação de uma cultura baiana, de divulgação das tradições culturais populares. A eficácia desse propósito, contraditoriamente, é explicitada pela atuação de Zebrinha, o diretor artístico da companhia:

Zebrinha, em 92, trazendo toda a carga de informação e formação técnica, principalmente de experiência profissional que ele trazia, fazendo com que a qualidade técnica dos nossos bailarinos mudasse radicalmente. Então ele trouxe a coisa da aula diária, das técnicas de balé clássico, da dança moderna para a sala de aula como base para o bailarino, apesar da gente manter a nossa linguagem, que é a da dança afro-brasileira. Então isso foi importantíssimo e decisivo para que o Balé Folclórico chegasse onde chegou, que hoje tenha o respeito e o respaldo que a gente tem no mundo inteiro. Então o Zebrinha foi fundamental para tudo isso e imediatamente eu convidei para ser diretor artístico (Entrevista realizada pelo autor, na sede do Balé Folclórico da Bahia, em Salvador, em 30/1/2012).

¹¹⁴ As coreografias do espetáculo são assinadas por Walson Botelho ou José Carlos Arandiba (Zebrinha), seu diretor artístico, com exceção do quadro “Afixirê”, coreografado por Rosângela Silvestre.

Outro fato interessante foi a montagem da *Sagração da primavera*,¹¹⁵ feita exclusivamente em comemoração aos seus 20 anos da companhia em agosto de 2008. Embora criticada por muitos coreógrafos baianos, que reclamavam a falta das cores locais, a coreografia, criada por Zebrinha, intentava mostrar ao público o quão versátil poderiam ser os seus intérpretes, “extremamente preparados para dançarem em qualquer companhia do mundo, independente do estilo ou gênero”.¹¹⁶ A versão, entretanto, não se manteve no repertório do grupo, já que “trata-se de uma coreografia que tem sua base muito mais voltada para a dança moderna e isso foge da nossa proposta”. Walson também se orgulha de conseguir manter no Balé duas companhias em funcionamento (uma principal, que realiza as turnês e outra que mantém apresentações no Teatro Miguel Santana, sede da companhia localizada no centro histórico de Salvador) e uma escola de formação para bailarinos iniciantes. Alegria-se por ter colaborado com o desenvolvimento de inúmeros bailarinos que hoje atuam em importantes companhias estrangeiras e se demonstra animado por continuar a produção do Balé. No final de nosso encontro em Salvador, ele contou seu desejo de incluir na próxima criação uma coreografia com base nos aspectos da cultura africana, construindo diálogos entre a diáspora e as permanências e transformações no próprio continente africano.

A formação de bailarinos em Salvador nas últimas décadas tem sido desenvolvida com a contribuição exemplar da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).¹¹⁷ Essa Escola, criada em 1984, foi a primeira escola pública do gênero no país, e pioneira na introdução de cursos básicos de curta duração, além de fornecer uma educação profissional de nível técnico em dança. A

¹¹⁵ Obra do compositor russo Igor Stravinsky, foi composta para o balé homônimo, coreografado por Nijinsky, sob a produção de Serge Diaghilev, estreando em 1913. O balé narra o sacrifício de uma virgem ofertada num ritual ao deus da primavera. Uma das composições de dança mais reproduzidas na história do século XX, *Sagração da primavera* é um ícone da música erudita e considerada um marco de seu modernismo. Também foi revisada inúmeras vezes pelos criadores da dança ocidental, recebendo coreografias de Maurice Béjart, Pina Bauch, Marie Chouinard, Angelin Preljocaj e muitos outros.

¹¹⁶ Conforme afirmação de Walson Botelho, em conversa com o autor por e-mail, em 26/11/2011.

¹¹⁷ Órgão da Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA).

escola teve diversas sedes, ocupando inicialmente o subsolo do Teatro Castro Alves (no espaço antes ocupado pela Ebateca), até 1988.



Figura 29: Fachada da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), foto do autor, jan. 2012.

Conforme uma de suas diretoras,¹¹⁸ a coreógrafa Angela Zanchet, o objetivo da escola era fomentar na Bahia a criação de uma linha própria de dança, acompanhada de uma boa formação técnica de seus alunos.¹¹⁹ Em seu quadro de professores estavam: Pamela Richardson Magalhães, Tânia Cária, Miriam Bacelar e Sônia Gonçalves, no curso de balé clássico; na dança moderna, Tereza Oliveira, Márcia Carvalho, Leci Correia e Carla Leite; na ginástica de solo, Ivete Ramos e Lúcia Mascarenhas; na barra ao solo, Marcia Sacramento; na dança afro, Augusto Omolu e Rosângela Silvestre; e, no jazz, Ajax Viana e Livia Pedro.

¹¹⁸ A escola foi formada sob a direção de Lia Robatto, Lucia Mascarenhas e Angela Zanchet.

¹¹⁹ Cf. nota no jornal *Correio da Bahia*, Salvador, 4/3/1985, Setor de documentação do BTCA.

DANÇA			
Escola de Dança da FCEBa. — Horário dos Cursos Regulares e Livres			
BALÉ CLÁSSICO			
Horário	Dias	Turmas	Professor
08:00 às 09:30	2.ª, 4.ª, 6.ª	Fundamental	Tania Cará
09:00 às 10:30	3.ª e 5.ª	Preparatório II	Sônia Gonçalves
10:30 às 12:00	3.ª e 5.ª	Preparatório I	Sônia Gonçalves
14:30 às 15:30	3.ª e 5.ª	Infantil I	Pamela Magalhães
15:30 às 17:00	3.ª e 5.ª	Infantil II	Pamela Magalhães
17:00 às 18:30	2.ª e 4.ª	Preparatório II	Miriam Bacelar
18:30 às 20:00	2.ª e 4.ª	Preparatório II*	Tania Cará
18:30 às 20:00	3.ª e 5.ª	Preparatório I	Miriam Bacelar
DANÇA MODERNA			
08:30 às 09:30	2.ª e 4.ª	Infantil I	Leci Correia
09:30 às 10:30	2.ª e 4.ª	Infantil II	Leci Correia
10:30 às 12:00	2.ª e 4.ª	Preparatório I	Sônia Gonçalves
14:00 às 15:00	2.ª e 4.ª	Infantil I	Tereza Oliveira
15:00 às 16:00	2.ª e 4.ª	Infantil II	Tereza Oliveira
16:00 às 17:30	2.ª e 4.ª	Infantil I	Leci Correia
17:00 às 18:30	2.ª e 4.ª	Preparatório I	Alba Ribeiro
17:00 às 18:00	3.ª e 5.ª	Preparatório I	Tereza Oliveira
GINÁSTICA DE SOLO			
9:00 às 10:00	2.ª e 4.ª	Infantil I	Ivete Ramos
10:00 às 11:00	2.ª e 4.ª	Adolescentes (10 a 14)	Ivete Ramos
CURSOS LIVRES			
08:00 às 09:30	3.ª e 5.ª	Afro	Augusto
18:30 às 20:00	3.ª e 5.ª	Afro	Rosângela
08:00 às 09:30	3.ª e 5.ª	Jazz	Alex Biana
19:00 às 20:30	3.ª e 5.ª	Jazz	Linia Pedro
08:00 às 09:00	2.ª, 4.ª e 6.ª	Ginástica	Giovani Luperini
18:00 às 19:30	2.ª e 4.ª	Expressão Corporal	Lucia Mascarenhas
18:30 às 20:00	2.ª e 4.ª	Loge	Celso Aguiar

Figura 30: Grade curricular da Escola de Dança da FUNCEB, jornal *Tribuna da Bahia*, Salvador, 30/3/1986, Setor de documentação do BTCA.

Na grade curricular, publicada no segundo ano de seu funcionamento, podemos visualizar nos cursos preparatórios o peso dado às técnicas clássica e moderna. Nota-se que a denominação “dança afro” já era corrente, mas sua carga horária diminuta ficava restrita aos cursos livres. No quadro docente, figuravam professores recrutados na UFBA, alunos formados nas primeiras turmas da Ebateca e bailarinos do BTCA.

Em 1988, a Escola de Dança cria o primeiro curso profissionalizante de dança das regiões Norte e Nordeste do país. Com duração de três anos, matutino e equivalente ao segundo grau, oferecia duas formações: Dançarino profissional e Técnico em dança. O primeiro visava a preparação de bailarinos com foco em três gêneros: balé clássico, dança moderna e danças regionais. Já o segundo, conforme o *Jornal da Bahia*, 23/02/1988, era destinado à preparação de professores para o “ensino da dança e recreação infanto-juvenil em escolas do primeiro grau, academias de dança, associações, creches etc.”. Na formação também seria incluída matérias teórico-reflexivas sobre a história da dança. Como pré-requisito, era exigido uma preparação técnica básica em dança clássica e moderna. Já no ano seguinte, a imprensa baiana notificava a presença de 1.100 alunos entre os cursos profissionalizantes e livres.

Seriam também implantadas as oficinas de verão, no período das férias escolares, visando o aperfeiçoamento e a reciclagem dos dançarinos já profissionais, com a presença de artistas reconhecidos nacionalmente. Esses cursos abrangeriam diferentes linguagens da dança, permitindo a troca de vivências entre artistas e garantindo que a escola estivesse ativa durante todo o ano.

Anualmente a imprensa de Salvador noticiou a abertura das concorridas vagas de formação técnica profissionalizante. Aos poucos o quadro dos professores foi mudando, mas foi mantida a orientação no curso profissionalizante cujo peso voltava-se a dança clássica, dança moderna e dança afro-brasileira.

Com o fechamento do Teatro Castro Alves para reforma em 1988, a escola passa a ocupar, no ano seguinte, uma parte do subsolo da Biblioteca Central do Estado (localizada no bairro do Barris, num anexo chamado espaço Xis, atualmente Xisto). Seu novo endereço, projetado pelo arquiteto Sylvio Robatto,¹²⁰ possibilitou a criação de três salas de 120 m² cada, equipadas com barra, espelhos, revestimento acústico, ventilação e iluminação naturais, com piso “taboado” suspenso (indicado para absorver o impacto de saltos e quedas), além de outras salas usadas para as atividades teóricas e a administração da escola. Uma reportagem local descrevia a nova infraestrutura pública para a dança:

As salas de aula foram batizadas com nomes de profissionais importantes no desenvolvimento da dança na Bahia. Assim, a sala de balé recebeu o nome de Carlos Moraes, a de dança moderna passou a ser Yanka Rudzka e a de dança regional popular Emília Biancardi. Para quem não sabe, Carlos Moraes dinamizou o ensino de balé na Bahia. Foi e ainda é professor da maioria dos profissionais do Estado. Yanka Rudzka foi a responsável pela implantação da escola de dança da Universidade Federal da Bahia e Emília Biancardi foi quem elevou a dança afro baiana a nível internacional, levando o Ballet Viva Bahia para vários países (*Correio da Bahia*, 24/10/1989, Setor de documentação BTCA).

A reportagem corrobora com a criação desses ícones da dança baiana e, desperta atenção, pela forma como se refere ao estilo no qual esse trabalho se detêm. Aqui, a dança afro, antes chamada de folclore, aparece como dança regional popular, afirmando uma identidade local, baiana na sua produção, que nem por isso despreza o uso da grafia francesa na apresentação de seu grupo mais representativo. Esse

¹²⁰ Arquiteto, fotógrafo e artista plástico renomado, era marido da coreógrafa Lia Robatto.

prenome, ao mesmo tempo, confere uma qualificação profissionalizante e indica também os rastros de uma conformação híbrida, cuja presença de coreógrafos formados em outras linguagens, também contribui na conformação de seus traços locais, identitários.

Outra reportagem do mesmo período informa sobre o desafio em estabelecer um programa pedagógico autônomo, que protegesse os discentes das mudanças político-administrativas do Estado, garantindo que a escola continuasse a proposta de profissionalização e especialização do dançarino e técnico em dança na Bahia.

Em 1997, a Escola de Dança da FUNCEB se muda novamente de endereço e se fixa num casarão de três andares no centro histórico de Salvador, onde permanece até hoje. A Escola teve importância na formação de uma geração de dançarinos e coreógrafos baianos, sendo responsável pela formação de artistas que atuam em companhias de dança no país e no exterior. Também colabora intensamente na formação de público e criação de uma cena de dança na cidade, através da promoção de eventos gratuitos e da circulação de sua produção cênica. Um fator recorrentemente ressaltado na mídia impressa é o caráter social da instituição, que é gratuita e abriga entre seus alunos jovens vindos dos bairros mais carentes de Salvador:

[...] Escola que oferece um dos poucos cursos profissionalizantes gratuitos do país está aprofundando a relação entre a estética contemporânea e a dança regional popular. Depois de implantar o núcleo de Pesquisa Folclórica Emília Biancardi, com um riquíssimo acervo doado pela pesquisadora e etnóloga baiana, a escola busca voltar suas atenções cada vez mais para a cultura popular, misturando essa influência com elementos da dança moderna. O resgate e a renovação das manifestações folclóricas na dança contemporânea, a exemplo do que vem acontecendo com a música e outros campos artísticos, não poderia encontrar respaldo em melhor espaço. A história da FUNCEB sempre esteve ligada à comunidade. Criadas pelas dançarinas e coreógrafas, Lucia Robatto, Ângela Dantas e Lúcia Mascarenhas, nasceu da ideia de formar uma escola pública na área, que seria a primeira do Nordeste [...] As três linhas básicas para a formação de técnicas de dança do dançarino profissional são o balé clássico, a dança regional popular – com forte influência do afro – e a dança moderna (*Correio da Bahia*, 13/05/2000, Setor de documentação BTCA).

A matéria ressalta o caráter experimental da Escola, pautado na fusão dos acervos culturais e sua relação com as tendências artísticas atuais. Chama atenção a diferenciação do estilo de dança “afro” dentro da “dança regional popular”, fato que

confirma um olhar mais cuidadoso no que tange ao reconhecimento de uma tradição coreográfica definida. Assim, a dança afro aparece reconhecida enquanto repertório específico dentro das danças populares, resultante do reconhecimento de um fazer próprio, caracterizado pelas criações dos coreógrafos identificados com este estilo, bem como, das novas fusões elaboradas a partir de suas obras.

Outro fator relevante, salientado por uma de suas fundadoras, Lúcia Mascarenhas, em entrevista no jornal *Correio da Bahia*, em 16/11/2004, foi a influência que a Escola teve nas modificações curriculares na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, pois grande parte dos alunos formados pelos cursos profissionalizantes é orientada a prestar vestibular na instituição, sendo aprovados em sua maioria. Embora as alterações curriculares da universidade dependam de uma série de fatores, é inegável que os ex-alunos da FUNCEB pudessem gerar novas demandas.

Pude acompanhar, em janeiro de 2012, a intensa mobilização por que passa a FUNCEB durante os processos seletivos de seu curso profissionalizante. Dezenas de jovens invadem a Escola para concorrer ao Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança, como é reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC), nas duas habilitações: Dançarino e Coreógrafo. São disponibilizadas 60 vagas no turno matutino, com duração de dois anos e meio. O processo seletivo, embora tenha ficado mais complexo nos últimos anos exigindo uma prova dissertativa, não exige um desempenho focado apenas nas técnicas clássica e moderna, dando peso também à dança afro e à disponibilidade para improvisação dos aspirantes.

A grade curricular é disposta atualmente em cinco semestres e é composta por disciplinas sobre o estudo do ballet clássico, da dança moderna, da dança contemporânea, da dança afro-brasileira, das danças populares regionais e da capoeira. Possui também Laboratórios de Improvisação e Composição Coreográfica, disciplinas sobre cinesiologia aplicada, psicologia, história e crítica da dança, políticas públicas e gestão cultural, elaboração de projetos sociais, além de estudos sobre as interfaces entre as linguagens artísticas e tecnológicas e estágios práticos de criação e prática solística.

O currículo atual concede igual carga horária às técnicas corporais de diferentes linguagens, não privilegiando apenas as escolas estrangeiras, além de diferenciar especificidades entre as linguagens brasileiras, ressaltando a tradição da

dança afro. Seu programa pedagógico parece equilibrar experiências artísticas, teóricas e pedagógicas, além de estar atento aos diálogos com as abordagens mais contemporâneas. Os alunos finalizam o curso com a vivência de estágios na condição de intérpretes criadores e multiplicadores em dança, atentos a questões sobre gestão e produção cultural. Seu currículo, com sólida e abrangente formação corporal, ultrapassa a mera qualificação para o mercado de trabalho e os alunos são estimulados a refletir sobre sua condição de cidadãos, críticos e criativos, atentos ao contexto étnico-cultural soteropolitano.

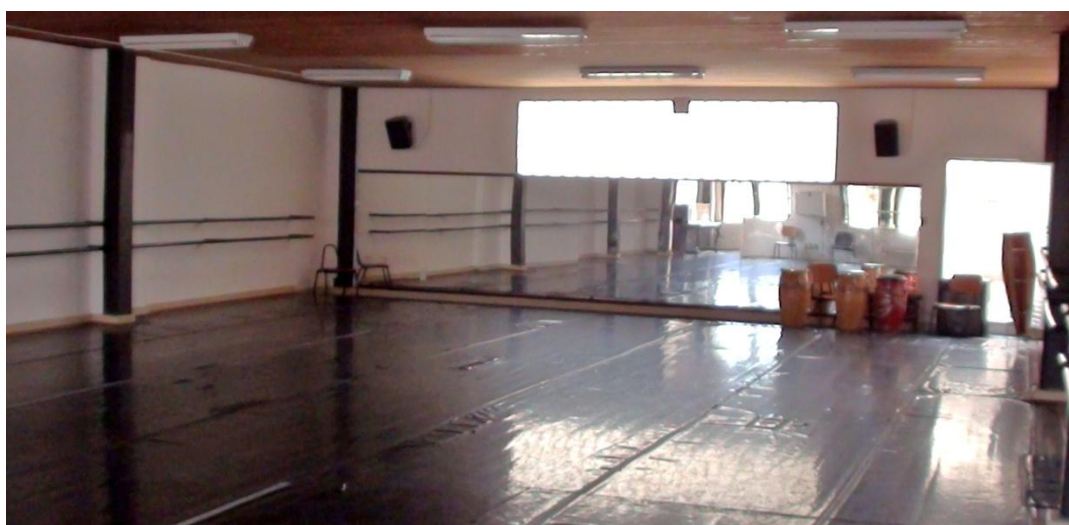


Figura 31: Uma das salas de aula da FUNCEB. Na diagonal oposta aos instrumentos de percussão, há um piano, fotografia do autor, jan. 2012.

Há uma figura, no contexto da dança afro brasileira, que necessariamente deve ser ressaltada. É a presença de Raimundo Bispo dos Santos (mestre King). Para mim, a imagem deste coreógrafo sempre foi emblemática, uma vez que sempre ouvira falar dele como referência na dança afro baiana e brasileira. King também foi o professor e iniciador de grande parte dos profissionais da dança afro atuantes no Brasil e no exterior, entre os quais Augusto Omulu, Rosângela Silvestre, Armando Peken, Elísio Pita, José Carlos Arandiba (Zebrinha), Tânia Bispo, Nadir Nóbrega Oliveira, e muitos outros. A maioria desses artistas foi por ele iniciada durante sua atuação como professor de dança no SESC, onde dirigiu um grupo folclórico, desde 1969. Até hoje, mesmo depois de aposentado, atua em parceria com a instituição, colaborando em eventuais oficinas de dança. King resalta ter mais de quarenta anos no trabalho de

formação dos dançarinos em Salvador e, atualmente, ministra aulas nos cursos livres da Escola de Dança da FUNCEB.

O primeiro contato com King foi durante a mostra de final de ano das coreografias apresentadas pelos alunos dos cursos profissional e livres da Escola de Dança da FUNCEB, no Teatro Vila Velha, em Salvador, no início de dezembro de 2010. King circulava pelo pátio do teatro supervisionando os detalhes finais da apresentação de seu grupo. Eram duas coreografias sendo que, em uma delas, os dançarinos perambulavam pelo jardim do teatro, compondo pequenos solos e cortejos, onde movimentações em coro lembravam as gestualidades da dança afro-brasileira. Após me apresentar, consegui combinar com ele uma entrevista a ser realizada na própria FUNCEB.

O segundo contato com o coreógrafo foi revelador em diversos sentidos. Anteriormente, tinha dele a imagem de um professor exigente. Há muito tempo sabia de histórias sobre um mestre rigoroso e até violento com seus alunos, quando esses não conseguiam bons rendimentos físicos, nem mostravam habilidade técnica nos exercícios de dança. Esta visão caiu por terra ao encontrar um senhor de 67 anos extremamente carismático, bonachão, cujos joelhos já debilitados pela artrose, não permitem grandes esforços. Muito atento aos seus alunos, cobrava assiduidade, pontualidade, disciplina e entrega, porém, mostrava-se amoroso, cuidadoso e aberto ao seu grupo de jovens bailarinos, a maioria ainda adolescentes. King dirige o grupo em encontros (aulas e ensaios) na FUNCEB, sob a alcunha de Grupo Gênese, mesmo nome do grupo criado por ele em 1977 e desativado em 1989.

A conversa foi realizada no sofá da escola – de onde o mestre vigiava a chegada dos alunos atrasados para as atividades daquela manhã –, e começou com relatos sobre a sua iniciação artística. King contou que inicia dançando no Grupo Folclórico Olodum, tempos depois tornado Olodumaré, quando dirigido pelo dançarino Domingos Campos. Quando perguntei sobre a relação entre a formação de dançarino e o aprendizado dos fundamentos da dança afro, entendida enquanto linguagem artística elaborada com base na releitura das danças dos orixás, King esclareceu não ter tido uma iniciação familiar ao universo do candomblé, já que foi criado por uma família de descendência turca, com rígida¹²¹ formação católica.

¹²¹ Conforme o próprio coreógrafo narrou em conversa com o autor em 11/12/2011.

King apontou a folclorista Emília Biancardi, do grupo Viva Bahia, no qual participou entre o final da década de 1960 e início de 1970, como responsável por sua primeira apresentação ao candomblé. A pesquisadora Amélia Conrado (1996, p. 175) informa que foi um de seus alunos, Reginaldo Flores,¹²² que, sendo um dos ilustres filhos do Ilê Axé Opô Afojá, durante os anos 1970, foi seu “professor de orixá”.

Durante a conversa, o coreógrafo lembrou sobre sua relação com Makota Valdina, respeitada membro do terreiro Tanuri Junçara, em Salvador, com a qual debateu questões sobre vulgarizar e divulgar a cultura do candomblé. Sua relação com pais e mães de santo de Salvador sempre foi ambígua e amigável. Nela se negociou, muitas vezes de forma não declarada, o que podia ou não ser dito, entre os ensinamentos a ele dados e dele resguardados. Contou que, às vezes, segredos eram revelados disfarçadamente, e, que, se ele não estivesse atento, detalhes eram esquecidos, passados sem a devida apreensão. King apontou as sutilezas nas demandas do uso corporal, no âmbito litúrgico, entre as diferentes tradições e suas filiações étnicas: “o jeje trabalha mais o nível baixo, cócoras, com atenção e respeito ao eixo corporal da coluna, para que se consiga fazer o movimento sem lesão; o ketu é mais verticalizado, em pé, torna-se mais coreográfico”.

King, num tom provocador, afirma que as duas pessoas fundamentais na divulgação dos orixás e do candomblé enquanto cultura na Bahia foram Cabeça Branca (ACM¹²³) – que proclamava os tambores e as entidades em festividades no terreiro de Gantois – e ele, por colocá-lo na universidade e na produção artística de dança na cidade. Um jovem coreógrafo, no entanto, chamou-me a atenção por ponderar unanimidades e criticar a atuação de mestre King no que tange aos processos de mediação entre as artes cênicas e a religiosidade afro-brasileira:

King não é confirmado, nem feito, nem nada de nenhum terreiro. Ele foi um pesquisador, foi o primeiro pesquisador que aprendeu a cantar, tocar e dançar. Ele traz isso pra sala de aula, ele já fez muita gente tomar barravento¹²⁴ em sala de aula, entendeu? Ele não tinha

¹²² Reginaldo Flores, batizado por King como Conga, é hoje babalorixá em São Cristóvão, no Sergipe.

¹²³ ACM, Antônio Carlos Magalhães (1927-2007). Político conservador e influente, eleito por três vezes governador da Bahia.

¹²⁴ Espécie de tonteira, que precede ao transe de orixá nos candomblés baianos; toque de atabaques provocador do transe e relacionado à Iansã (LOPES, 2004).

compromisso nenhum, ele não tinha educação de terreiro nenhuma, e ele usava tudo o que ele ouvia dos amigos. Quer dizer, quem não teve educação de terreiro, não vai saber como se comportar. É isso que eu falo pra ele e ele não me dá resposta. É por isso que Makota Valdina não suporta ele. Makota não suporta mestre King, ela fala: “Você pegou nossa dança, levou pra dentro da escola, mas você não tem educação do terreiro, porque, se você tivesse, você trazia outros valores e não só o espetaculismo. Eu não tô criticando você porque você difundiu a dança de orixá na universidade, não, muito obrigada! Agora, você só trouxe, você só mostrou o valor do espetáculo.

O referido coreógrafo que, diga-se de passagem, admira o trabalho do mestre, não me autorizou declarar seu nome, haja em vista o tom polêmico do depoimento. Essa declaração nos faz lembrar, novamente, José Jorge Carvalho (2004) que, ao refletir sobre os processos de apropriação artística dos saberes e tradições culturais negras no Brasil, discute qual deve ser o papel dos artistas frente às comunidades portadoras do patrimônio cultural imaterial. O autor enfatiza criticamente a mercantilização desses saberes, já que seus portadores não possuem poder de negociação frente aos mediadores que atuam nos processos de apropriação, fusão e hibridismo desses patrimônios. Há de se levar em conta, entretanto, o engajamento social e político da maioria desses artistas, aglutinando setores da comunidade negra de Salvador em torno de sua arte, produção cultural e educacional, na qual se firma o evidente compromisso social da valorização da cultura negra e da dança.

Gostaria de abrir um parêntese na trajetória de King para levantar questões sobre como a religião, e as pessoas estritamente engajadas em seu campo sócio cultural, tem percebido o diálogo com as artes, seus agentes e procedimentos de produção artística. Essa relação é múltipla e deve ser considerada conforme o posicionamento assumido pelos interlocutores em seu tempo e espaço particular.

Na dança afro esta relação sempre foi motivo de contradições, visto o diálogo que seus produtores construíram e, ainda constroem, com as tradições e comunidades religiosas afro-brasileiras. Creio ser conveniente citar uma passagem do livro da antropóloga norte-americana Ruth Landes, *Cidade das mulheres*, no qual ela tece uma reflexão 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 conflitos 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. A questão do cuidado e do respeito aos símbolos religiosos manipulados pelos artistas é uma questão recorrente e suscita calorosas discussões entre os profissionais da dança afro.

King iniciou sua formação em dança com vários mestres, entre os quais a pesquisadora Emília Biancardi, o coreógrafo Domingos Campos e a professora de balé Margarida Parreiras Horta, professora da Escola de Dança da UFBA, que lecionava no curso preparatório para o vestibular.

King foi o primeiro homem a ingressar na Escola de Dança da UFBA em 1972, sendo “o primeiro homem na América Latina a fazer vestibular de dança em uma universidade” (CONRADO, 1996, p. 175). Nesta escola “por volta do 5º. semestre de curso”, iniciou um trabalho de pesquisa no qual a análise da forma de movimentação tinha como campo de estudo a simbologia litúrgica do candomblé e os movimentos dos orixás, o que modifica a presença dos temas de trabalho na Escola de Dança, onde apenas se trabalhavam movimentos da escola europeia, fossem eles da dança clássica ou moderna.

King afirma ter uma grande identificação com a dança moderna e sua expressividade, e, por permitir que se “aflore os sentimentos”, considera sua dramaticidade fundamental para a dança. Sobre a “estilização” do movimento na dança afro – ou seja, do processo pelo qual um movimento pertencente à forma corporal simbólica, assumida na liturgia, é transformado no processo criativo em dança, King é categórico: “Não há como fugir do movimento tradicional de Ogum, mas há de se dar outra dinâmica ao movimento”.

Para ele, a dança afro se baseia em fundamentos e princípios gerais, recriados sobre a lógica do espaço cênico, onde não cabem “gritos de saudação”, nem elementos que dariam um “tom folclorizante” à cena, ao remeter o espetáculo a um

tempo/espço litúrgico-ritual. O movimento não precisa seguir a trilha do atabaque – há de se perceber os movimentos e ritmos internos e as vibrações energéticas que ressoam pelo corpo.

Se o termo “estilização” aparece com frequência entre os coreógrafos e os estudiosos¹²⁵ da dança afro, deve-se ao fato, aparentemente óbvio, de que o orixá incorporado não dança nos espaços rituais com a mesma forma rítmica que a dança é passada nas salas de aula. Sua movimentação não possui o simetrismo, nem a contagem de tempo usualmente empregada nos ensaios e nas frases coreográficas de dança afro-brasileira, muito embora exista uma parcela considerável de artistas filhos de santo. A dança afro ensinada nas salas de aula é decupada, traduzida e comunicada com lógicas diferenciadas das dos processos de transmissão religiosa.

Como a maioria dos mestres da dança afro, King passou por diversos treinamentos corporais no decorrer de sua formação e carreira profissional. Dentre eles, a capoeira, a dança moderna, o balé clássico, o contato-improvisação (treinamento realizado com José Possi Neto), o tai chi chuan, o karatê e o yoga.

Para King, a técnica na dança se relaciona a uma busca por eficiência e precisão do movimento, independente dos meios pelos quais esses objetivos possam ser atingidos. Ele afirma que sempre procurou o universal na linguagem da dança, realizando pontes entre estilos de matrizes diferentes, porém com princípios de movimento comuns: “Se um movimento de capoeira era utilizado, uma *queixada*,¹²⁶ em seguida, a perna retornava em *attitude*¹²⁷ para atrás”. King comenta que, ao contrário de muitos colegas¹²⁸ profissionais da dança, com uma postura mais radical, esta mescla de linguagens não era problema.

¹²⁵ Edilson Fernandes de Souza (2005, p. 58) usa o termo para referir-se a forma pela qual os dançarinos acrescentam outras dinâmicas aos movimentos considerados tradicionais, tornando-os mais condizentes ao espetáculo cênico.

¹²⁶ Queixada, movimento da capoeira executado com o corpo relaxado, em que a perna percorre um semi-círculo frontal, de dentro para fora, cuja amplitude e trajetória deve alcançar a altura do queixo de seu oponente.

¹²⁷ Uma determinada posição de equilíbrio do *ballet*, onde o corpo é sustentado sobre uma perna. A outra, levantada para trás, tem o joelho dobrado num ângulo de noventa graus e bem virada para fora, para que o joelho fique mais alto do que o pé.

¹²⁸ O coreógrafo cita a artista, professora e pesquisadora ligada à militância do movimento negro Nadir Nóbrega, mestre em artes cênicas pela UFBA e autora dos livros: *Dança afro: sincretismo de movimentos* (Salvador: UFBA, 1991) e *Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na*

King declara que sempre foi estigmatizado enquanto coreógrafo por ter se colocado como produtor de um determinado estilo de dança. O mestre faz questão de ressaltar, porém, sua formação ampla, inclusive com “pós-graduação em coreografia” e suas intenções de mesclar linguagens de dança, de permitir liberdade aos seus intérpretes, acrescentando em suas produções as criações deles. Em nosso encontro, King disse desejar incluir no próximo trabalho coreográfico com seu grupo de alunos a dança de salão, sob o tema musical do *Bolero*, do compositor francês Maurice Ravel.

Divagando sobre seus entendimentos em relação à dança, King aponta diferenças entre os conceitos de técnica e metodologia. A primeira seria constituída de um conjunto de conhecimentos arraigados, cuja função é a de preparar o corpo do bailarino; já a segunda, mais profunda, dialogaria com fatores psicológicos no ato da transmissão do conhecimento, na forma com que este é passado, ensinado.

Lia Robatto conta que King especializou-se em coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1988 e atuou como professor de dança em diversas instituições, dentre as quais a própria UFBA, como professor substituto (1992-1994), inclusive, ministrando aulas em universidades americanas: Stanford University, University of California, Los Angeles (UCLA), New York University, Columbia University, ambas em New York (ROBATTO, 2002, p. 218).

Ao término da entrevista, sempre interrompida por telefonemas, conversas informais com outros professores e alunos, King me convidou para assistir a aula que Armando Peken¹²⁹ daria aos alunos integrantes do seu grupo. Armando, acompanhado por sua *partner* francesa, que o ajudava em suas demonstrações, passava aos alunos deslocamentos mesclando passos de capoeira e um forte trabalho de chão com apoios articulares. Aos poucos, foram sendo propostos exercícios de contato-improvisação, os quais deveriam ser trabalhados em duos e trios. Armando

Escola de Dança da UFBA 1971-1978. (Salvador: Editora P&A, 2007), cujo trabalho de ensino da dança não assume esses amálgamas.

¹²⁹ O bailarino Armando Peken foi aluno de King na técnica afro-brasileira. Em 1981, integra o primeiro elenco do BTCA, com extensa atuação profissional no Brasil na década de 1980, e também dirige companhias de dança afro-contemporânea. A partir dos anos 1990, passa a atuar na Europa como coreógrafo e artista-criador. Atualmente, reside na França onde desenvolve um trabalho de criação entre a dança contemporânea (com forte influência do contato-improvisação) e a capoeira. Dirige a Companhia Ladainha com sua parceira Michelle Brown.

chamava a atenção para como os movimentos formais de dança, os clichês e as gestualidades mais comuns, sejam no afro ou na dança clássica, deveriam, durante o exercício de improvisação, ser evitados ou desconstruídos e transfigurados.

No final, nos despedimos e King me convidou para fazer uma aula sua, com seus alunos, alguns dias depois. Cheguei pontualmente no horário marcado, mesmo sabendo que atrasaria um pouco, pois começaria às “nove horas baianas”. Alunos prontos, King inicia a aula. Eu estava ansioso para ter acesso às lições do grande professor da dança afro no Brasil. Estava atento aos movimentos e suas possíveis significações simbólicas, como a estrutura corporal de meu corpo, suas articulações e postura deveriam se organizar para dançar a aula do mestre, enfim, perceber os fundamentos daquela dança afro.

Para meu espanto King começa pela barra: *pliés, battements, rond de jambes, attitude, développés, relevés* são sabiamente sequenciados em ordem crescente de esforço físico e mental. Termino o aquecimento surpreso e encharcado, os alunos de King já estão acostumados. Na próxima parte da aula são retomadas algumas frases de movimento já anteriormente ensaiadas. Os deslocamentos mesclavam avanços com forte base corporal, piruetas, contrações, idas para o chão e uso das mãos como apoio de alguns movimentos semelhantes à capoeira. Uma sequência bastante dinâmica, mas que, no geral, mais se assemelhava a minha imagem da dança moderna americana, do que com a dança afro-brasileira, ou afro-contemporânea, propriamente dita.

Em seu último trabalho coreográfico nomeado *Opaxorô* (nome dado ao objeto ritual em forma de cajado, característico do Orixá Oxalá), cuja introdução foi apresentada no evento de finalização dos Seminários de Dança da FUNCEB,¹³⁰ em janeiro de 2011, King sobe ao palco e explica:

Este trabalho, que eu formei, é o princípio de uma coreografia que eu fiz, que eu fiz não, eu dirigi. Foi uma coreografia coletiva, um trabalho baseado no cajado de Oxalá: Opaxorô, onde está todo o mistério do candomblé. Então eu tive a ideia e conversei com várias pessoas, inclusive o Armando Pekenó. Ele viu o João e o Rodriguinho dançando.... e disse: “Eu posso meter o dedo aí?” Eu disse: “Pode!” Ele fez o trabalho e eu direcionei espacialmente. Só que, no candomblé, quem carrega Oxalufã, por ser velho demais, é Xangô ou Ogum. Mas, neste trabalho que é contemporâneo, quem

¹³⁰ Veja maiores detalhes do evento no final deste Capítulo.

carrega Oxalá, o trabalho de contato, de carrega etc., quem faz é Oxaguiã, o guerreiro Oxaguiã. A música é tradicional, que Felipe e o rapaz fez, uma composição em cima do canto tradicional.

Após a apresentação, o coreógrafo subiu novamente ao palco e afirmou:

A Bahia tem uma clã de professores de dança afro, pseudo-afro... eu não sei mais o que é, se é moderna, se é contemporânea... E este clã aqui na Bahia faz um trabalho sério, sempre tem vários professores de dança afro. Mas tem sempre o cérebro, tem sempre a clã. O pessoal sempre fala: você não é nada modesto! Então, desse clã, o rei sou eu! [Risos e aplausos] E que hoje, por ironia do destino, eu consegui reunir aquelas pessoas que foram os primórdios: Rosângela Silvestre, Augusto Omolu, Luiz Bocanha, falta ainda o Armando Peken e o “Conga”, que hoje é pai de santo em São Cristovão, num belíssimo terreiro. E tudo foi produto originário de uma coisa que eu não sabia que ia dar certo, pois quem semeia boas sementes, bons frutos colhe e eu me sinto honrado de ter semeado isto [Aplausos].

Se a criação coreográfica de King, em alguns momentos, parece repetir fórmulas definidas por sua prática artística de algumas décadas – tanto no tratamento dos temas mitológicos da religião afro-brasileira, suas reformulações e atualizações, quanto nas construções coreográficas, onde movimentos da dança moderna, da capoeira e, principalmente, da dança afro-brasileira¹³¹ articulam-se em estruturas de movimento e fluxos espaciais reconhecíveis – seu trabalho como professor da dança negra parece extremamente contemporâneo. O respeito com que é tratado pelos inúmeros artistas formados por ele, independente dos seus sucessos profissionais e capacidade artística, não deixa dúvida de seu reconhecimento como professor atento e incentivador dos novos talentos, um crítico voraz do academicismo e, sobretudo, um esmerado articulador de forças.

Num dos períodos da pesquisa de campo em Salvador, em especial, dezembro de 2010 e janeiro de 2011, aproximei-me bastante do trabalho realizado pelo coreógrafo Carlos Ujhama, sobrinho de mestre King. Ujhama deu aulas no Pelourinho, no andar superior do Museu Casa do Benin, onde pude fazer seis aulas. Ele nomeia seu trabalho como “dança afro-soteropolitana”, dirigindo o grupo de estudos Afrossá e a Cia. Contemporânea de Intervenção Urbana, na qual participei dançando no evento de reinauguração do Espaço Xisto Bahia.

¹³¹ Entendida aqui como linguagem de dança onde os movimentos coreografados são derivados dos códigos corporais, simbólicos e gestuais encontrados no candomblé, mais especificamente nos Orixás.



Figura 31: O Grupo Cia. Contemporânea de Intervenção Urbana se aquece na sala Emília Biancardi, no Espaço Xisto, momentos antes da apresentação em 17/12/2010.

Em sua pesquisa coreográfica, Ujhama retoma a dança baiana de rua, baseada nas danças coletivas dos cortejos e blocos afros: “Eu faço um trabalho de dança popular contemporânea”, avalia. Averso aos blocos de carnaval e seus abadás, às coreografias da axé-music, tão esmagadoramente presentes na cultura de massa baiana, a qual chama de “folclorização do carnaval”, Ujhama defende que a cultura popular é viva, pois está na rua e se modifica na medida em que atualiza e dialoga com as tradições.

O coreógrafo se interessa pela busca de nomenclaturas para os movimentos vivenciados na dança de rua soteropolitana derivados do samba-reagge e da ginga da capoeira. Sua prática intenta formalizar uma metodologia de ensino, onde a constituição de um vocabulário de movimentação esteja conectada com a dança popular de rua, étnico-baiana, não folclorizada nem carnavalizada. O trabalho de Ujhama busca rever e repensar como a população baiana tem reinventado ritmos de origens diversas, ressignificando-os em seus corpos nos cortejos e festas públicas, para além do que a indústria cultural intenta vender. Escava memórias corporais dessas fusões rítmicas para gravar uma gramática própria que, também é contaminada por sua formação corporal e de artista da dança. Formado em educação física, também

foi aluno de King, assim como de outros tantos profissionais. Passou por diversos estilos e treinamentos – capoeira, afro-brasileiro, afro-contemporâneo, jazz, moderno, clássico e o hip-hop.

Como diretor e coreógrafo, Ujhama propõe uma dança de intervenção urbana, preferindo trabalhar em grupo do que em trabalhos solos, na rua e em espaços não convencionais do que no palco. Como ponto de partida, privilegia as danças coletivas e a forma como o baiano reelabora na rua, na festa e no espaço público suas danças e expressividade corporal.

Ao me apresentar como dançarino que dialoga com as matrizes negras da dança, Ujhama frequentemente me questionava sobre o que São Paulo produz em termos de dança afro, de dança negra, como os artistas desse Estado reelaboravam cenicamente as tradições culturais e corporais étnicas existentes nos terreiros, nas comunidades, nas ruas e nas periferias da cidade.

Ujhama comentou ter conhecido uma coreógrafa americana, atuante na Califórnia, que, ao conhecer seu trabalho, exclamou que nunca havia escutado falar em samba-reggae, embora conhecesse a Bahia há anos, onde realizava vivências com coreógrafos da dança afro. Polêmico, questionava sempre a dificuldade de seus colegas desenvolverem trabalhos e pesquisas onde a dança afro de orixá não fosse a fonte coreográfica primordial.

Em suas aulas, o aquecimento relacionava a postura das articulações superiores – ombro, cotovelos e pulso – com balanços de coluna e respirações sequenciadas. Foram notados o uso de movimentos em *staccato*,¹³² o trabalho com contrações, a atenção aos alongamentos e um cuidado com a respiração. Atenção especial também foi dada à percepção da polirritmia dos movimentos, além da alusão aos gestos simbólicos da dança dos orixás (Exu, Ogum e Oxossi), seus desenhos e formas no espaço.

Ao ser questionado pelo pesquisador,¹³³ sobre como construía a relação entre seu trabalho coreográfico nas aulas de dança e os conteúdos provenientes da liturgia afro-brasileira, assim como sua vinculação pessoal e familiar como este universo, Ujhama contou ter tido uma forte “educação de axé”. Seu pai tem mais de 35 anos de

¹³² Termo proveniente da música, usado para designar movimentos destacados, diretos e súbitos.

¹³³ Entrevista realizada em 13/12/2010, em Salvador.

santo na Casa Branca (qualificado por muitos como o terreiro mais tradicional de Salvador). Considera natural que as pessoas tenham uma relação lúdica com os elementos simbólicos, mesmo fora do ritual sagrado, para ele algo comum entre as pessoas que comungam dessa religião. Entretanto, faz algumas ressalvas sobre como existe uma carência de renovação da linguagem artística da dança afro-brasileira, em Salvador. E de como a figura do orixá foi ressaltada em detrimento de outras expressões da cultura negra.

Já em São Paulo soube que Ujhama mudara para Itália em meados de 2011, onde continua a desenvolver seu trabalho. Realiza workshops em diversas cidades da Europa e mantém-se fixado na cidade de Arezzo.



Figura 32: Folders dos trabalhos desenvolvidos por Ujhama na Europa, <http://www.afrossa.blogspot.com.br/>, acesso em: 12/3/2012.

Participei das aulas e ensaios do grupo dirigido por Ujhama e, em 17 de dezembro de 2010, realizamos uma *performance* no Espaço Xisto. Nela, fizemos um cortejo nas proximidades do teatro, percorrendo alguns quarteirões. Durante o trajeto, tocamos diversos ritmos em agogôs – ijexá, ibi, avamunha, alujá –, subimos em

câmera lenta a escadaria da Biblioteca Estadual, anexa ao teatro, e, em seu pátio, dançamos sequências coreográficas baseadas nos movimentos da capoeira.

Na programação desse mesmo evento se destacava os trabalhos dos coreógrafos João Perene, Augusto Omolu e Armando Pekenó, sendo os dois últimos antigos alunos de King, artistas que dialogam em seus trabalhos coreográficos com a linguagem da dança e corporalidade negra. A plateia do teatro estava lotada e nela acomodavam-se diversos artistas da cena afro baiana, dentre eles os notórios mestre King e Clyde Morgan. O clima era de confraternização, já que o local estava sendo reinaugurado. Décadas atrás, o Xisto já tinha abrigado os ensaios do Balé do Teatro Castro Alves (BTCA) e a Escola de Dança da FUNCEB. Dentro do espaço, próximo a entrada das salas de ensaio, figuravam grandes quadros em homenagem aos antigos mestres Emília Biancardi e Carlos Moraes. O Xisto, além de ser reconhecido por sua atividade artístico-cultural intensa, sempre apoiou e atendeu em suas dependências a demanda de profissionais que antes não tinham acesso aos espaços oficiais de dança da cidade. O espaço possui hoje o interesse de abrigar artistas e grupos em residências artísticas no desenvolvimento de processos criativos e ações culturais.

Ao final das apresentações, houve um momento de grande emoção. Os artistas, juntamente com o público, formado por grande número de seus pares de dança, entoaram cantos em iorubá, tendo o próprio King levado um deles em homenagem a Oxalá. Foi interessante observar como os carismáticos Clyde e King era muito queridos por todos os presentes.

Outro grande mestre, responsável pela formação de inúmeros coreógrafos conectados com a história da dança afro é o norte-americano Clyde Morgan. Nascido em 1940, inicia seus estudos de ballet aos 18 anos e, aos 23, em dança moderna, tendo dançado como solista na José Limon's Dance Company. Desenvolve trabalhos coreográficos em diversas universidades americanas e na Broadway. Nos anos 1960, Clyde, ao trabalhar em Nova York com Michael Olatungi, percussionista e coreógrafo nigeriano, fica instigado a viajar pelo continente africano – visitou Senegal, Costa do Marfim, Libéria, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Quênia, Tanzânia, Zâmbia e Etiópia – para aperfeiçoar sua pesquisa de dança.

Decide visitar o Brasil em 1971. Por ser bailarino da companhia dirigida por José Limon, grande mestre da dança moderna norte-americana que fora amigo íntimo do maestro Heitor Villa Lobos, foi apresentado por dona Arminda Villa Lobos à sociedade artística carioca, o que lhe permitiu construir rapidamente uma rede de

relações no campo da dança no Rio de Janeiro, entrando em contato com nomes como Tatiana Leskova, Mercedes Baptista, Lennie Dale, Bibi Ferreira, Angel Vianna, Klauss Vianna, Nelly Laport, Renée Wells e muitos outros artistas atuantes na década de 1970. Pelo contato com Bibi Ferreira, pode apresentar-se na TV Tupi, o que aumentou sua visibilidade artística, dando-lhe a oportunidade de trabalhar e interagir com o meio da dança da época.

[...] Cheguei no estúdio de Tatiana Leskova e foi assim, amor à primeira vista, a mesma coisa com a Angel Vianna. Foi ótimo, eles me aceitaram me deram tudo. Klauss Vianna estava fazendo uma peça *Hoje é o dia de Rock* e ele precisava de alguém para fazer a substituição enquanto ele ensaiava, eu fui chamado. Eu dava aula pra ele, e me estabeleci como professor de dança moderna no estúdio de Tatiana Leskova (Trecho da entrevista gravada pelo autor no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, em 29/6/2011).

Sua intenção inicial era de conhecer o carnaval carioca e aprender mais sobre a engrenagem monumental deste evento, suas condições de produção, seus segredos. Foi levado a conhecer o corpo de baile do Teatro Municipal e as academias de dança de renome, onde pôde dar aula. Clyde conheceu também a Escola de Samba da Portela, os centros religiosos de macumba, umbanda e candomblé no Rio de Janeiro. Foi apresentado à macumba carioca por Mercedes Baptista logo no ano de sua chegada ao Brasil. Ela o levou para a casa de Miguel Grosso, babalorixá muito famoso na época, filho de Iemanjá e com profunda ligação com o terreiro de Joãozinho da Gomeia. Este primeiro contato com a religião afro-brasileira no Rio de Janeiro o impactou profundamente.

No mesmo ano, é convidado a lecionar na UFBA, sendo contratado em 1972. Em entrevista de julho de 2011, Clyde contou que foi o próprio Lennie Dale quem inicialmente o instigou a conhecer a Bahia e a cultura afro-brasileira soteropolitana. Ao receber o convite para atuar como professor da Escola de Dança, não hesitou, rapidamente tornou-se diretor do GCD (Grupo de Dança Contemporânea da UFBA), atuando nestes cargos até 1978, desenvolvendo um trabalho de dança mesclando influências das matrizes africanas, dança moderna e fusões mais contemporâneas. Sobre este período Clyde comentou:

O Rio de Janeiro não estava mais me oferecendo o que a Bahia ofereceu, uma posição em uma universidade, um corpo de dança já formado, uma cultura vasta e imensa, ligada com minhas raízes africanas e várias conexões com as comunidades afro-brasileiras

que me acolheram (Trecho do depoimento público gravado pelo autor em 29/06/2011, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro – CCO/RJ).

Somente quando chega à Bahia é levado a conhecer as casas de candomblé tidas como mais tradicionais: a Casa Branca, no Engenho Velho na Federação; o Gantois, no Alto do Gantois; e o Ilê Axé Opó Afonjá, em São Gonçalo do Retiro. Para Clyde, a grande diferença nestes candomblés foi a percepção de seu espaço físico, seu envolvimento com a comunidade, o que evidenciava ainda mais o diálogo entre a liturgia e a natureza. Clyde revela que sua experiência na África o permitiu entender as coisas fundamentais do candomblé brasileiro, o respeito às entidades reconhecidas da Nigéria, o calendário litúrgico, a ligação entre as festas cerimoniais e as festas da comunidade e o funcionamento de centros educacionais dentro destas comunidades. “O Ilê Axé Opó Afonjá, por exemplo, tem sua própria escola pras crianças da comunidade, então esta responsabilidade social e o fundamento desta casa me levou a respeitar mais ainda o processo.” Ao chegar em Salvador como professor da universidade, negro e americano foi rapidamente introduzido à comunidade desse terreiro para conhecer de perto os processos rituais. Clyde conta:

Laís¹³⁴ foi muito esperta, em vez de me mandar pras academias de capoeira da Bahia, ela chamava os mestres pra Escola de Dança pra me dar aula particular. O mestre Gato foi chamado porque ele era professor dela quando ela era menina, então ele veio e me dava aula particular de capoeira, agora imagina, ele não falava inglês e nem eu português e aí pronto, foi aquela coisa sofrida, sofrida, mas ele também não quis que eu chegasse na academia e ser jogado na roda sem saber, porque, dançarino eu sou, mas capoeirista não sou... não era, não tinha nada, o linguajar, nada, então ele me dava as aulas. **Para as danças do candomblé, a mãe de Laís tinha uma empregada na casa dela, o filho do qual era o pai de santo. Laís chamou ele, e ele também fez parte dos Filhos de Gandhi então ela chamou esse cara pra me dar aula particular sobre as danças de santo, na Escola de Dança, a sala fechada, era só nos dois, minha cunhada, a finada Rosita Salgado Góes, ela me apresentou o finado Camafeu de Oxóssi que, além de ser um Ogã de Axé Apó Afonjá, Obá de Axé Apó Afonjá e o dono do grande restaurante, Camafeu de Oxossi, ele era também era o presidente dos Filhos de Gandhi, foi ele que me ensinou a dançar o Ijexá.** Então eu fui logo no início tanto no Rio de Janeiro quanto na Bahia, encaixado nos pontos-chave com as pessoas de alto nível, tanto as brancas, como Bibi Ferreira e Tatiana Leskova, quanto as mulatas Mercedes Batista, e quantos pretos e os negros,

¹³⁴ Referência a Laís Salgado Góes, atualmente sua esposa; na época, professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

como Camafeu e mestre Gato, então eu estava desde sempre encaminhado para ser, para fazer parte da comunidade brasileira, eu me sinto parte da comunidade brasileira (Trecho da entrevista gravada pelo autor em 29/6/11, *grifos nossos*).

Clyde já havia sido confirmado filho de Oxalá na Nigéria, porém afirma que seu trabalho artístico, vida pessoal e espiritual foram conectados aos esclarecimentos que aconteceram na Bahia, principalmente após sua aproximação do Ilê Axé Opô Afonjá. Assim, as relações pessoais constituídas, a criação de laços afetivos e de amizade com membros da comunidade de culto, sua posição de professor na universidade e de famoso bailarino afro-americano facilitaram seu acesso. Clyde foi introduzido pelas mães de santo, alabês e ogãs da casa: “[...] as portas se abriram para eu conhecer de perto os processos, eu fui iniciado na casa de Obaluaye, apesar de eu não ser de Obaluaye, eu sou de Oxalá, eu sou guardião, zelador da casa de Obaluaye.”¹³⁵

Laís Morgan era professora da Escola de Dança da UFBA e amiga da família de mestre Didi,¹³⁶ acabou por facilitar sua conexão, com a cultura e dança afro.

O primeiro trabalho realizado por Clyde Morgan com temática estritamente relacionada ao culto afro-brasileiro foi a peça chamada *Porque Oxalá usa Ekodidê*, essa peça de mestre Didi,¹³⁷ uma lenda oral transfigurada em literatura, relata os eventos da vida de Oxalá e fornece uma pequena mostra da importância deste orixá na vida cultural dos iorubás e seus descendentes. O trabalho de Clyde foi o de transformar um conto, relacionado aos elementos simbólico-litúrgicos do candomblé, numa montagem coreográfica. Esta montagem foi um marco na produção

¹³⁵ Conforme Robatto (2002), Clyde foi suspenso ogã no Axé Opô Afonjá em 1975 e confirmado em 1986.

¹³⁶ Deoscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi. Alapini – supremo sacerdote do culto dos ancestrais, Eguns, zelador e continuador do culto à Xangô, de sua estirpe genealógica, sendo o mais antigo sacerdote vivo; continuador da linhagem dos Asipá – descendente de grandes caçadores e desbravadores das nações de Oiô e Ketu; artista plástico de renome internacional; escritor; doutor *honoris causa* pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1999; premiado com a Comenda de Mérito Cultural Brasileiro, em 1996, entre outras condecorações.

¹³⁷ Mestre Didi, em sua faceta de sacerdote-autor, empenha-se na continuidade e na recriação da cultura africana no Brasil. Seus contos, concebidos na forma de *autos coreográficos*, atuam na difusão e secularização dos feitos de grandes heróis e entidades míticas nagô. Conforme Santos (2007), seus escritos dramatizam histórias, entrelaçam parábolas e narrações alegóricas, que, pela encenação, permitem vivenciar, de modo participativo, a transmissão dos princípios cosmológicos.

coreográfica soteropolitana sobre o tema, inovando em diversos aspectos. Sua apresentação ocorreu no Solar do Unhão¹³⁸ e percorreu sua arquitetura num cortejo coreografado. O segundo trabalho nesta vertente foi sobre a obra *Oxóssi n'Aruanda*, também de mestre Didi. Nelas, o coreógrafo dançou histórias baseadas em lendas afro-brasileiras. Compondo um espetáculo com a ajuda de uma equipe multidisciplinar, adaptou músicas tradicionais, compôs arranjos para além dos toques de atabaque e das cantigas de candomblé. Sobre sua atuação, ele comenta:

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 desse conflito pela minha maneira de decidir o que eu vou botar no palco. Eu sempre tento partir para lendas, mitos e a tradição oral... Ninguém pode ficar ofendido em achar que eu estou botando um **candomblé no palco**, mas para fazer isso, você precisa **estudar muito e entender pelo menos essa movimentação 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, o meu ponto de vista que eu estou sempre levantado a liberdade e a clientela dos meus alunos e meus produtores e a comunidade religiosa onde eu faço parte. Eu tenho a responsabilidade de **eleva a cultura sem deturpar as coisas básicas** e principais então é uma corda bamba de saber equilibrar, avançar e levar uma certa verdade pra frente, uma verdade artística que pode ser que amanhã não seja mais verdade, as verdades são fluídas e permanentes, esse é meu ponto de vista. (Trecho da entrevista gravada pelo autor em 29/6/11 ,*grifos nossos*).

Para Clyde, alguns dos maiores entraves no processo de criação das danças afro-brasileiras são os conflitos a serem administrados com as “pessoas da religião”, que não querem que determinados preceitos rituais e litúrgicos sejam descontextualizados e apresentados no campo comercial. Assim, o uso de muitas músicas e toques tradicionais é negociado entre os artistas e os religiosos. Clyde coloca-se como protagonista e testemunha dessas mediações entre contextos diversos, nos quais mitos e simbologias são transformados em coreografia para o público não religioso.

¹³⁸ Conjunto arquitetônico do século XVII, tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que casa-grande, senzala e capela de um antigo engenho de açúcar localizado na área urbana de Salvador. Atualmente abriga o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA).

Carregada de dubiedades, gingando entre a difusão dos elementos tradicionais e sua recriação, entre a aprovação e julgamento de pares localizados em espaços díspares – o religioso, o artístico e até mesmo o acadêmico –, a dança afro produzida pelo coreógrafo fundiu diversos elementos e ganhou notoriedade. Pelas cores, movimentos e ritmos, o coreógrafo mostra um caminho possível entre as tensões e conflitos desses territórios-tabu. Revisita-os com a ótica do artista. Clyde, além de artista da dança, é artista plástico. Concebeu figurinos para suas montagens e criou uma série de desenhos pautados nas imagens dos orixás. Suas figuras de Exu, Ogum, Oxóssi, Iemanjá serviram de ignição para a criação coreográfica de inúmeros trabalhos. Ele afirma ter sido agraciado com o dom do desenho, que o ajuda na elaboração e na concepção do trabalho coreográfico: “[...] Meu mundo é o mundo de pintar, é o mundo com gente, com corpos...”. Nestes desenhos podemos observar uma laicização dos arquétipos das entidades – suas características são exploradas e novas metáforas tomam forma, fazendo interagir imagens, objetos e corpos. Nos desenhos, o coreógrafo deixa transparecer outros olhares sobre a figura ancestral. Por exemplo, se Ogum representa um guerreiro terrível, uma divindade relacionada ao ferro e ao uso e controle deste metal, sua manifestação é recriada por uma série de imagens onde figuram barbeiros, cirurgiões, engenheiros, lavradores, marinheiros, marceneiros – imagens humanizadas pelo cotidiano. O gesto viril da dança ritual, que frequentemente parece cortar o ar com os braços – reaparece na dança coreografada decupado e desconstruído em inúmeras variações, cujo sentido é ampliado pelas novas imagens. O mesmo ocorre com Exu – o orixá mensageiro, em alguns desenhos, está visualmente representado com línguas duplas, em outros, torna-se saltimbanco, equilibrista, músico, brincante rodeado por elementos assimétricos, provocadores. Seus desenhos auxiliavam a acionar outras presenças, trazendo novas imagens integradas no processo de composição coreográfica sem o apelo exclusivo a visualidade cerimonial da liturgia.



Figura 33: Exemplos de ilustrações do orixá Exu, realizadas por Clyde Morgan.

Entre os dias 21 de junho e 2 de julho de 2011, Clyde Morgan ministrou um curso de montagem coreográfica no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, o qual pude realizar como dançarino selecionado. Durante o curso, acompanhei seu método de trabalho, fazendo suas aulas técnicas e participando como bailarino do resultado cênico-coreográfico apresentado no final do processo. Os encontros sempre iniciavam com uma aula técnica intensa, mesclando elementos da dança moderna com movimentos recriados das matrizes corporais negras, as quais Clyde nomeava de afro-pop.

A montagem foi estruturada em três momentos. No primeiro, de influência coreográfica nitidamente moderna, os bailarinos executavam movimentos controlados e marcados sob a música melódica de inspiração barroca (Adágio de Albinoni, composto por Remo Giazotto, em 1945). Num segundo momento, foram apresentados pequenos solos simultaneamente, conforme um roteiro de marcações por onde quatro intérpretes se revezavam, percorrendo de sua entrada até a saída, quatro pontos demarcados no espaço do palco. Em cada um desses pontos, uma improvisação com base em temas determinados compunham a cena: no primeiro, no centro do palco, representávamos um texto pessoal, poético, sobre nossas conexões com a dança e nossa história de vida; a seguir, num outro ponto do palco, dávamos a nossa resposta corporal ao nosso texto, dançando-o; depois, improvisamos sobre uma série de desenhos de Clyde dos orixás e seus elementos míticos, sorteados ao acaso; no quarto ponto, performávamos uma resposta corporal que dialogasse com as ações dos outros

intérpretes em cena, respondendo corporalmente ao que nos afetasse. Esses quatro pontos eram visitados por cada um dos bailarinos até que o último finalizasse sua performance. No terceiro e último momento da apresentação, uma dança criada com base na música do cantor nigeriano Fela Kuti, onde performamos os passos coreografados pelo artista. Nesta última parte, os movimentos eram uma grande mescla – matrizes negras das danças africanas, do jazz e do afro-brasileiro se intercalavam formando frases e sequências em grandes fluxos de deslocamento espacial, os quais formavam figuras geométricas no palco. Grandes e pequenos círculos, diagonais e retângulos formavam-se e desapareciam, o coro de bailarinos incorporava uníssonos e se fragmentava em improvisações simultâneas. A forma como Clyde compõe fluxos coreográficos, sua intervenção no espaço dançado, criando trajetos e incluindo sucessões de deslocamentos no processo de criação também permite explicitar suas qualidades artísticas e formação.

Meu trabalho nesse sentido é muito decorativo, muito barroco – esse que eu aprendi com o meu mestre José Limon, para apreciar a geografia e apreciar a geometria. Estudar geometria, para que o trabalho coreográfico não seja uma coisa chapada. Fazendo uma experiência de um movimento em sequência, mas quebrado, colocando num sentido, num outro sentido, dividindo o espaço – isso é uma coisa bem característica das danças africanas. As danças africanas em geral são muito simples na sua formação. São muito elaboradas na hora de fazer o solo – muito diálogo entre o mestre do tambor, muita interação entre o mestre do tambor e o dançarino (Trecho da entrevista gravada pelo autor em 29/06/2011).

Ciente da diversidade e complexidade das danças de matrizes negras, o papel desempenhado por Clyde na história da dança em Salvador e no Brasil foi inaugural. Único professor negro na Escola de Dança e na universidade,¹³⁹ onde o ensino de danças ligadas às matrizes negras também inexistia institucionalmente, mesmo que aparentemente avesso aos discursos militantes, sempre esteve consciente da importância política de seu trabalho no campo da dança. Ao se fixar como docente da universidade, trabalhando com linhas coreográficas diversas, incorporando elementos

¹³⁹ Sua atuação institucional na Escola de Dança da UFBA dura praticamente toda a década de 1970, mas mesmo tendo retornado aos EUA, onde hoje é professor da State University of New York, até hoje continua realizando parcerias artísticas no Brasil, para onde volta anualmente.

múltiplos da diáspora, formalizou um trabalho coreográfico de forte base técnica para estabelecer um vocabulário próprio:

[...] Eu trabalhava em três linhas – a linha das danças eruditas, com música contemporânea e clássica; a linha de danças regionais, com a música e a influência das músicas da banda de corda e pau, o Quinteto Armorial, o Quinteto Violado, A Banda de Pifanos de Caruaru; e a terceira linha foi a linha africana da África. Então, com esse cardápio de danças e o grupo bem treinado, eu comecei a introduzir mais componentes, principalmente homens. Eu abri o grupo de danças contemporâneas para os rapazes da capoeira... (Trecho da entrevista gravada pelo autor em 29/06/2011).

A produção artística do grupo que dirigiu vinculado à universidade, o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (GDC), foi intensa nesse período. O coreógrafo mesclou as formas específicas das danças tradicionais afro-brasileiras com outras corporalidades, inclusive a da capoeira. Sua dança foi formalizada para o espaço do palco com uma contagem temporal própria e submetendo os dançarinos a um treinamento disciplinado. Sua direção pôde incluir no GDC intérpretes de origens diversas, além de aproximar públicos distintos em suas apresentações.

Clyde é carismático. Sua sensibilidade apurada é própria dos grandes mestres, assim como sua generosidade e modéstia. O artista, septuagenário, atualmente ainda demonstra um vigor físico invejável. Um homem da prática está sempre pronto a falar a coisa certa no momento exato. Durante os diversos períodos em que atuou como criador no Brasil, seja na UFBA, no Grupo de Dança Contemporânea (GDC), seja como artista visitante em eventos e instituições diversas, Clyde foi responsável pela formação de muitos dançarinos que incorporaram seus métodos e se influenciaram por seu trabalho.

Clyde critica os que limitam a ideia de dança afro-brasileira àquela limitada ao repertório vinculado às tradições cerimoniais nagôs em Salvador. Ele indaga sobre o sentido e a noção de dança negra que tem se propagado e reclama de certo isolamento que a cultura baiana negra se encontra em relação a outras manifestações, criticando o costume, corrente entre muitos coreógrafos brasileiros, de identificar a dança afro-brasileira com aquela dança ressignificada pelos artistas a partir dos rituais de origem iorubá.

Pra nós que moramos na Bahia e vivemos aquela cultura com aquela intensidade, aquele pulo de uma festa pra outra, de um evento pra outro, ligado aos nossos ancestrais, é que a tendência é de fechar o mundo, fechar as paredes e enquadrar o mundo negro dentro das quatro paredes da Bahia (Trecho da entrevista gravada pelo autor em 29/6/2011).

O coreógrafo defende que se deve olhar mais para as outras manifestações igualmente afro-brasileiras e “autênticas”, igualmente férteis à inspiração. O artista começa citando São Luís do Maranhão como local onde pode ser encontrado outro ritual litúrgico, não vinculado à tradição religiosa negra da Bahia, com toques, língua e processos de iniciação bem específicos, onde expressões da cultura negra brasileira se atualizam a todo momento. Fora do campo religioso, aponta como outros lugares relevantes da expressão cultura negra o bumba-meu-boi do Maranhão, a festa do boi de Parintins, em Manaus; os guerreiros do maracatu de Recife, em Pernambuco, e a presença da família dos Arturos, em Minas Gerais.

Para o coreógrafo, em todas essas manifestações, os movimentos das matrizes corporais negras são constantemente mesclados e recriados fazendo surgir um estilo de dança por ele nomeado de afro-pop. Este estilo de dança surge de maneira experimental e constitui uma fértil amostra das danças sociais e de rua relacionadas às comunidades negras urbanas. Assim como essas, outras danças dos bailes e salões – da gafieira carioca ao *lindy hop* americano –, o *reggae*, as inúmeras variações do samba, o *afrobeat*, os afoxés soteropolitanos, o *street dance* e o *hip hop* fornecem elementos para a composição coreográfica a ser experimentada livremente. Estas expressões também fornecem rico material cênico a ser explorado na criação coreográfica das danças de palco, expressões ricas de criatividade, forjadas num espaço de reconhecida identidade negra contemporânea.



Figura 34: Clyde Morgan durante sua aula no Centro coreográfico do Rio de Janeiro (CCO-RJ), em junho de 2011.

Em sua atuação como coreógrafo, extremamente ativo até os dias de hoje, Clyde Morgan consegue equilibrar vínculos e demandas entre a tradição e a contemporaneidade, entre o pertencimento e a reinvenção, dialogando entre campos aparentemente ensimesmados, sendo reconhecido internacionalmente por sua competência artística. Sua responsabilidade política de artista faz de sua arte uma permanente busca de linguagens, práxis que lhe conferiu uma espécie de passe-livre entre diferentes territórios, baseada no diálogo constante entre memórias e identidades matriciais e suas transformações.

Percorrendo alguns espaços de dança de Salvador, como a Escola de Dança da FUNCEB, a Escola de Dança da UFBA, o Teatro Vila Velha, o Espaço Xisto e a Casa do Benin, pude aos poucos perceber nestes lugares a presença de uma geopolítica da dança afro. Durante o mês de dezembro de 2010, a grade dos cursos livres da FUNCEB compreendia uma surpreendente multiplicidade de profissionais da dança negra. Entre os cursos oferecidos por eles apareciam estilos nomeados como: afro-clássico, afro-contemporâneo, técnica Silvestre, afro-jazz, afro-soteropolitano, afro-brasileiro, danças de matrizes africanas, dança afro-baiana, danças africanas, sendo que a maioria desses profissionais ministra cursos abertos também durante o ano inteiro.

É impressionante perceber como, com base na dança afro-brasileira, outros trabalhos corporais eram criados. Alguns profissionais desenvolvem intensa pesquisa na formulação de sintaxes derivadas dessas movimentações recriadas. Em muitos trabalhos, além do desenvolvimento de pesquisas baseadas no estudo das especificidades de movimentação dos orixás do candomblé, inclusive com intenso trabalho rítmico e musical com base na liturgia, percebi inúmeras fusões destes conhecimentos com outras técnicas de dança. De um modo geral, novos elementos expressivos eram gerados pelas práticas desses artistas, enriquecendo os repertórios da dança afro com suas pesquisas de movimento.

A Escola de Dança da FUNCEB recebe uma quantidade enorme de alunos provenientes de inúmeros estados do Brasil e de diversos países. Em janeiro de 2011, encontrei alunos vindos da Itália, Estados Unidos, Canadá, França, Austrália, Portugal, Suécia, Argentina e Chile. Trata-se de um espaço aberto, no qual sempre ocorrem aulas, onde a efervescência cultural e o encontro de alunos, profissionais e pesquisadores da dança não para. Durante minha estadia, ocorreram dois cursos que chamavam a atenção dos alunos. Nomeados de seminários de dança, eram pagos e ocorreram em janeiro. Rosângela Silvestre e Augusto Omolu eram os docentes. Ambos iniciaram sua formação em dança com King e atualmente desenvolvem trabalhos fora no país.

Ao retornar em Salvador entre janeiro e fevereiro de 2012, pude perceber que a movimentação artística na Escola de Dança da FUNCEB continuava. Cursos livres, atividades isoladas, oficinas de verão, ensaios dos alunos e os tão comentados seminários de dança com Rosângela Silvestre e Augusto Omolu, agitavam suas dependências com o entra e sai dos alunos soteropolitanos, outros brasileiros e estrangeiros.

Rosângela, graduada e pós-graduada em dança pela UFBA, adquiriu treinamento em diversas técnicas de dança: Martha Graham e José Limon e também balé clássico. Teve como instrutores King, Mercedes Baptista e Clyde Morgan. No início dos anos 1980, participou do grupo Odundê,¹⁴⁰ com o qual representou o Brasil no Festival Internacional de Dança na França. Entre as décadas de 1980 e 1990,

¹⁴⁰ Grupo formado em 1981 sob a direção da professora Conceição Castro, do Departamento de Teoria e Criação Coreográfica da UFBA, tendo como objetivo fundamental aproximar as tradições e as influências culturais africanas ao movimento contemporâneo. (ROBATTO, 2002, p.211)

desenvolve a técnica Silvestre de dança, baseada na mitologia e na gestualidade dos orixás em conexão com o estudo dos chakras, os elementos da natureza e a percepção imagética de três triângulos corporais.¹⁴¹ Na técnica Silvestre, tonicidade, alongamento, interpretação e expressividade combinam-se e, por meio dela, usa-se o corpo como veículo treinado para a expressão. Em 1989, Rosângela coreografou, para o Balé Folclórico da Bahia, o único trabalho de dança contemporânea da companhia até aquele momento. Em 1995, desenvolveu trabalhos em cooperação com o saxofonista norte-americano Steve Coleman, pesquisando as relações entre arte contemporânea (música e dança) com as matrizes de influência africana.

Atualmente, Rosângela participa de festivais de dança e música e programas educacionais nos Estados Unidos, Europa, Japão e América do Sul. A título de curiosidade foi previsto para dezembro de 2011 um workshop de Técnica Silvestre e Dança dos Orixás, na L'Ecole des *Sable* (Senegal), em parceria com Patrick Acogny, filho de Germaine Acogny¹⁴² e diretor da Companhia Jant-Bi.

Augusto Omolu nasceu numa família pertencente ao candomblé e, desde criança, participa da comunidade religiosa, sendo batizado ogã aos 13 anos. Ainda

¹⁴¹ Técnica de dança baseada na associação metafórica do corpo em estruturas, assim: a Terra representa o Triângulo do equilíbrio, localizado nas pernas; a Água representa o Triângulo da expressão, localizado no seu centro; o Ar representa o Triângulo da expressão, localizado no peito e o Fogo representa o Triângulo da intuição, localizado na cabeça. Vide nota explicativa das oficinas de verão no site do Teatro Vila Velha: <http://www.iteia.org.br/jornal/abertas-inscricoes-para-oficinas-vila-verao-2011-do-teatro-vila-velha-ba>. Acesso em: 01/02/2011.

¹⁴² A franco-senegalesa Germaine Acogny é bailarina, coreógrafa e professora de dança. Com base nos conhecimentos das danças tradicionais da África Ocidental, herdados de sua avó (uma sacerdotisa iorubá), e nos estudos de dança clássica e moderna em Paris e Nova York, Germaine fundou a primeira academia de dança em Dakar em 1968. Entre 1977 e 1982, foi diretora artística do Mudra Afrique (Dakar), criado por Maurice Béjart e pelo presidente e poeta senegalês Léopold Sédar Senghor. Em 1980, escreveu seu primeiro livro, *African dance*, publicado em três idiomas. Depois que o Mudra Afrique fecha, ela se muda para Bruxelas para trabalhar com a companhia de Béjart, organizando oficinas internacionais de dança africana. Junto com o marido, o alemão Helmut Vogt, ela cria em 1985, em Toulouse, na França, o Studio École Ballet Théâtre du 3è Monde. Em 1995, volta ao Senegal para criar um centro internacional de dança, finalizado em 2004 – a École des Sables, um centro internacional de danças tradicionais africanas e dança contemporânea. A escola é um centro de formação profissional e intercâmbio de dança, integrando as danças tradicionais africanas, assim como os dançarinos membros destas comunidades, com os bailarinos de todo o mundo. Em 2005, Germaine é convidada como professora da University of California of Los Angeles (UCLA). Em 1995, é convidada pelo Balé da Cidade de São Paulo para criar “Z”, em comemoração aos 300 anos da morte do líder negro brasileiro Zumbi dos Palmares, coreografia que marca o reconhecimento internacional da companhia de balé brasileira.

adolescente, em 1974 inicia seu treinamento como capoeirista no grupo dirigido pelo mestre King no Colégio Estadual Severino Vieira, até que integrar o Grupo Balu, dirigido por King junto ao Sesc em 1976. Neste grupo, realiza aulas de danças brasileiras (“folclóricas”) e de dança dos orixás, até que começa a se apresentar em shows folclóricos. Em 1978, trabalha no grupo Viva Bahia, de Emília Biancardi, que também desenvolvia suas atividades na mesma Escola. Em 1979, inicia seus estudos de dança clássica com Carlos Moraes na Ebateca, integrando-se ao elenco do Balé Brasileiro da Bahia em sua turnê pela Europa no ano seguinte. Em 1981, é aprovado nas audições para formar o corpo de baile do Balé do Teatro Castro Alves.

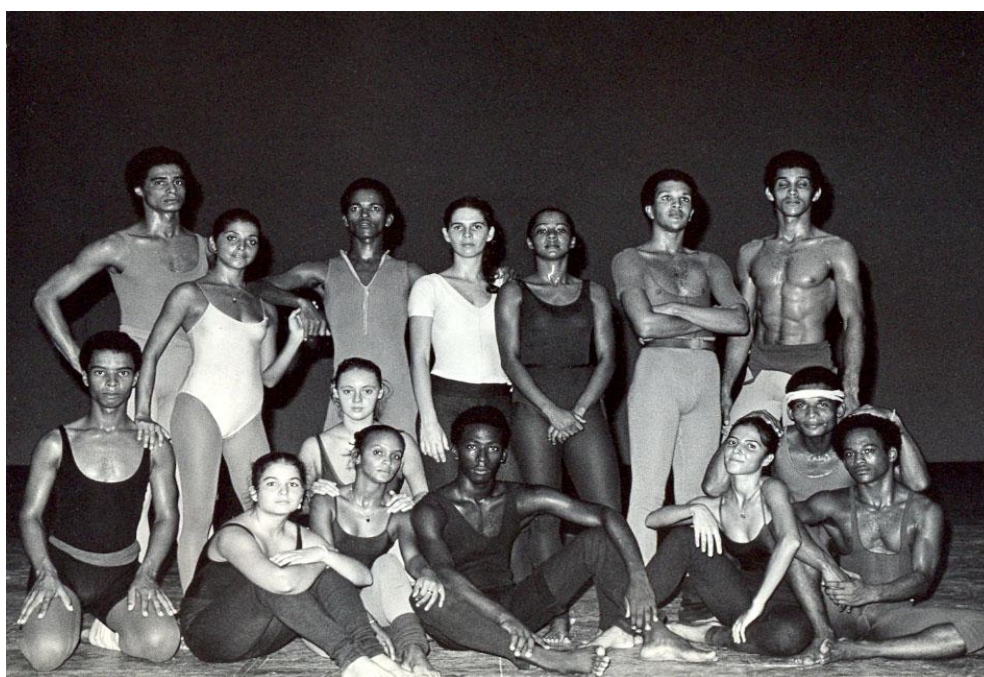


Figura 35: Elenco formador do Balé do Teatro Castro Alves (BTCA). Omolu está sentado no centro, arquivo do BTCA.

Quem lhe deu a alcunha de Omolu foi a professora Emília Biancardi, pois Augusto dançava um solo sobre o orixá no grupo Viva Bahia. Esse apelido tornou seu nome artístico quando compôs o elenco do BTCA.

Por uma coincidência muito grande, eu nasci nos braços de Omolu, porque eu nasci em casa. A minha madrinha que me batizou também é de Omolu e Omolu é o meu caminho. Ele abriu o meu caminho, a minha arte, é assim o meu guia. O meu orixá de cabeça é Ogum. Meu orixá de cabeça é Ogum com Iemanjá, mas tem Omolu que tá ali, na minha direção também. Minha vida profissional é Omolu e aí eu agradeço muito. Esse velho, eu não

deixo. Ele é meu pai, meu pai velho, é o meu guia também. Ogum, Iemanjá e Omolu estão aqui e Oxalá também (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012).

Sobre o período de ingresso no corpo de baile, bem como os desdobramentos profissionais que se seguiram a sua entrada no BTCA, Omolu relata:

Eu fiquei também um pouco surpreso com todo o resultado, quando eu passei no Balé, no Balé do Teatro Castro Alves, porque **eu não era uma pessoa técnica – tinha muito talento, isso sim**. O que eu tinha era um pouco de conhecimento da dança moderna e também um pouco da dança dos orixás, porque eu aprendi desde pequeno. Mas o balé clássico ainda estava muito novo, muito recente. Então, não era o que eu dominava e a formação da companhia era uma formação clássica, era uma companhia moderna, mas com formação clássica. Mas eu passei no concurso mais por um talento. No momento de dança clássica, foi péssimo, mas a dança moderna coreografias e outras coisas, foi maravilhoso, fui super bem. Então toda a formação da companhia é uma formação clássica, mas com base na dança moderna e, todas as coreografias são modernas, então isso pra mim foi muito importante para poder conciliar o desconhecimento com a técnica clássica. Foi o que também me inspirou em **criar um estilo de dança que fosse nosso, com base técnica, um exemplo: a dança afro-brasileira ou a dança afro-contemporânea, na época**. Aí a nossa ideia, e quando eu falo nossa porque foi minha e de Armando Pekenó, também um colega nosso. A gente sempre trabalhou junto e também criamos um curso livre de dança afro-brasileira aonde a gente **jogava todo o nosso conhecimento de base técnica clássica e moderna, mesclado e misturado com danças [de] orixás, e começamos a dar o nome de dança contemporânea brasileira ou dança afro-brasileira**. Tinham mais ou menos 100, 110 pessoas na sala e a gente dava esse curso livre mais para as pessoas carentes, que não tinham condições de pagar uma escola. Eles poderiam fazer aula com a gente todo sábado e domingo, porque era o momento também em que todos estariam livres pra participar. [...] Isso foi no Teatro Castro Alves, na sala onde era a EBATECA, porque a EBATECA já estava fora, isso foi em 83 parece, 82, 83 quando iniciamos esse curso livre, muito mais pra dar oportunidade às pessoas carentes pra descobrirem seus próprios talentos, pra poderem dançar porque há alguns anos atrás a gente só podia fazer dança se tivesse dinheiro, só fazia dança quem fosse rico, filho de papai e mamãe que tinha dinheiro e podia bancar. Meu pai não queria que eu dançasse, minha mãe nem tinha condições de me bancar, então eu que tinha que investir se eu quisesse. Tinha que vir andando de casa até o teatro. Muitas, muitas e muitas vezes vim andando e voltei andando. Vinha, fazia aula, fazia ensaio e depois voltava pra casa. É, o que eu comia era um pão e suco, um ki-suco, um geladinho, uma coisa, que era os intervalos, e depois voltava a fazer aula e trabalhava, trabalhava, trabalhava. Então, pra mim, foi um grande desafio todo esse processo pra mim (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012, *grifos nossos*).

Omolu se formou bailarino reelaborando ensinamentos de mestres, como King, Carlos Moraes, Lia Robato. A partir de sua experiência pode construir sua própria abordagem da dança afro. Sua vivência de santo, o jogo da capoeira, a reelaboração técnica da dança folclórica, já hibridizada, permitiu potencializar uma corporalidade, a qual Omolu dá o nome de “talento”, que, somados a sua formação técnica clássica e ao aprendizado desenvolvido no BTCA, possibilitaram-lhe alçar vôos mais altos.

A gente tem uma carência muito grande de referências, referência cultural, um exemplo. Eu sentia falta de uma técnica especificamente nossa, brasileira, por que King era formado na Escola de Dança [UFBA], então ele sempre tinha seus movimentos modernos, mas trabalhava o folclore. E Carlos Moraes já tinha base clássica. Mas eu tinha o meu conhecimento da dança dos orixás mas eu queria uma coisa nossa. A minha necessidade era ter uma técnica especificamente brasileira. Então, por isso que também criamos, tivemos essa ousadia de juntar os nossos conhecimentos técnicos com a nossa sabedoria, porque a gente já tinha, pra desenvolver uma linguagem, uma linguagem diferente, uma linguagem que fosse próxima a nossa linguagem brasileira, uma linguagem diferente, com base na dança dos orixás. E isso foi o meu ponto de partida para uma pesquisa, um processo muito grande de investigação. Logo depois eu encontrei, não, montei um grupo, o Chama (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012).

Omolu identificava uma carência na elaboração de uma dança cênica que pudesse, ao mesmo tempo, constituir-se como treinamento corporal e considerar as suas referências culturais, que apresentasse alguma inovação no cenário artístico baiano, desenvolvendo uma linguagem de dança capaz conjugar a dança dos orixás e um treinamento técnico estruturado. Nesse contexto funda, em 1983, com Armando Pekenó (seu colega de BTCA), o grupo Chama, atuando como bailarino e coreógrafo. Este grupo foi o ponto de partida para iniciar sua investigação. O trabalho mesclava elementos, tentando alcançar uma linguagem própria. As atividades do grupo dão origem à uma escola, que desenvolvia cursos livres no espaço desocupado pela Ebateca e que viria a ser o espaço utilizado pela Escola de Dança da FUNCEB. Quando a Escola da Fundação Cultural é fundada, em 1984, Omolu participa de sua estruturação, e ali também continua a lecionar.

A Escola de Dança da Fundação não existia, também foi a partir daí que começou a existir a Escola de Dança da Fundação, porque foi justamente nesse espaço onde a gente criou esse curso livre, então dois anos depois veio a escola da Fundação [FUNCEB] nesse mesmo espaço. Então não deixou de ser também uma referência no

incentivo pra se criar essa escola, também, onde eu fiz parte da fundação da escola, todo o processo de organização, de ideias, de estruturar e como é que funciona uma escola, eu também fiz parte disso tudo. Fui chamado pra fazer parte com a direção de Lia Lobato, então, no caso fui um dos fundadores daqui também... (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012).

No encontro com a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, Omolu pôde realizar conexões fundamentais para a continuidade de seu trabalho artístico. Estava insatisfeito com sua posição de bailarino no BTCA, na qual não podia exercitar sua criatividade livremente, estando sempre limitado ao preparo técnico para a execução das coreografias criadas: “Você vira aquele bonequinho que fica pronto pra apresentação”. Temia também que com o tempo não pudesse mais dançar no corpo de baile, e a condição de professor de dança não lhe parecia suficiente. Em 1994, através do convite do diretor teatral Eugenio Barba, colabora com a International School of Theatre Anthropology (ISTA), tornando-se ator-bailarino da companhia Odin Teatret, em 2001. No Odin Teatret participa nas montagens *Ode ao progresso*, *As grandes cidades ao abrigo da lua*, *Sonhos de Andersen*, e nos espetáculos produzidos pela ISTA, *Ur-Hamlet* e *Oro de Otelô*.



Figura 36: Odin Teatre na performance *The great cities under the Moon*, dirigida por Eugenio Barba, Tony D’Urso (fotografia), site do Odin Teatret.

[...] Meu primeiro encontro com a antropologia teatral [foi] em 94 quando Barba estava organizando a ISTA de Londrina. Na Universidade de Londrina, a organizadora da ISTA, a diretora exigiu de Eugenio um representante brasileiro [...] então Eugenio

saiu buscando, fazendo uma pesquisa pra encontrar uma pessoa que pudesse representar, trabalhar. Foi quando, justamente, eu estava dando um seminário de danças dos orixás, um curso de férias da Escola da Fundação Cultural e chegou Eugenio e a sua assistente Júlia¹⁴³ e pediram a permissão para assistir todo o seminário [...] Eugenio se identificou com meu trabalho, ele achava que aquilo realmente era o que ele precisava e daí ele me convidou e, em quinze dias, eu fui à Dinamarca pra conhecer o teatro, conhecer o Odin.¹⁴⁴ [...] Dei um seminário para todos os atores do Odin e depois comecei a trabalhar com a Sanjukta.¹⁴⁵ [...] Daí começamos a criar o diálogo entre os orixás e os deuses da Índia. E também montamos uma partitura para a apresentação que fez a abertura do *Theatrum Mundi* de 94 e, paralelo a isso, a gente estava com um processo de montagem de um espetáculo demonstração. Então, *Oro de Otel* também foi um processo muito profundo pra mim onde eu tinha todo o conhecimento dos orixás, mas eu não sabia o que Eugenio ia fazer com aquilo, porque eu não conhecia a linguagem da antropologia teatral. Conhecia dança clássica, dança moderna, dança dos orixás, mas a antropologia teatral pra mim era muito novo. Já fiz teatro na escola, mas não teatro antropológico, teatro-laboratório. Então pra mim foi um grande encontro, um grande casamento e identificação. Era justamente o que necessitava no momento. Aqui eu consegui ir mais fundo dentro da minha pesquisa, porque a antropologia toca muito profundo **nas condições, nas qualidades de energia, também de movimento, das qualificações, das ações, o que também é muito forte dentro dos orixás**. É daqui que eu vou começar a extrair toda uma condição própria, uma técnica ou um estilo que chegue a se aproximar de uma técnica especificamente brasileira, e é o que eu estou desenvolvendo agora. Eu estou em um trabalho em cima da **dramaturgia dos movimentos**, que serve como um treinamento para o ator-bailarino, mas que já tem uma base muito forte, que é a base da antropologia, né? Antropologia do movimento, isso pra mim é bom, porque não só para o teatro, mas também para a dança, ele [Eugenio] consegue juntar o teatro e a dança através dos movimentos dos orixás, que são muito claros, mas a gente não tinha esse conhecimento. Então eu passei a ter esta visão de toda essa riqueza, dessa explosão de informação que têm os movimentos dos orixás através de todo esse **processo mesmo de busca e de investigação**, não só dentro da antropologia teatral, mas dentro também das outras linguagens técnicas. Um exemplo, se eu faço um Ogum grande, é porque eu busco uma linha, uma formação que quem me deu foi a dança clássica. Ou, quando curvo, entra na contração, é a dança moderna que me deu. Mas que os Orixás fazem isso com tanta perfeição, mas não dentro de uma visão técnica, é muito mais espontâneo, mas se você tem um olho, ou tem um conhecimento técnico, você vai entender que um corpo que se curva é um corpo que contrai aqui, que é o que a gente estuda

¹⁴³ Júlia Varley, atriz do Odin Teatret.

¹⁴⁴ Diretor do Odin Teatret (Teatro-Laboratório de Holstebro/Dinamarca), criado em 1964 e fundador do ISTA (International School of Theatre Anthropology). Barba elabora seus conhecimentos teatrais a partir de seu contato com Grotovski, suas viagens ao Oriente e do estudo do comportamento cênico pré-expressivo em diferentes culturas e tradições de representação, sistematizações que vão fundamentar a Antropologia Teatral.

¹⁴⁵ Sanjukta Panigrahi, dançarina indiana de tradição Odissi, colaboradora do ISTA.

dentro da dança moderna do balé clássico [...] **Espiritualmente lá incorporado.** (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012).

O trabalho de Omolu se baseia na dramaturgia do movimento, com os subsídios da antropologia teatral. Sua pesquisa explora as possíveis peculiaridades dramáticas no trabalho psicodinâmico da dança dos orixás, assim como suas diferentes energias e oposições de força. Propõe um trabalho corporal extremante disciplinado e extremante físico, explorando o poder comunicativo e dramático do gesto e sua presença cênica.

Eu não gosto muito dessa ideia de jogar o movimento pra cima, ser livre, livre, livre, que a dança afro é assim. Não! Eu acho que tem que se ter um sentido das coisas que se está fazendo, uma leitura muito clara, uma explicação, alguma coisa **registrada, escrita e catalogada**, entende? [...] O que precisamos na verdade é criar sempre. Precisamos criar uma grande família, que depois isso se perde, vai virar mais um folclore da vida, vai virar uma forma das pessoas ganharem dinheiro. Quando começa a ganhar dinheiro não leva muito a sério, todo mundo quer ganhar dinheiro, até quem não dançava hoje está dançando e dando aulas de dança de orixá. **Você pergunta se já foi no candomblé, nunca foi no candomblé, mas dá aula de dança de orixá. Não, eu não sei como consegue.** É tudo uma forma de comércio, de comercializar os movimentos, a dança dos orixás, sem nenhuma responsabilidade. Isso é muito perigoso, isso me preocupa muito. [...] Tem mil coisas em um só orixá que vai servir pra muita coisa, entende? Ele dá mil possibilidades, depende do seu olhar, da sua visão, também do seu objetivo, o que você pega como uma fonte de pesquisa. Porque você não vai pegar qualquer movimento. Você vai fazer o que com esse movimento? Vai fazer o que com a dança de orixá? O que o orixá faz dentro do teatro? Nada. Mas se você tem uma visão artística muito inteira, vai lá e começa... Daí você vai ver o resultado. Mas é trabalho, é investimento. Você tem que investir, tem que querer muito, tem que ter muita dedicação. [...] Eu, graças a Deus, eu consigo ter muita recompensa nas coisas que eu faço, é quase que a minha escola de teatro foi comigo mesmo – só tive mestre como orientação, mas o restante foi eu que **fui construindo e estou trabalhando a partitura, o roteiro, o personagem** que eu digo: corta aqui, vem pra cá, faz isso, e vou fazendo e já vou pensando: “que energia é essa? Que orixá que é este?”. Eu, em cada momento, **vejo uma personalidade e um orixá, então se eu tenho um personagem, eu crio um personagem com essas forças, essas energias.** Um comportamento diário, entende? Do dia-a-dia do estar vivendo, como vivem os orixás. Não precisa fazer o movimento: eu já sinto a Iansã, já sinto o Ogum, já sinto o Oxóssi, Omolu... Então isso vai, eu vou fazendo e, cada vez que eu vou fazendo isso, vai me dando mais força, liberdade também, entende? Quer dizer, eu mesmo sou o meu orientador dessa história, porque é difícil, muito difícil. Quando chega aqui [Salvador] é um pouco difícil também a relação, porque as pessoas aqui são muito, algumas pessoas, não todas, não generalizando, mas é muito gueto, **são muito donos dos orixás**, sabe? É o pai do orixá, é a mãe do orixá, é padrinho, é madrinha do orixá, é isso, é aquilo... É as vezes fica

muito difícil abrir a cabeça para um outra condição de pensamento e ver **o que representa de verdade o orixá pra você**. Fora dessa condição o que é que ele pode contribuir na sua carreira cultural, artística, na forma intelectual de pensar. De que **forma você pode valorizar o orixá na condição intelectual sem entrar na religiosidade**. Porque muito rica também é a forma de você contribuir com todo esse desenvolvimento artístico, cultural de base. Os **orixás não são só do candomblé**, vai além disso aí, entende? Você trabalha os movimentos, **movimento de uma dança universal**. Se você pode trabalhar esse movimento como um processo de estudo, é muito caro, todos aqueles **momentos codificados** dos orixás são fantásticos, **a postura, como pisa, como flexiona, como olha, a cara, a energia** que você está então, isso tudo é muito bom (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012, *grifos nossos*).

O relato de Omolu tem um tom complexo nos faz ampliar e restringir campos conceituais da dança afro. Ele conecta a criação coreográfica à sua vivência no campo religioso e censura os colegas que atuam como profissionais da dança afro sem essa experiência, ao recriminá-los, entretanto, acaba por afirmar a existência de repertórios coreográficos coesos e independentes. Omolu também defende uma autonomia no processo criativo dessas matrizes, expondo criticamente suas relações com a religião. Apesar da crítica aos monopólios desses conteúdos simbólicos nos solicita considerar a dança afro a partir de sua abordagem meticulosa.

Embora não estivesse matriculado nos Seminários no início de 2011, já havia realizado *workshops* anteriores com os dois coreógrafos e consegui a permissão deles para realizar algumas aulas finais no encerramento do mês de janeiro, onde também, pude assistir a apresentação dos exercícios cênicos resultantes do curso.

Embora a movimentação alusiva às gestualidades dos Orixás estivesse constantemente presente, visualizável principalmente durante as sequências das aulas de dança; os entendimentos cinesiológicos do trabalho de aquecimento e preparação corporal, assim como, os movimentos coreografados e a presença cênica alcançada na apresentação dos processos demonstravam um alto teor de transfiguração e desconstrução daquelas gestualidades matriciais.

Em fala prévia à apresentação pública dos alunos dirigidos por ele na FUNCEB, durante o mês de janeiro de 2011, Augusto Omolu advertiu sobre o trabalho:

O que vamos apresentar agora é uma demonstração de um resultado de trabalho de quinze dias sobre a dramaturgia da dança dos orixás. Não se fala de candomblé, não se fala de religião, se fala de arte. E de como dentro dos movimentos dos Orixás, tem muita informação

que serve como treinamento ou como base, tanto para o ator, como para o bailarino. É importante pesquisar, é importante estudar a cultura, o movimento dos orixás, como também a música, os toques, como base de sua própria cultura e como identificação com a sua identidade cultural. É isso que precisamos resgatar que estamos perdendo.

Esses usos como “treinamento” e “base” para o trabalho cênico indicam as possíveis conexões que as matrizes corporais da dança afro de orixá podem sofrer. Se os conteúdos gestuais e símbolos da religião servem de inspiração, através deles são compostos procedimentos técnico-expressivos que configuram linguagens contemporâneas de atuação. Negociando identidade e universalidade, dramaturgias são construídas em abordagens inovadoras.

Nos dias 9 e 10 de janeiro de 2012 pude realizar, como aluno, o “Seminário sobre a dramaturgia do movimento no âmbito da antropologia teatral”, na Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia. O valor do seminário era considerando elevado se comparado às aulas que aconteciam em outros espaços de dança negra da cidade, mas também havia bolsitas. O cartaz veiculado sobre o curso descrevia-o com as seguintes palavras:

Um intenso trabalho dedicado ao axé (energia) físico, espiritual e dinâmico, conectado ao mundo dos Orixás e seus elementos: Fogo, Ar, Água e Terra. Mundo esse na maior parte inexplorado e ao mesmo tempo constantemente presente em nossa vida pessoal, emocional e profissional.

As aulas do curso geralmente começavam às 9 horas da manhã quando, mestre Ori, um senhor que acompanhava Omolu em seus cursos, músico percussionista e conhecedor dos elementos rituais da tradição religiosa, ensinava-nos a entoar cantos dos orixás. Às 10 horas, começava-se a aula de técnica corporal com um aquecimento intenso de no mínimo uma hora. Após a sensibilização de pontos corporais energéticos, exercícios de alongamento e aquecimento eram passados em forma crescente de complexidade e esforço. Neles, posições de controle e resistência eram encadeadas, contrações, torções eram indicadas sempre com atenção especial ao alinhamento esquelético, além do uso da respiração e de pequenos impulsos com a percepção do peso em dinâmicas com o tronco e membros (*releases*). Das 11 até 14h, iniciavam-se as diagonais, a movimentação de passos e as gestualidades comuns na dança afro, com a crescente justaposição de frases e sequências coreografadas.

Após uma hora de descanso, retornávamos para um trabalho de dança que se conectava diretamente com a metodologia da antropologia teatral. Eram realizados estudos de partituras de movimento, relacionadas ou não à gestualidade dos orixás, nas quais as sequências eram demoradamente decupadas e, após sua repetição, íamos assimilando conteúdos expressivos à movimentação. Quando o trabalho era detido na figura de um orixá, principiava-se trabalhando sua energia pormenorizadamente, seu elemento, suas qualidades, seus gestos. Havia um trabalho de limpeza constante das formas de seu movimento, mas também de suas intenções, oposições e dinâmicas. Algumas vezes, congelando ou excluindo as primeiras e intensificando as segundas, até que, aos poucos, as formas eram recuperadas sempre com mais presença.¹⁴⁶ Outras vezes, começávamos a trabalhar com mais de um orixá, percebendo as trocas de energia entre movimentos encadeados. Aos poucos, íamos construindo um senso sobre a dramaturgia do movimento.

Éramos sempre instados a incorporar sentidos às imagens do movimento para que elas expressassem algo além de sua forma. Partituras eram ensinadas, depois decupadas dando atenção ao estudo das minúcias do movimento, sua forma, ângulo, volume. Cada tensão, cada detalhe articular, os espaços criados entre as articulações, as alterações do tônus usadas em cada momento, as oposições musculares, a criação de posições de equilíbrio instável eram vistos pela ótica de como conseguíamos incluir neles intenções, manifestadas fisicamente, que nos alimentasse com sensações de ataque, proteção, defesa, espreita, encantamento etc. Devíamos também trabalhar o olhar na intenção do movimento, incluí-lo na cena.

O treinamento físico intenso, disciplinado e ininterrupto criava sensações de renascimento, esgotamento e recuperação. Abria-nos para novas dimensões do trabalho corporal, para a percepção de memórias corporais que não intelectualizassem o movimento, deixando seu fluxo mais dinâmico e orgânico.

Foi estimulada, durante o curso, a realização de passeios pela cidade e pelos eventos comemorativos da Festa de Nosso Senhor do Bonfim e do 2 de fevereiro. Também visitamos alguns terreiros, inclusive durante as cerimônias religiosas. Durante as aulas práticas, Omolu muitas vezes afirmava que não estávamos

¹⁴⁶ Não serão discutidos nesse trabalho os conceitos caros à antropologia teatral, pois a análise dos pormenores dos elementos constituidores de sua fisicalidade e tradição demandariam uma pesquisa à parte.

realizando a dança do candomblé e, ao mesmo tempo, nos solicitava a dar vida aos significados internos de cada movimento, sempre nos estimulando a ultrapassar e não nos restringir à sua forma.

Também foram criadas pequenas cenas individuais com base em improvisações de textos trazidos pelos artistas. Com a direção de Omolu, íamos compondo partituras corporais sobre o texto – cada palavra, sonoridade, gesto, silêncio, movimento e suas tensões eram conectadas expressivamente. Nas últimas semanas, fomos compondo uma mostra do processo a ser exibida na própria Escola de Dança da Fundação Cultural.

Em relação ao ano anterior, novamente em 2012, percebi no curso um encontro de diversas nacionalidades e identidades, porém, desta vez, muitos atores também participaram e foram criados vínculos estreitos durante o (per)curso.



Figura 37: Posando após apresentação, Augusto Omolu e alunos do Seminário de Dança na Escola de Dança da FUNCEB, 10/02/2012.

Embora já conhecesse o trabalho realizado por Augusto Omolu, ao término do curso, mais extenso e intenso, pude perceber suas sutilezas. Apropriei-me de peculiaridades expressivas relacionadas ao universo simbólico das danças dos orixás, que somente seu enfoque cênico foi capaz de proporcionar. Desde 2002, Omolu tem

realizado demonstrações de trabalho e seminários tendo por base a dança dos orixás na Europa e nos Estados Unidos. Essas experiências já contribuíram na formação de inúmeros artistas e grupos de pesquisa disseminadores da experiência.

Outra pesquisadora, cujo trabalho despertou imensa curiosidade foi Tânia Bispo. Professora da Escola de Dança da UFBA, atualmente é responsável pelo curso pré-universitário (preparatório para o vestibular), ministrado dentro das atividades de extensão da escola. Iniciada na dança nos anos 1970 por King foi uma das dançarinas integrantes do grupo Odundê, na época de sua fundação, juntamente com Rosângela Silvestre. Durante entrevista,¹⁴⁷ Tânia falou sobre seu trabalho:

Hoje que eu estudo arquétipos, que eu estudo sonhos, que eu tenho uma outra leitura a partir da **psicologia analítica** [...] Nós tivemos, nós fizemos um trabalho sobre simbologia. [...] Porque eu pego pessoas, eu trabalho com estrangeiros, com americanos que chegam pra mim e dizem: nossa, como isso me toca! Porque isso é **arquetípico**. E o arquétipo não tem nação, o arquétipo é atemporal. Então, assim, é o arquétipo daquela criatura. Porque eu não trabalho com Oxóssi, Ogum, Oxum. Eu trabalho com os elementos, **eu trabalho com a terra, eu trabalho com a água, com fogo, com ar**. E esses elementos chegam até você e trazem esse arquétipo. É o arquétipo de quem? De Iemanjá? É de Oxum? É de Oxalá? É de Logun? Todos são água. E manifesta como? Ah, eu manifesto de determinada forma. Eu não sei, alguma coisa que me traz a maternidade, alguma coisa... Então você vai, olha, criando a sua história [...] **Cria a sua história**, porque você tem uma história. Você tem uma história ancestral e essa história sua vem lá... da última camada lá do seu inconsciente. Que Jung chama de a camada mais profunda. [...] Por que isso tudo em você? Quem é você? Você vem de onde? Qual a sua origem? [...] Se você vai lá no fundo da sua família, você vai ver que não é a cor que vai determinar essa história, é a sua origem que é arquetípica, é uma coisa que vem que é muito mais profunda, não é isso aqui [passa a mão pela pele], não é isso aqui, né? Não é! Porque, na verdade, vamos falar de energia, e energia não tem cor. Nem raça. A energia está em todos os lugares, os elementos da natureza, a manifestação deles é universal. Aí se quer chegar mais próximo de uma, de uma coisa mais concreta, vamos puxar pro orixá, vamos pensar na Oxum, porque é uma coisa que você vê, que se manifesta no corpo do outro, que você vê o movimento, né? Pra ficar mais claro, pra clarear essa história. [...] Por isso que eu acho que a dança afro devia de ser cartão postal. Por quê? Porque ela vem, por trás dela vem a origem dos quatro elementos. A simbologia, né? Ela se manifesta... Como é que você vê isso? Através dessa manifestação corporal. Aí eu vou pegar, **não igual como é dançado no candomblé. É óbvio que quando eu trago pra meu corpo, que é um corpo que dança, um corpo que expressa, um corpo de arte, eu não vou dançar igual**. Porque nós estudamos e sabemos que podemos colocar a forma. Eu

¹⁴⁷ Realizada em sua casa, no bairro de Santo Antônio no dia 27 de janeiro de 2011.

posso expressar uma água dessa maneira [faz gestos com o braço]? Posso. Posso expressar também assim [faz gestos com o braço de forma diferente]? É água. Como posso expressar também assim a água, ó [faz ainda outro gesto com os braços]? São várias formas de expressar. E você não precisa fazer isso, ó [movimenta o corpo], que é Oxum. Não precisa fazer isso [movimenta-se de forma diferente], que é Iemanjá. O símbolo dela, a característica da história dela. [...] Eu tô no meu Xirê, eu tô dançando, mas quando eu vou expressar isso no palco, a gente tem um acervo de conhecimentos que pode muito bem expressar essa água.

Tânia traça paralelos e convergências entre a religião e a arte, com a naturalidade e conhecimento de causa de quem pertence aos dois mundos e é permeado por eles. Seu enfoque, entretanto, diverge daquele visualmente associado à dança dos orixás. Seu trabalho coreográfico é construído com base em experimentações com os elementos da natureza e seu contato com nosso inconsciente – a identificação com as formas simbólicas da liturgia não ocorrem pela representação direta, mas sim por vieses universais, pela apreensão e pela exploração de seus arquétipos. Tânia trafega e respeita as lógicas internas entre os campos e os integra e os diferencia quando necessário. Não há em sua proposta cênica uma cópia das imagens conhecidas sobre a religião e seus padrões de movimento, mas o estímulo a respostas particulares sobre a percepção de elementos da natureza, a vivência pelo corpo, como caminho de autoconhecimento e autonomia criadora.

Tânia foi integrante do grupo Odundê, um grupo de dança afro contemporânea gerado dentro da Escola de Dança da UFBA. Sobre a constituição do grupo e sua experiência como aluna da escola, a artista comenta:

Odundê foi um grupo que surgiu na Escola de Dança [UFBA] a partir da dificuldade de profissionais que estavam inseridos, que tinham sido aprovados no vestibular. Eu sou uma delas. Nós começamos a ter dificuldades de adaptação com a técnica. Eu mesmo cheguei num ponto, numa aula de improvisação, a chegar a perguntar: “O que é mesmo que eu tenho que improvisar?”. Eu venho de um grupo de dança afro-brasileira. Chega aqui na escola, eu tenho aula de balé clássico me exigindo ponta, postura. Tudo bem, faz parte do contexto da escola, mas era uma exigência maior que o meu corpo poderia oferecer. Mas não tinha uma aula que falasse da minha cultura, não tinha dança afro. Tinha danças folclóricas com Neuza Saad, Bebê [apelido da professora], que também passava pelo mesmo processo na escola. Era uma coisa que ficava lá no canto. Era um momento em que sentíamos em casa. Balé era muito difícil... Martha Graham, piorou! Corpos que entraram na escola, que fazem parte de uma cidade que respira cultura. Nós somos negros, temos postura, a herança ancestral, temos a própria religião. Você tem que seguir um padrão, que era a estrutura da escola, que era europeia. E daí Conceição Castro – que

era na época uma professora de improvisação, conseguiu, através de alguns depoimentos de alunos na escola, na verdade, nós sensibilizamos ela – começou a estruturar esta questão: do que é mesmo que vocês querem? E é um grupo de pesquisa da dança afro-brasileira. Pesquisar que dança era essa, que corpo era esse e que linguagem a Escola de Dança estava buscando desses corpos, que não era compatível com aquela época. Daí começamos a criar. Eu participei daquele grupo por quinze anos.

A Escola de Dança da UFBA, o primeiro curso superior em dança do Brasil, instituído em 1956, teve em sua fundação um espírito extremante vanguardista. Entre seus professores, a bailarina polonesa formada pelo expressionismo alemão, Yanka Rudzka,¹⁴⁸ garantia a presença do pensamento moderno na escola e afastava o predomínio de uma formação clássica restrita. Suas montagens iniciais na UFBA foram nomeadas *Candomblé* e *Águas de Oxalá*. Yanka foi apresentada às manifestações culturais afro-brasileiras por artistas como Jorge Amado, Mário Cravo e Carybé. Maria Cláudia Guimarães, em dissertação sobre a presença expressionista na dança brasileira, afirma que a coreógrafa foi a primeira a usar o berimbau numa montagem de dança. A autora afirma que:

Embora Yanka se sentisse fascinada pelo exotismo da cultura afro-brasileira, ela nunca pretendeu “reproduzi-la” de forma literal no palco [...] ela “transcriava” essas manifestações populares a partir do modo como as entendia, mantendo somente a essência destas, procurando não se ater ao típico regional, mas dar um caráter mais universal e moderno, “transformar o folclore em arte moderna” [O uso de aspas pela autora aponta as paráfrases dos depoimentos da artista aos jornais da época] (GUIMARÃES, 1998, p. 171).

¹⁴⁸ Conforme Maria Cláudia Alves Guimarães (1998), Yanka nasce no ano de 1916 em Varsóvia, Polônia, numa família de industriais abastados. Inicia sua formação com os bailarinos alemães Ruth Sorel, Georg Grake e Harald Kreutzberg, todos formados por Mary Wigman. Em 1946, muda-se para Buenos Aires. Em 1951, durante uma viagem a Milão, conhece o maestro e compositor Hans Joachim Koellreuter, que a convida a lecionar dança em São Paulo. Chega ao Brasil em 1952. Em 1954, viaja ao Nordeste com apoio dos Diários Associados para desenvolver uma pesquisa sobre o folclore nacional, quando conhece a cidade de Salvador. Em 1956, é convidada pelo reitor Edgar Santos da Universidade Federal da Bahia a fundar a primeira faculdade de dança do país. Também colabora com a Faculdade de Teatro, ministrando cursos de expressão corporal para atores. Em 1959, retorna a São Paulo para dar aulas de dança moderna e dança para o teatro no Museu de Arte Moderna. Em 1961, é contratada como professora de expressão corporal pela Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. Após desenvolver uma série de atividades em outras capitais brasileiras, como Curitiba e Brasília, retorna à Europa em 1965, estabelecendo-se como professora da Escola Superior de Música e Teatro de Graz, na Áustria, atividade desenvolvida até 1989.

Embora em sua dissertação a autora aparentemente não problematize certos clichês sobre a cultura afro-brasileira – seu “exotismo” e “essência” –, ela aponta o desejo da artista em se inspirar nesta visão de autenticidade. Com a intenção expressa em estilizar e abstrair elementos da cultura negra, Yanka realizava incursões com suas alunas aos candomblés da Bahia e incorporava alguns movimentos do candomblé em suas coreografias, reorganizando-os em novas sequências e adaptando-os à linguagem da dança moderna. Conforme lemos na dissertação de Guimarães, houve também certo estranhamento por parte do público em reconhecer na coreografia *Candomblé* uma alusão à figura do pai e da mãe de santo com imagens de realezas do Egito Antigo, licença poética que embaralhava as noções de antigo, tradicional e primitivo, metamorfoseados pela visão criadora da bailarina moderna.

Embora tenha permanecido apenas três anos na direção da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Yanka, com base em sua pesquisa sobre a cultura negra, já anunciava a necessidade da criação de uma dança moderna brasileira. Ainda que não tenha conseguido maiores informações sobre suas coreografias, sua presença é reconhecida até hoje como incentivadora da experimentação entre linguagens e estéticas.

Apesar deste histórico, nem sempre a presença da pesquisa relacionada ao universo da dança afro se fez presente no currículo da Escola de Dança. Mesmo que muitos alunos da Escola venham dos cursos livres e profissionalizantes da FUNCEB, formados por professores como King, atualmente, os docentes da Escola de Dança da UFBA, que se identificam com a dança afro não ministram cursos no currículo letivo oficial. Sobre esta situação Tânia comenta:

Por ser uma escola de dança na Bahia, você tem o compromisso de preservação. E você sabe que nós trabalhamos com o contemporâneo, que é uma rede de conhecimento. Não estou dizendo que você pare e fixe ali, e fique o tempo todo [começa a jikar¹⁴⁹], não é isso! Da mesma forma que a escola está pesquisando uma outra linha, por que não ter um núcleo de cultura, onde os alunos entrem e passem por todas as manifestações? Mas pra isso acontecer... O atabaque! O atabaque incomoda muito, é muito alto, eu estou concentrada aqui! Me incomoda! Sim eu sei. [...] Você vê que até os Cursos de Férias, eles dizem que agora com a reforma da

¹⁴⁹ Conforme Santos (2002, p. 54), jiká, ou gicá, é um movimento caracterizado pelo: “uso acentuado da escápula, ombros e tronco, que repentinamente se contraem, elevam-se e liberam-se, procurando explorar, no corpo do indivíduo, as possibilidades de extensão e dinâmica do movimento”.

Escola, a parte do espaço... “- Há porque não tem espaços e tem outros cursos vizinhos e que o atabaque incomoda...” O incômodo do atabaque é uma coisa muito séria, é muito séria. Na verdade, é aquele incômodo da época que os terreiros de candomblé surgiram na Bahia. Incomodava, fazia barulho, a própria manifestação incomoda... como é até hoje. Então, isso na Escola de Dança é um incômodo. A gente observa isso nos quatro cantinhos. É triste, na verdade, é um movimento tão bacana que já é característico de nossa terra e que a nossa escola, a primeira escola, não preservou, não criou uma raiz. [...] King foi o meu primeiro professor de dança, sou filha de King. No Sesc, eu fui aluna de King. Como diz o outro: “no zero”. Eu não sabia nada de dança, meu corpo não falava nada de dança, eu expressava mas não tinha educação. Comecei minha educação corporal a partir de King. Eu fiz três anos de Sesc, dancei no grupo folclórico do Sesc durante quatro anos e meu segundo grau foi todo em dança. Entrei na Escola de Dança no vestibular de 1979 e, daí pra cá, eu continuo. Eu entrei como aluna e, depois de dois anos, houve um concurso na escola e eu fui aprovada e estou até hoje como professora. Todo esse conhecimento que eu tenho de dança afro, de dança folclórica e da própria cultura, da minha religião, eu infelizmente falo muito pouco dentro da Escola de Dança, porque não há espaço. E até é delicado você falar isso. Porque a gente fala: “Não há espaço? Por que você não procura invadir!”. A gente invade espaço, mas existe uma hierarquia, que por mais que você queira... Edileusa¹⁵⁰ cansou – se ela dá um curso, dá fora! Eu tenho alunos que eu trabalho, meninas do Chile, de São Paulo, que estão no mestrado, americanas, mas, infelizmente, o que acontece aqui de dança afro, de cultura.... quase nada, entende.

Por mais chocante que seu relato possa parecer, ele se coaduna com a situação da dança afro e das pesquisas elaboradas em diálogo com a dança negra nos espaços cuja orientação curricular segue parâmetros mais oficiais, ou seja, estão inscritos nas grades dos currículos das escolas abrigadas nas instituições públicas de ensino. Em janeiro de 2011, ao ser apresentado por um dos professores dos cursos livres¹⁵¹ à atual

¹⁵⁰ Edileusa Santos é licenciada em dança pela UFBA. Trabalhou como bailarina em inúmeros grupos de dança, tanto folclórica quanto de orientação mais contemporânea, entre eles: Grupo Folclórico Exaltação à Bahia, entre 1978 e 1990; Grupo Frutos Tropicais, em 1985; Grupo Chama, dirigido por Augusto Omolu, Armando Peken e Flexinha, em 1983; Grupo Odundê, entre 1983 e 1992, Companhia Dance Brasil, como bailarina entre 1993 e 1997, e, como coreógrafa, entre 1998 e 2000, sob a direção de Jelon de Oliveira; e foi convidada por este a implantar uma escola de dança no Texas, nos Estados Unidos. Lá ministrou *workshops* em escolas públicas, universidades e companhias de dança. Foi professora de dança afro na FUNCEB e na EBATECA. Atualmente trabalha como professora da Escola de Dança da UFBA e realiza cursos de dança em espaços culturais de Salvador, como o Teatro Vila Velha. Apesar de sua constante presença, até onde pude constatar, a professora e artista oficialmente não ministra disciplinas na grade curricular da Escola de Dança da UFBA.

¹⁵¹ Professor “Paquito”, diretor da Corpo Sísmico Cia. de Dança Contemporânea, cujo trabalho mescla elementos da dança abro-brasileira, trabalho corporal de chão com apoios e alavancas, percussão com instrumentos e ritmos africanos.

diretora da FUNCEB, Beth Rangel, minha intuição sobre as barreiras que esta dança enfrenta foram confirmadas. Ao mostrar-me surpreso com a quantidade e a diversidade de aulas dentro da linguagem da dança negra, Beth comentou que, apesar da multiplicidade de cursos livres oferecidos, o currículo oficial da escola nos cursos de *Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Dança* contava apenas com dois docentes que se relacionavam com este estilo: Marilza Oliveira e Nildinha Fonseca – esta última dançarina e professora permanente do Balé Folclórico da Bahia.

Noutra conversa, em fevereiro de 2012, a diretora da Escola de Dança comentou a necessidade da escola refletir sobre os desejos apresentados por seus alunos, muitos deles estrangeiros, que vinham à Bahia procurando uma formação em dança. Essa demanda resulta de uma atuação na qual a Escola de Dança da FUNCEB se coloca, atualmente, como polo criativo e irradiador das danças de matriz afro e suas reelaborações. Paralelamente, a Escola de Dança da UFBA, para os que chegam em Salvador procurando uma formação neste estilo de dança, pode ser um lugar reticente.

A trajetória do grupo Odundê, sua formação e desarticulação, pode ser um espelho e referência sobre como a dança afro existiu nesta instituição. O grupo foi criado em 1981 no interior da Escola de Dança da UFBA, a partir de um projeto de pesquisa denominado Estudos do Movimento da Dança abro-brasileira, orientado pela professora Conceição Castro durante dez anos. A docente, na época professora da disciplina de improvisação, constatou a dificuldade que as alunas vindas de uma formação na dança afro enfrentavam para se adequar aos estilos de dança predominantes no currículo da escola.

O grupo se propunha investigar os princípios e fundamentos de uma dança afro. Seu objetivo era experimentar as corporalidades das danças baseadas na cultura negra, na sua simbologia, nos arquétipos dos orixás, no universo do gestual cotidiano e, através desses elementos, delinear uma dança contemporânea. Em depoimento sobre a história do grupo, Conceição Castro narrou como foi gestada sua criação:

[...] eu via os alunos que vinham do Sesc, principalmente alunos de King, passarem na Escola [Escola de Dança da UFBA] à margem da Escola, à margem porque eles eram – vou usar um termo forte, mas a verdade é essa – eram “tolerados” nas salas de balé clássico, nas salas de dança moderna. Eu via muitos comentários que não eram agradáveis a isso, e eu ensinando a essas pessoas [Leda

Ornelas, Edileusa Santos, Tânia Bispo, Sueli Ramos e Nadir Nobrega], numa disciplina chamada improvisação, eu comecei a ver a dificuldade de Tânia dançar, a dificuldade dela se expressar. Eu disse: “Tânia, o que tá acontecendo? Não é possível! E aí a Tânia: “Não, é porque todo mundo fala, é que eu tenho que dançar o que eu aprendo aqui. Eu tenho que esquecer o que eu trago no meu corpo”. Eu disse: “Não, é o contrário! Você tem que dançar o que você traz no seu corpo. Você tem que dançar o que seu corpo se expressa, o que seu corpo tá pronto a expressar. Você não tem que moldar ele pra uma outra coisa”. Isso foi o que me mexeu, isso foi o que me provocou, isso foi o que me instigou a fazer o projeto.”¹⁵²

O relato dá indícios sobre a formação e a vivência em danças de matrizes afro que essas alunas já carregavam em seu corpo. Reproduzo, a seguir, depoimentos de duas integrantes do Odundê, Edileusa Santos e Leda Ornelas, sobre as experiências anteriores e posterior adaptação na Escola de Dança da UFBA:

Cresci num ambiente em que a cultura negra se faz presente desde a religião do candomblé até movimentos culturais e políticos, ambiente este do bairro da Liberdade, considerado o maior bairro negro de Salvador. [...] Vale ressaltar que foi no Curuzu, na Liberdade que surgiu o primeiro bloco afro de Salvador, o Ilê Aiyê. Todas essas referências contribuíram para a minha formação artística e cultural, principalmente durante o período colegial, no colégio Duque de Caxias, nesse mesmo bairro, onde pude experimentar várias linguagens artísticas: a dança, a música, o teatro, o canto e as artes plásticas. Desse mesmo colégio, ingresso no Grupo Folclórico Exaltação à Bahia,¹⁵³ que foi fundamental na minha trajetória profissional. Na verdade, não é só o grupo folclórico, não é só um show folclórico, é um grupo artístico. [...] E desse colégio, como nós sabemos, saíram muitos artistas. O bairro da Liberdade é um bairro que traz a massa de artistas negros ou mestiços. É muito grande, nós temos Zebrinha, Flechinha, Sueli Ramos, entre outros. [...] Ao ingressar na universidade, mergulhada

¹⁵² Depoimento público, gravado em 4 de novembro de 2011, durante o II Dançando Nossas Matrizes (DNM), evento cujas edições realizadas em junho e novembro de 2011, no Espaço Xisto Bahia, reuniram professores, estudantes e pesquisadores interessados em discutir as danças afros na Bahia, por meio de debates, oficinas e mostras da produção artística. Entre os temas abordados: a geração de políticas públicas, o registro e a construção da memória das danças afro, reflexão sobre as diversas abordagens metodológicas no seu ensino e sobre produções cênicas que têm como referência essas matrizes.

¹⁵³ Importante grupo formado no Colégio Estadual Duque de Caxias, coordenado pela musicóloga e educadora Neide Aquino, de onde saíram bailarinos e coreógrafos como José Carlos Arandiba, Edleusa Santos, Sueli Ramos, Edson Bispo e Antônio Cuzido. Vale ressaltar a importância da formação realizada por essas Escolas soteropolitanas nos anos 70, a exemplo do Colégio Severino Vieira, que abrigou os esforços de Emília Biancardi para a criação do Viva Bahia, permitindo a educação artística de uma geração. Esses exemplos também nos convidam a refletir sobre a necessidade de se incentivar a arte e a educação da cultura afro-brasileira (como indica a Lei 10.639) no ensino médio e fundamental do país.

em tais experiências e algumas expectativas, pude perceber que a Escola de Dança da UFBA, a partir de certas regras, elegera padrões de corpos para a linguagem que ela produzia, que diferenciava bastante dos deles [seus alunos afro-brasileiros]. A escola de dança era ainda um lugar estranho, distante – não falávamos a mesma língua. Foi quando percebi a ausência de disciplinas que representassem a minha cultura, essa cultura local, tanto em nível teórico quanto prático. Focavam a cultura norte-americana, induzindo os estudantes a um modelo estético, seja dos conhecimentos técnicos criativos, seja da produção artística. A partir dessa realidade, debruicei-me a investigar e construir uma metodologia para a dança de expressão negra, utilizando as ferramentas que a própria escola me oferecia (Edileusa Santos, em depoimento público, durante o II Dançando as Nossas Matrizes, em 05/11/2011).

A nossa geração viveu muito na prática toda essa movimentação que hoje se intitula dança afro-brasileira e que eu, particularmente, digo que tem um quê muito da cidade de Salvador, sabe? Ela é muito soteropolitana, quando eu vejo ainda nos dias de hoje os ensaios do próprio Ilê Ayê, em que você ainda vê a comunidade participando, muito mais que no Olodum. Porque o Olodum, assim só pelo fato que só ensaia agora lá na praça Tereza Batista, então isso, de certa forma, afastou um pouco a comunidade do Pelourinho, que hoje são outros residentes. Mas o Curuzu ainda mantém aquela tradição, do bairro que teve o batuque constante do Ilê Aiyê. Então essas crianças nascem escutando aquela batida e consequentemente isso pulsa no coração e reflete no corpo – eu digo que vem desde o ventre da mãe, então nós viemos dessa geração. Eu sou nascida na Vasco da Gama e na Vasco da Gama nós tínhamos o [bloco de carnaval] Apaxes do Tororó, que era bem próximo dali do Dique [do Tororó]. Nós tínhamos o Xaine, o Tupi, o Cacique que eram no Garcia e os blocos afro. O Badauê [bloco afro] era praticamente no fundo da minha casa, era impossível não ter como escutar os cânticos, o batuque do Badauê, da puxada axé. Então a minha geração, a de Augusto, o Pequeno, a própria Rosângela, a Tânia Bispo, a Isaura de Oliveira, nós, Negrizu, sabe? Nadir Nóbrega, nós trazemos isso com muita, eu digo com muita naturalidade, viemos para a academia para nos aprimorar. Sair dessa oralidade que muitas vezes era até mal interpretada, para entender um pouco, né? cientificamente o que é essa polirritmia, isso que era tão empírico. [...] O Odundê foi muito especial em nossas vidas, não só na minha, mas em nossas vidas. Nós tínhamos uma cumplicidade [...] pelo fato da gente ter essa vivência, sabe? Todas nós viemos de grupos folclóricos. Sueli veio de Exaltação à Bahia, Rosângela, eu e Tânia, viemos do Balú [nome do grupo dirigido por mestre King] do Sesc. Isaura veio de Emília Biancardi. O próprio Conga vinha da prática dos terreiros. [...] Era o único homem do grupo. E Bebé [professora Conceição Castro] também veio do Viva Bahia, de Emília Biancardi. E, nos nossos grupos, na nossa época, aula de música era fundamental. Como isso foi importante pro nosso entendimento corporal a nível rítmico, de percepção, sabe? De entender o tempo do movimento. [...] Então, o fato de nós termos essa intimidade – vamos dizer assim, né? – esse domínio mesmo da musicalidade, da questão rítmica, era incrível. Porque a gente se olhava e já sabia que o tempo estava fora e uma já ia acompanhar a outra. [...] Então foi nosso ponto forte, a integração, a harmonia, e daí, é claro, surgiu a qualidade artística, a cumplicidade, a amizade isso foi crescendo de verdade,

amadurecendo. Até porque a escola, apesar de nós sermos alunas estudantes do curso de licenciatura e dançarino profissional na época, nós já observávamos que a escola não entendia bem o que era aquele movimento dentro da Escola de Dança da UFBA – nós percebíamos. Nós não tínhamos a coragem de verbalizar, porém, nós estávamos atentos, sabe? Nós já questionávamos isso: “Gente, como é estranho, né? Não chamam a gente pelo nome... as odundetes, as meninas de Conceição Castro – samba aí que eu quero ver!”. E às vezes era uma aula que nem cabia! E então a gente já percebia que tinha um pouco assim de descaso, de ironia nas brincadeiras, sabe? Porém, nós preferíamos não trazer isso pra uma grande mesa redonda. E isso machucou muito, machucou muito (Trechos da entrevista de Leda Ornelas, bailarina e professora de dança, realizado na Escola de Dança da UFBA, ao autor em 26/1/2012).

Essa experiência, construída na comunidade, na efervescência dos blocos afro, na dança de rua, na formação artística dentro dos grupos folclóricos, nas aulas de dança afro com os professores identificados com essa linguagem constituíram repertórios de dança, técnicas corporais, enfim, uma tradição dinâmica e criativa a qual a Escola da UFBA parecia não legitimar. O grupo Odundê parece ter constituído um refúgio para o isolamento que essas alunas enfrentavam. Sobre sua metodologia e dinâmicas de trabalho, Conceição Castro revela:

[...] Teve uma época que as pessoas começaram a dar santo na sala e tinha o Conga que trabalhava com a gente, que hoje tá fora. Ele tirava o santo, ele conseguia ir lá tirar. Conga saiu, viajou, foi embora pra Sergipe, aí eu disse pra todas: “Olha, se alguém der santo, de agora em diante, eu vou trancar a porta tirar a chave. Vou me embora porque eu não sei e nem estou lidando com religiosidades. Nunca mais ninguém deu santo! [...] Em nenhum momento houve, nos nossos espetáculos, um símbolo, um elemento, uma roupa, nada. Era tudo criado exatamente para aquela dança, sem ter o referencial. Isso foi o primeiro ponto pra gente conseguir ter o diálogo, porque a gente teve a independência da matriz, não é? **Ninguém negou a matriz, apenas nós ficamos independentes dela e respeitamos, e usando ela o tempo todo.** O diálogo só acontece quando você está independente daquela temática, daquela questão, que é o seu início todo. Se você consegue ter um distanciamento [...] Eu vi como ocorria o movimento, pra eu não imitar o movimento, pra eu não repetir um solo de orixá, igual como acontece no terreiro, porque esse não era o objetivo da gente, isso não era o que eu queria. Queria era fazer uma dança contemporânea mas com raízes da dança abro-brasileira, e aí a gente começou a ver que, entre o toque e a música afro-brasileira, a música africana, o toque, a correspondência cinética disso no corpo do dançarino, então a polirritmia acontece com a música afro-brasileira, e nós precisamos **criar a polimovimentação na dança**, que você quer que expresse as raízes todas, né? Então isso foi um grande achado, isso foi a grande reflexão que foi feita. Eles dançando uma dança contemporânea mas qualquer pessoa que batia o olho dizia: “Vocês conseguem trazer a cultura afro-brasileira na dança, vocês conseguem botar no palco sem precisar de um

elemento, sem lembrar nada, sem precisar dizer – isso é dança do orixá”. [...] O que seria **a correspondência cinética da polirritmia do movimento, o corpo realizaria diversos movimentos com ritmos diferentes em compassos diferentes**. Eu me lembro que alguém chegou pra mim e disse: “Isso é besteira, o que vocês fazem, o balé já faz isso”. O balé faz muito bem feito a divisão de um compasso quaternário composto, mas ele não faz a relação de vários ritmos sobrepostos... O balé não faz isso, só quem faz isso é a polirritmia da música afro-brasileira, e a gente consegue no corpo realizar isso – o braço tinha o ternário, a perna e os dois pés tinha um binário e o corpo ainda tinha um, sabe eu, sei lá, quatro por oito, e por aí vai [...] Eu, sozinha, não faria nada. Se eu quisesse fazer uma pesquisa sozinha, eu não faria nada. Eu fiz porque **tive pessoas comigo que traziam no corpo a influência da dança afro-brasileira** – Tânia, Sueli, Conga, Leda, Edileusa, e por aí vai. E todas elas estavam na sala comigo, eu podia olhar aquele corpo e experimentar com aquele corpo a ideia que eu tinha na minha cabeça, e foi assim que nós conseguimos chegar num trabalho coletivo sem preconceito, querendo entender, querendo aprender, querendo absorver o que aquele corpo dizia para mim e refletindo teoricamente toda a questão da dança, e é isso que eu acho que falta demais. É como a dança ocorre, o espaço em que ela ocorre, a forma que o movimento tem, a dinâmica que cada parte do seu corpo realiza, o tempo, a temporalidade do movimento, não é só o tempo da música. Às vezes, o movimento precisa de seu tempo, por isso que a música ao vivo, ela, dá perfeitamente a sintonia. Quando você bota uma música eletrônica, uma música já composta pra você fazer a dança, você obedece o tempo dela, mas quando a **música é ao vivo, a música é composta ao mesmo tempo, a dança também dá a ordem, dá o tempo aos músicos e os músicos dão o tempo para o seu corpo**. (Conceição Castro, em depoimento público, durante o II Dançando as Nossas Matrizes, em 4/11/2011, *grifos nossos*).

A dinâmica de trabalho do grupo lidava o tempo inteiro com os elementos simbólicos presentes nas danças rituais, inclusive, Conga, bailarino integrante do grupo e formado pela Escola de Dança da UFBA, era filho de santo na época e, posteriormente, tornou-se pai de santo numa casa em Sergipe. Essa oscilação, negociada entre os conteúdos litúrgicos e seu manuseio, tradução e reconfiguração no território da experimentação cênica, esteve presente na produção do grupo. Esse jogo ganhou autonomia e pôde criar uma infinidade de abordagens e metodologias de trabalho, um olhar mais reflexivo sobre aquela prática de dança incorporada por seus protagonistas.

O grupo possibilitou que aquelas corporalidades negligenciadas pudessem ser aceitas e exploradas, acolhendo a dança afro não como estereótipo, mas como campo da dança a ser descoberto e recriado. Seu trabalho em laboratórios de investigação com base em suas vivências trazia a criação de novas corporalidades, abertas aos diálogos e às pesquisas artística e acadêmica. Essa experiência, inclusive, contribuiu

na formação de suas intérpretes. A maioria delas continua sua carreira artística, atuando também como educadoras. Edileusa Santos, por exemplo, desenvolve um trabalho sobre a dança afro a qual nomeia Dança de Expressão Negra, com um olhar apaixonadamente inclusivo e lúdico. Suas considerações sobre a presença dos instrumentos de percussão no ensino da dança afro retomam e ampliam as considerações de Conceição Castro:

Bom, outro ponto que eu quero abordar é a **questão do tambor**. É um elemento indispensável na aula de dança afro, ou de expressão negra, porém, é o primeiro a ser descartado e proibido nas instituições de ensino público. Esse tambor incomoda, como esse tambor incomoda! Pra você ser contemporâneo, é melhor não usar tambor, não venha com esse tambor pra cá. Porém, eu proponho um novo olhar para com o tambor, ele é a própria aula, ele constrói a aula. Os percussionistas, eles não estão ali pra fazer uma acompanhamento não, eles fazem parte. Propondo um novo olhar para com o tambor, uma nova possibilidade de diálogo por meio dos cinco sentidos. É perceber, respirar junto com esse tambor, esse tambor não é um CD que você liga e desliga, ele é vivo, ele é energia ali presente. Imagine que na língua culta o verbo determina a ação, exprime o estado. No caso do tambor, eu proponho pensá-lo como um verbo que dá sentido à ação, porém, um corpo que constrói a oração, seja ela conclusiva, alternativa, adversativa. É necessário compreender a função desse tambor. Nele está o estímulo da construção do ambiente, necessário para o processo da aula. Esse tambor é vivo, existe um protagonista, precisamos de músicos. Eu retorno a dizer, não é o CD. É preciso sentir, perceber esses cinco sentidos, é o verbo. Respirar junto. (Edileusa Santos, em depoimento público, durante o II Dançando as Nossas Matrizes, em 5/11/2011, *grifos nossos*).

Essa abordagem integra os elementos constitutivos da dança afro em questionamentos que não apenas revelam preconceitos, mas também admitem métodos que dialogam com as matrizes fundantes da expressão e, ao mesmo, tempo abarcam novos enfoques, abrem espaço para o improviso e desenvolvem poéticas abertas aos sentidos, valorizando a experiência e a constituição do saber pelo ato da dança.

Em 1981, a crítica de dança Helena Katz publicou na imprensa paulista suas considerações sobre o grupo, sob o título “Na Bahia, dança leva o povo à universidade”. Seu texto ressalta o papel de Dulce Aquino, na época diretora da Escola de Dança da UFBA, na inclusão de “pessoas com quem se esbarra pelas calçadas de Salvador” nos quadros discentes da instituição:

[Dulce Aquino] tem como seu maior mérito o fato de haver trocado o público que frequenta o seu Departamento [...] se antes, o acesso ao curso superior de dança era facultado apenas a classe média e alta da cidade, hoje o panorama é inteiramente outro. Evitando um distanciamento entre o que acontece dentro do curso e a vida dançante da cidade. Dulce terminou atraindo faixas da população de Salvador que raramente estariam dentro de um curso superior hoje, neste país. Assim o Departamento de dança da Universidade Federal da Bahia, já pode se orgulhar de ter entre seus alunos, pessoas vindas de blocos de afoxés, badauês, dos terreiros de candomblé [...] graças ao consistente trabalho de Dulce Aquino, este Departamento da UFBA, desponta como o cumpridor da verdadeira função de uma Universidade (*Folha de S. Paulo*, 13/6/1981).

Sem pretender desmerecer o trabalho de Dulce Aquino,¹⁵⁴ a presença desse outro “público”, além de ser também resultado do trabalho pedagógico de artistas distantes da universidade, parece ter sido cheia de contradições e conflitos, conforme as palavras dos próprios integrantes do grupo Odundê, que se sentiam num espaço adverso, conquistado a duras penas em atos contínuos de resistência.

Sobre a proposta do grupo, Katz complementa:

[...] dos trabalhos que tentaram buscar subsídios para a sua linguagem na cultura popular, “Odundê” foi o que mais se aproximou do equilíbrio necessário entre manifestação folclórica e o palco. Existe toda uma preocupação com o ritmo do espetáculo com o seu fluir [...] “Odundê” vai explorando as particularidades de cada divindade ou personagem do candomblé em termos de movimentos próprios. E ao final desta exposição, indica o que é possível fazer com o material colhido [...] Os dançarinos são um item à parte [...] eles mostram o quanto rende o treinamento que não uniformiza. As particularidades de cada um estão lá, mas foram bem trabalhadas [...] Conga, o único dançarino de “Odundê” é sozinho a história do que vem acontecendo com o ensino de dança em Salvador. Criado em terreiros de candomblé desde o nascimento, ele dança desde que aprendeu a andar. Começou a ganhar a vida repetindo os passos das mães-de-santo para os turistas. E hoje, aliando a toda esta herança cultural uma disciplina, conseguiu transformar seu corpo num instrumento afinado e cheio

¹⁵⁴ Graduada como Dançarina Profissional (1959 – 1962) e Licenciada em Dança (1960 – 1963) ambas titulações pela UFBA, Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC - São Paulo (1995 – 1999); atual Pró-Reitoria de Extensão Universitária da UFBA, tem vasta experiência artística como dançarina, professora e ex-diretora da Escola de Dança da UFBA. Dulce Aquino dedicou e ainda dedica sua vida ao desenvolvimento e profissionalização da dança cênica em Salvador e no país. Além de seu trabalho junto a Universidade, onde acumula funções docentes e administrativas, foi responsável pelo desenvolvimento de incontáveis iniciativas de apoio a dança como, por exemplo, a Oficina Nacional de Dança Contemporânea, evento realizado em Salvador entre os anos de 1977 a 1997, cujo objetivo principal era aglutinar profissionais de dança que estivessem realizando pesquisas de novas linguagens.

de recursos. [...] “Odundê” é apenas o primeiro resultado de um dos mais importantes caminhos já desbravados pelo ensino da dança neste país. Há que apoiar este grupo para que sua pesquisa continue (Folha de S. Paulo, 13/6/1981).

Em relação à presença de Reginaldo Flores, o Conga, no elenco do grupo, uma de suas integrantes comenta:

[...] o Conga ele trazia a essência do que é realmente você fazer o braço da Iansã [faz gestos com os braços] por onde passa o significado que era o vento, então Conga acima de tudo foi o nosso grande mestre pra essas informações. Pra gente entender depois como nos iríamos recriar em cima daquela movimentação original e ele sempre foi assim de poucas palavras e do jeito dele, mostrando e explicando de uma forma muito objetiva sabe. [...] Ensinar na prática, falar um pouco de cada essência da simbologia de cada orixá, ele fazia questão de **passar a orientação na íntegra de como ele realmente aprendeu no terreiro com seus avós desde pequeno**. E, a partir daí, do nosso entendimento do que era aquele vento, do que era a espada de Ogum, sabe? O significado da movimentação de Oxóssi, de Oxumaré no chão. A gente se sentia extremamente à vontade para pesquisar em cima, a partir daquelas informações. [...] Conga foi nosso grande mestre, sabe? Nas práticas do Odundê, foi assim aquela pessoa que sabia como conduzir e como **entender a historicidade de cada corpo**. Porque eu era diferente de Tânia, que era diferente de Sueli, que era diferente de Rosângela, diferente de Isaura. A própria Cristina Perco, que não tinha essa vivência em grupo folclórico, sempre trabalhou com dança moderna, a própria Suzana Martins também. Então Conga foi de extrema importância para a primeira composição, mesmo a nível de espetáculo para o Odundê, que deu depois nome ao grupo. (Trechos da entrevista de Leda Ornelas, bailarina e professora de dança, realizado na Escola de Dança da UFBA, ao autor em 26/1/2011, *grifos nossos*).

É interessante observar, como nos conta a própria artista, que o Odundê também foi sendo composto por algumas dançarinas que vinham de outras formações e eram assimiladas e integradas na proposta do grupo. Novamente, em 1983, Katz fez comentários sobre os espetáculos *Odundê* e *Dide-Wa*, este com trilha sonora composta por Emília Biancardi. Numa matéria intitulada: “Odundê, síntese de formas e gestos bem brasileiros” (Folha de S. Paulo, 9/8/1983), Katz advertiu que a proximidade com as manifestações populares, de onde o grupo recolhia seus materiais, conferia à pesquisa o risco em confundi-la com “dança folclórica”, entretanto, ressaltou a síntese presente na coreografia que abria as portas para a criação de uma “dança contemporânea brasileira”.

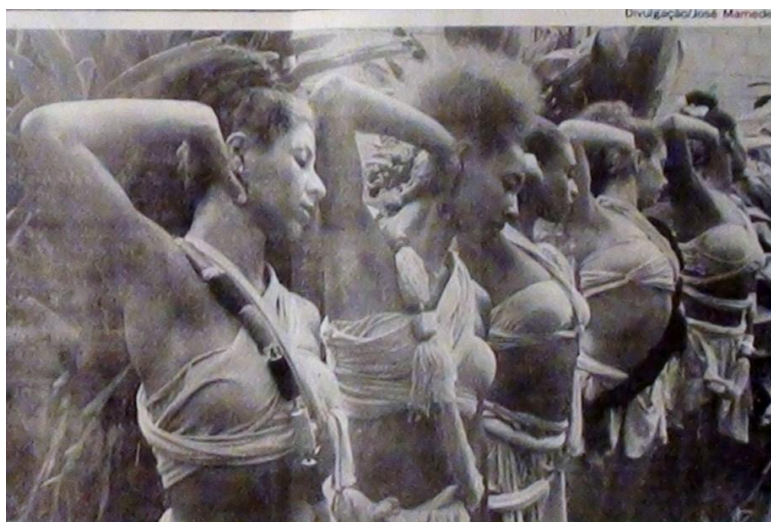


Figura 38: Grupo Odundê, em foto do *Correio da Bahia*, em 11/03/1993, Setor de Documentação do BTCA.

Em 1991, Conceição Castro se aposenta e a direção do grupo é assumida por Neusa Saad. Após catorze anos de funcionamento e com dez espetáculos montados, sua última apresentação ocorreu em 1995. Conforme Margarida Motta, em dissertação apresentada em 2001, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, um dos motivos para o fim do grupo teria sido o abandono de seu caráter de investigação e experimentação, priorizando a apresentação de espetáculos, cuja linguagem se aproximava do estilo moderno. Outros motivos teriam sido a falta de apoio da própria instituição às atividades do grupo, da ajuda financeira à produção até o uso de salas para os ensaios e reuniões.

Em 2011, o Núcleo de Apoio Artístico responsável pela administração das atividades de extensão da Escola de Dança da UFBA – que incluem os cursos livres permanentes e cursos pré-universitários de dança com preparação para vestibular –, incentivou a retomada do Odundê. Naquele ano foi divulgada, entre as alunas da graduação em dança, uma audição para a remontagem do espetáculo *Odundê-Bambaquerê*, que contaria com a supervisão de algumas das ex-integrantes do elenco. Foram apresentados fragmentos da peça no Espaço Xisto durante o Encontro Dançando Nossas Matrizes (DNM) em novembro de 2011 e a estreia no mês seguinte no Teatro da Escola de Dança da UFBA.

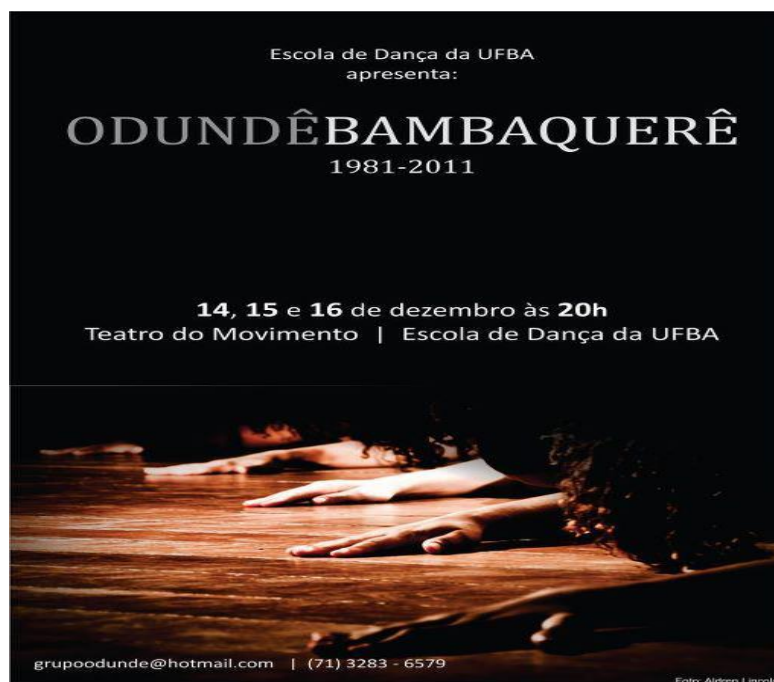


Figura 39: Cartaz de divulgação do espetáculo de remontagem do grupo Odundê.

Após a apresentação no Espaço Xisto, as novas integrantes do grupo conversaram com a plateia sobre o processo de remontagem do espetáculo e suas expectativas em relação à continuidade do projeto:

Esse momento de retomada do Odundê, que está sendo uma remontagem, não está sendo um processo de montagem de algo novo. Está sendo um processo dessa **importância da nossa história, sabe? Dessa história dentro da universidade**, dessa história em Salvador, e que falta muito essa memória dentro da universidade. É um momento que a gente aprendeu muito olhando pra trás sabe, conhecendo um pouco como as meninas falaram. A gente nem chegou a ver elas dançando e que muitas vezes **nos é negado também as histórias, a memória** então foi um processo muito desse conhecimento sabe, e claro, **com a memória vem a possibilidade de se construir isso dentro da universidade**. Quando a gente soube que ia ter Odundê, audição, todo mundo se mobilizou: “Meu Deus! Odundê, Odundê! A gente nem sabia qual era a proposta, nem sabia se era remontagem, se era grupo de estudo, o que era, mas todas as pessoas, nem todo mundo se conhecia, mas todas as pessoas que tinham esse interesse estavam lá porque a gente não tinha isso dentro da universidade até então, sabe? Era algo que estava lá engavetado, literalmente, e aí foi isso – a gente chegou com essa vontade de falar sobre isso, de dançar, de ter **esse movimento de dança afro dentro da universidade, que eu tava há dois anos na universidade e não encontrei isso lá. Eu vim pra Salvador atrás disso e chego na Universidade de Dança e não encontro isso**. [...] Esse momento agora é essa vontade que isso não pare aqui, né? De que isso não seja simplesmente uma remontagem, mas que esse grupo permaneça dentro da universidade, abraçando as pessoas que têm esse interesse pra fazer como Bebê disse, que é como na época delas, de pesquisar, de

trazer novas informações, estar atualizado e continuado dentro da universidade e com certeza transformou, né? Ter esse histórico, enfim estar dançando, fazendo, conseguindo articular as vontades com a prática, que tava difícil assim dentro da faculdade, acho que é isso. (Depoimento público gravado em 3/11/2011, no teatro do Espaço Xisto Bahia, durante o evento DNM, *grifos nossos*).

Este relato, dado por uma das novas integrantes do grupo, uma estudante que veio de Santos, São Paulo, para estudar dança na UFBA, impressiona por confirmar a inexistência da linguagem de dança afro no currículo oficial da escola. Denota também um histórico de pouca valorização da cultura e da dança soteropolitana afro-descendente.

Em 2004, foi desenvolvida uma proposta de atualização do projeto pedagógico da Escola de Dança da UFBA. Com o objetivo de reavaliar o curso de graduação em dança e estruturá-lo em sintonia com os novos paradigmas da contemporaneidade, sua proposta de reformulação teve como palavra chave a interdisciplinaridade.

Essa reestruturação curricular seguiu uma abordagem integral a fim de contemplar as diversas demandas que clamavam pela inclusão de temas diversos. Palavras como: interdisciplinaridade, pluralismo, integração, colaboração, alteridade e complementaridade norteariam as ações deste projeto de reformulação, que não descartava a defesa da participação coletiva, a presença de abordagens multirreferenciais e a integração entre teoria e prática.

A nova perspectiva criticava concepções que organizavam as disciplinas em compartimentações particulares, as famigeradas linguagens de dança (clássica, moderna etc.) e defendia a organização dos componentes curriculares em módulos. Uma estrutura orgânica concebida para reintegrar os conteúdos das disciplinas em um corpo coeso de conhecimentos foi implantada pelas novas grades do curso em 2006.

Essa abordagem mais generalizante, que evita a segmentação das disciplinas conforme as técnicas de dança – um formato radicalmente criticado – parece, no entanto, ficar refém da especialidade dos professores na elaboração dos programas disciplinares. Os alunos ainda criticam a hegemonia das aulas teóricas, sendo poucos os professores que conseguem criar, de fato, enfoques transversais que estreitem a relação entre teoria e prática.

As atuais grades curriculares, disponíveis para visualização no próprio site da UFBA, organizam o bacharelado em dança em seis semestres compostos por disciplinas cujos nomes parecem compor um currículo abrangente. As disciplinas são

organizadas em eixos como: Estudos dos Processos Criativos I, II, III e IV; Estudos Críticos Analíticos I, II, III e IV; Estudos do Corpo I, II, III e IV, estes últimos teriam uma abordagem teórico-prática e, portanto, receberiam maior ênfase na carga horária. As demais disciplinas que enfocam a prática da dança recebem uma carga horária menor, como Método de Treinamento Individual e Laboratório de Condicionamento Corporal, ou aparecem apenas nos últimos semestres em Prática Solística e Prática de Grupo.

Uma observação no final da grade merece nossa atenção. Nela, a formação do aluno da escola se caracterizaria pelo “desenvolvimento técnico e criativo para atender à demanda do mercado e à necessidade de colocação do artista diante da sociedade, não como simples instrumento da cultura tradicional, mas como renovador e criador”.

Qual é a visão de cultura tradicional que essa observação ostenta? Para ela a tradição parece não se atualizar. Transmite uma ideia que relaciona as culturas ditas tradicionais às expressões sem renovação e criação, corroborando o esforço ideológico de considerar os contextos sociais de produção da cultura negra como excentricidades de uma cultura folclorizada. Essa consideração é a mesma que desdenha do conhecimento adquirido por esses artistas e os restringem às atividades extra-curriculares e burocráticas dentro da instituição. Entender gratuitamente a cultura tradicional como despossuída de sentidos de criação e renovação ajuda a desconectar os sentidos de herança cultural, ancestralidade e memória, – caros à(s) cultura(s) negra(s) – e das demandas e diálogos da produção contemporânea de dança. Rebaixando as manifestações diretamente ligadas a estas tradições no espaço circunscrito do gueto.

Embora coloque como prerrogativa do seu funcionamento um contexto de complexidade e diversidade, em que seria catalisadora dos movimentos inovadores da dança e representante de um ideário histórico vanguardista na produção do conhecimento em dança, a Escola de Dança parece ainda cometer alguns tropeços quando o tema é diversidade.

Explico-me. Na última década houve uma pressão para que a Escola, pioneira no ensino superior da dança, pudesse, conforme a orientação e pressão das agências públicas financiadoras e avaliadoras, promover o aumento significativo de seus professores efetivos com titulação, aumentando seu valor acadêmico. Para esse feito foram acionados programas de qualificação institucional, direcionados à capacitação

de docentes da Escola de Dança da UFBA em parceria com o Programa de Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, aprovado e financiado pela CAPES, entre 2003 e 2008. Essa qualificação, focada na parceria interinstitucional, teve como um dos objetivos principais fomentar a “reflexão teórica de recentes teorias comunicacionais, científicas e configurações artísticas; redimensionar a questão do corpo do ponto de vista das teorias evolutivas e dos cientistas neo-darwinistas” (AQUINO, 2005, p. 10). Foi essa abordagem que favoreceu a aproximação das linhas de pesquisa entre as duas universidades.

Nessa perspectiva, a proposta de criação do mestrado em dança, iniciado em 2006, teve como pressuposto orientador a definição de sua linha de abordagem teórica, o que contribuiu para demarcar um perfil nas produções artísticas, pedagógicas e científicas do seu quadro docente. A crítica aqui não é sobre esta produção em si – que é realizada com maestria por professores e pesquisadores competentes –, mas sim a limitação da orientação teórica evolucionista e neo-darwinista consolidada no programa. Sua estruturação norteadada por uma linha de pesquisa específica que privilegia o corpo como “campo de ocorrência dos processos de cognição, comunicação e evolução” parece limitar a pesquisa a uma abordagem teórico-metodológica definida. Das treze professoras habilitadas para orientação no programa de pós-graduação, apenas três não realizaram sua pós-graduação vinculadas ao Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Além disso, nenhuma possui em sua produção teórica um diálogo com a história e a linguagem da dança afro. Diante disso, a inexistência de diálogo com a cultura afro-brasileira ou com a tradição da dança afro numa universidade pública localizada em Salvador torna patente o não diálogo com os preceitos de multiplicidade e diversidade defendidos na reforma curricular empreendida na graduação da Escola de Dança. Obviamente, a autonomia dos professores diante de suas escolhas de investigação é inquestionável, mas não deixa de ser estranha a ausência de uma linha de pesquisa em dança sobre as culturas e danças afro-brasileiras.

A professora Lúcia Lobato, docente do Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, assim comentou a história da Escola de Dança:

O que eu costumo dizer lá na Escola – eu me aposento nesse mês que vêm – é o seguinte: a nossa escola é uma escola colonizada, não tenho a menor dúvida, é uma escola colonizada. Primeiro, nós fomos expressionistas alemães. Depois, com a vanguarda

americana, a gente passou a ser voltado para uma vanguarda norte-americana, era Cunningham e daí por diante. Agora há pouco tempo, já começou a chegar mais perto, estávamos na Europa, passamos pra América do Norte e daí chegamos. Só que a nossa diretora, foi passar um tempo em São Paulo, fez o doutorado dela lá, e trouxe São Paulo prá cá. Então hoje, a Escola de Dança é uma escola paulista, paulista, absolutamente paulista. Então, o que é que cabe a nós? Torcer pra que ela venha a ser uma escola baiana, que já foi, né? Nessa linha de resistência, e isso assim como Edileuza disse, manter uma resistência que espero que não seja só de professores, aliás, que a maioria deles estão saindo, enfim, que os próprios funcionários e alunos da escola entendam isso, agora, percebam também, que quando uma coisa é colonizada, como nós ficamos agora colonizados por São Paulo, os colonizados não percebem, não percebem. É muito difícil você sair dessa sinuca. É, mas várias pessoas aqui, como Vânia, que foi professora substituta da escola, que desistem, teve vários alunos fantásticos que passaram pela escola como professores substitutos, que desistem. Então não é desistir, e aí está o mérito, por exemplo, de Edileuza. Porque como nós estamos ainda enfrentando vários setores na Escola de Dança, há uma resistência a uma colonização, percebe? É uma forma de ação. O que eu estou dizendo aqui, que eu estudei, que eu aprendi, que é a minha linha de pesquisa. Eu faço no Programa de Artes Cênicas por que em dança não dá, a linha é a Semiótica de São Paulo (Lúcia Lobato, em depoimento público, durante o II Dançando as Nossas Matrizes, em 5/11/2011).

A contundência desse relato é reveladora, mas parece limitar a história da Escola de Dança a um contexto colonizado, provinciano, incapaz de dialogar com suas pertinências locais – e quais seriam elas? A própria dança negra não poderia também se apropriar e subverter a dança moderna ou pós-moderna? Lobato parece assumir uma parcialidade que rejeita a possibilidade de ideias “importadas” convergirem em correlações que diluam determinações maniqueístas. Em todo caso, essa disputa parece mais uma questão de poder institucional, de acesso e controle dos sistemas de seleção e consagração intelectual. Seria asséptico demais pensar que a produção de conhecimento acadêmico estaria isenta dessas contendidas.

Devemos também ressaltar que Lobato corre o risco de fazer tábula rasa de um coletivo de profissionais e pesquisadores que há décadas trazem o estudo da cultura e da corporalidade negra para a Escola de Dança da UFBA. Mesmo que não valorizada a contento, a cultura e a corporalidade negras sempre estiveram presentes pela ação de inúmeros professores. Cada um a sua maneira, sob óticas tão diversas quanto a própria multiplicidade das expressões da dança afro, em produções teóricas ou práticas, com ou sem reconhecimento nos quadros hierárquicos institucionais, nomes como Yanka Rudska, Hildegarges Vianna, Conceição Castro, Neusa Saad, Clyde Morgan, Laís Góis, Edva Barreto, Tânia Bispo, Edileuza Santos, Leda Ornelas, João

Lima e muitos outros professores, mesmo que em ações isoladas, puderam trazer a linguagem de dança afro, tão presente e atuante na sociedade soteropolitana, para o interior da universidade.

É interessante observar que durante o evento Dançando Nossas Matrizes (DNM) ocorreu simultaneamente a Plataforma de Dança Contemporânea (PID),¹⁵⁵ ao que parece, acidentalmente, os organizadores programaram os dois eventos no mesmo lugar. Apesar da abertura dos eventos ter sido compartilhada, o que poderia fazer crer numa ação colaborativa entre os setores da dança na cidade, elaborando ações conjuntas para fortalecer a classe de dança de forma ampla e direcionada, seja na reflexão de suas políticas de gestão e fomento, seja na análise dos seus processos de criação e memória, essas alianças não saíram do plano das aparências. Em nenhum momento os integrantes dos eventos lançaram mão de seus cronogramas nem articularam alguma aproximação.

Esses desarranjos políticos existem, inclusive, no interior de setores comprometidos com a dança negra. No mesmo mês em que foi realizado o DNM, estava prevista a realização do lançamento do Centro de Articulação e Referência em Dança Negra (CARDAN), iniciativa dirigida pelo coreógrafo Elísio Pitta para promover intercâmbios de artistas brasileiros e internacionais, além de desenvolver um banco de dados sobre a história dessa linguagem de dança. Embora os dois eventos recebam apoio institucional da Fundação Cultural do Estado da Bahia, não houve entre seus organizadores sequer uma mínima menção de apoio e reconhecimento ao trabalho desenvolvido pelos seus pares.

Não há dúvidas sobre a urgência em se produzir conhecimento sobre a memória da dança afro (assim como da dança em geral), e criar meios de registro e divulgação dessa produção artística, estimulando a reflexão teórica sobre seus métodos de criação.

Há de se ressaltar, também, que, embora as tensões entre teoria e prática no campo da produção do conhecimento em dança não seja exclusividade da dança afro,

¹⁵⁵ Evento organizado por pesquisadores e profissionais da dança contemporânea de Salvador, com o objetivo de refletir sobre o desenvolvimento das atividades de gestão e produção, crítica e curadoria, produção artística, formação de público, distribuição e venda do produto artístico, produção de material teórico e de difusão massiva, enfim, práticas consideradas fundamentais da economia da dança.

esse estilo de dança se articula historicamente como território fértil para quem pretenda investigar os saberes operacionais da prática artística, seus processos de criação, treinamento corporal e dramaturgia, uma vez que ela se constitui como linguagem cujos princípios da oralidade e da aprendizagem pela experiência articulam modos de transmissão, configurando a prática artística como meio e condição *sine qua non* do conhecimento. Essa dança parece encontrar, no entanto, obstáculos em se fazer valorizar em espaços onde, historicamente, a produção do saber está associada à reflexão teórica. Nesse sentido, vale indicar o relato que corrobora a dificuldade em promover a prática da dança afro dentro da universidade, conforme Clyde Morgan diz a Lia Robatto:

Vi como ainda vejo, que o meu rumo não era bem o de um acadêmico; eu não tinha interesse. Eu sou artista, nasci artista. O tempo que passei nas escolas foi, simplesmente, para pegar as coisas necessárias para “ir à batalha” na área de arte. Vejo, também, que as pessoas, nas universidades, tem propostas e interesses que não são os meus. A maioria não dança mais, não tem a necessidade de acordar, fazer uma aula, de fazer um espetáculo, de forma que não houve muita simpatia (ROBATTO, 2002 p. 109).

Entre 1971 e 1978, o bailarino foi professor e coreografou uma grande quantidade de profissionais e pesquisadores da dança negra no Brasil, entre eles, mestre King, Inaicyra Falcão dos Santos, Eusébio Lobo, Nadir Nóbrega, Firmino Pitanga, além de outros bailarinos. Lobo,¹⁵⁶ que também estudou com Katherine Dunham nos Estados Unidos no fim dos anos 1970, em depoimento à Nadir Nóbrega Oliveira, comenta os entraves que Clyde encontrava dentro do grupo de Dança Contemporânea da UFBA durante seus trabalhos coreográficos nos anos 1970:

Morgan começa a sua tendência na arte negra e começa a encontrar rejeições terríveis. Começa a encontrar rejeições dentro do próprio grupo. E aí, o grupo começa a se engalfinhar, era visível no grupo questões de classe. Eu garotão do curso pré-universitário, e, elas eram todas professoras, eu era o menino da pobreza, elas eram meninas da riqueza. [...] Mas do outro lado tinha a coisa do poder. O poder em cima deste ideal da Escola. Na qual era uma identificação eurocêntrica. Era uma identificação eurocêntrica mais

¹⁵⁶ Eusébio Lobo se define como um capoeirista negro que se tornou dançarino. É atualmente Professor Livre-Docente aposentado pela Unicamp e foi o primeiro pesquisador com doutorado em dança no país. Eusébio, no início dos anos 80, acompanhou Katherine Dunham em sua última visita ao Brasil, dando assistência à coreógrafa e ministrando aulas de sua técnica de dança moderna em conferências por várias capitais brasileiras.

com brancos norte-americanos, não era uma identificação com os Estados Unidos como um todo e nem com a cultura negra americana. Quando eu vou para esta Suíte do Nordeste, eu vou me sentindo muito mal, porque o grupo estava se pegando. Estava tendo políticas, mesmo contra o Clyde. E, eu estava a favor do Clyde (OLIVEIRA, 2007, p. 78).

No curso prático no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, pude perguntar a Clyde como ele via a cena atual da dança afro-baiana. Ao se referir à UFBA, Clyde afirmou:

A batalha muito grande para Bahia é de realmente ser respeitado na universidade um grupo de dança afro, um curso de dança afro é muito problemático. Eu tenho ouvido essa discussão há muitos anos, é cansativo até, porque nos novos regulamentos e exigências não tem espaço para o dançarino afro-brasileiro que a gente conhece. Porque, em grande parte, eles não têm formação, eles têm experiência, eles têm desejo, têm talento e, nessa altura, a maioria são velhos demais, francamente. Não são velhas, velhas, mas com muita responsabilidade, pra voltar e começar a estudar novamente. Cursar uma universidade custa uma fortuna. Para fazer o quê? Para fazer concurso que talvez passe, ou talvez não... Para entrar na universidade, para ensinar a dança afro, tem que seguir as regras que a Escola está impondo. Então, os estrangeiros e as pessoas de fora que vão à Bahia para aprender as danças [afro] encontram muitas dificuldades na universidade. Esse é um problema muito sério, porque, vamos dizer que uma pessoa dos Estados Unidos queira cursar um curso de dança afro numa universidade, para reaver os créditos no seu currículo nos Estados Unidos é muito difícil, porque não tem ninguém na universidade que está neste nível de ensino, mas tem várias áreas colaterais, paralelas, onde você pode aprender essas danças etc., etc., mas você não recebe nenhum crédito. Os professores têm um certo gabarito, mas não têm aquela experiência de ensino que dá qualificação, que você precisa para retornar a sua instituição com algum papel. Para dizer que foi feito isso, aquilo, na tal instituição, professor tal, reitor tal... Não existe. Até agora não existe, eu estou vendo esse processo há muitos anos, muitos anos.

Esta fala reflete inclusive uma problemática crucial da docência em artes dos cursos superiores no país, onde a exigência das agências de financiamento pela produtividade acadêmica com seus relatórios e publicações ameaça deixar para segundo plano a criação artística, seja no palco, seja no estúdio de dança.

Se o crescimento das graduações em dança no Brasil, resultado do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni)¹⁵⁷ do Governo

¹⁵⁷ O Reuni tem estimulando o aparecimento de novas áreas de ensino e pesquisa, como os novos cursos de licenciatura em dança-teatro.

Federal nos últimos anos, por um lado, tenta suprir as carências dos profissionais de dança – no sentido de garantir uma formação menos instrumental e técnica, associada ao bailarino como mero executor de danças –, por outro, garantir que a produção artística esteja associada à docência e à pesquisa como geradores e alimentadores dos debates epistemológicos e filosóficos da dança como área de conhecimento, ainda é um grande entrave. A maioria das abordagens é teórica e poucas são as experiências que buscam dialogar com o conhecimento produzido pelos artistas. Se é verdade que este conhecimento geralmente não possui a mesma estrutura daquele produzido pela academia – o rigor metodológico e o diálogo com as referências teórico-conceituais –, no entanto, ele constitui um documento precioso sobre o qual a própria produção de conhecimento “competente” dos pesquisadores deveria se atentar e criar diálogos para além dos muros da universidade.

É preciso ressaltar, porém, que os motivos da ausência de profissionais ligados à dança afro nos ambientes acadêmicos, em especial na UFBA, são múltiplos e complexos, envolvendo defasagens profissionais, questões de classe, preconceito racial, conflitos teórico-metodológicos e posicionamentos político-artísticos. A dança, como linguagem artística e campo de conhecimento, só tem a perder em não preencher a lacuna de estudos sobre a linguagem da dança afro nas universidades,¹⁵⁸ suprimindo assim a defasagem na produção de conhecimento teórico e produção artística desse gênero no país.

Embora a presença da dança afro nos espaços oficiais de dança em Salvador, pareça sofrer um histórico de desequilíbrio de forças no que se refere à sua aceitação, presença e valorização, ficou evidente para mim a riqueza, diversidade e constante renovação por que passa esse estilo de dança entre seus criadores. Os espaços por onde essa dança se desenvolve se constituem como verdadeiros polos de formação e pesquisa da dança cênica profissional, atraindo artistas do mundo inteiro.

Um fato interessante ocorreu quando, ao fazer as aulas de danças do oeste-africano em um dos cursos livres da FUNCEB dadas por Erick “Djembe”, professor-

¹⁵⁸ Comparativamente com as Universidades norte-americanas é gritante a defasagem das Faculdades de Dança no Brasil no que tange a produção de conhecimento teórico e prático sobre as danças afro-diaspóricas.

visitante norte-americano, uma das alunas¹⁵⁹ comentou ter ficado surpresa em ver que o professor estimulava seus alunos não acostumados com as especificidades da dança senegalesa com expressões “Faça do seu jeito”, “Façam até onde conseguirem”. Os comentários proferidos pelos professores da casa, nem sempre eram tão condescendentes com os alunos. Uma coisa, porém, é notória: a excelente qualidade técnica da maioria dos alunos regulares da FUNCEB, assim como a complexidade das aulas de dança afro. Nelas, após os aquecimentos e exercícios “mais técnicos” de dança, os professores requisitam dos alunos frases de movimento complexas, em que, dificilmente, um dançarino não conhecedor dos passos e gestualidades da dança afro-brasileira acompanharia sem se “perder”.

É interessante observar que esta dança de matriz negra ensinada nos espaços de dança de Salvador, independentemente de receber um tratamento folclorizante das tradições da cultura afro-brasileira, permite à grande parte de seus criadores e intérpretes, compostos majoritariamente por pessoas negras de Salvador, uma fonte de renda e uma inquestionável projeção social e profissional. Mesmo que o setor mais mercantil desta dança afro esteja pouco comprometido em estruturar metodologias que sistematizem criativamente este estilo de dança, a dança construída por este “clã”, do qual se orgulha mestre King, estabelece-se na arena da dança como produtora de variadas formas de apropriação, ressignificação, reterritorialização das tradições e matrizes corporais afro-brasileiras e africanas.

Firmar sua presença em espaços próprios e defender a sua inclusão nos espaços a ela ainda resistentes, é uma luta constante na história dessa dança negra. Por esta história desfilam relações sociais constituídas entre os artistas e os meios de produção, registro e circulação da dança cênica, nas quais se impregnam questões referentes à visibilidade, legitimação e reconhecimento artístico profissional.

¹⁵⁹ Teresa Fabião: bailarina portuguesa, residente em Salvador a três anos, atualmente, é bolsista da FAPESB no curso de Mestrado em Dança (UFBA), desenvolvendo uma pesquisa motivada pelo tema “Diálogos interculturais nas danças africanas em Portugal”.

3.2. Dança afro em São Paulo

É praticamente impossível precisar quando a dança teatral paulistana estabeleceu diálogos com a dança afro, entendendo este estilo como composto pelas matrizes corporais reconhecidas como específicas da cultura negra – sejam elas as danças de orixá ou não.

Há referências na dissertação de Yaskara Manzini, por exemplo, ao citar o trabalho do coreógrafo Ricardo Santos, com quem fez o seu “primeiro contato com (re)leitura de danças litúrgicas para palco, em 1980, a partir do acrescentar de ‘movimentos de efeito’ e acrobáticos para ‘valorizar’ a dança do terreiro descaracterizando-a” (2006, p. 82). A autora indica também notas sobre apresentações de grupos baianos na cidade: “obra de Carlos Moraes para o Ballet Brasileiro da Bahia, intitulado “A Corte de Oxalá”, 1980, apresentado no Teatro Municipal de São Paulo, registrada sob ordem 0874.003 no acervo de multimídia do Centro Cultural São Paulo”. Além de indicar a atuação da Secretaria do Estado da Cultura, durante o governo Montoro, que, em 1983, através do Projeto Zumbi: “levou aos palcos, do Teatro Municipal de São Paulo, a primeira apresentação de um grupo de afro-descendentes com um espetáculo sobre a Tradição dos Orixás” (MANZINI, 2006, p. 30). Esse espetáculo contou com a participação do bailarino Elísio Pitta,¹⁶⁰ na época, atuante na companhia de dança paulistana Cisne Negro.

Evidentemente, a dificuldade em se rastrear a presença da dança negra nos palcos da cidade de São Paulo se deve, sobretudo, aos poucos registros e ao curto tempo de atuação dos grupos. O impacto das apresentações dos balés nacionais africanos na cidade, em 1966, aparece na obra de Sucena. Segundo o autor, os espetáculos do:

¹⁶⁰ Pitta, bailarino baiano, foi aluno de mestre King, dançou no grupo Olodumaré, viajando inclusive para apresentações na Europa, participou também do Grupo de Dança Frutos Tropicais, dirigido por Ninho Reis. Estudou e trabalhou com renomados coreógrafos, dentre os quais, Clyde Morgan, Alvin Ailey e Maurice Bejart. Foi também convidado a estabelecer parcerias com inúmeras companhias de dança e fundações artísticas na América do Norte e Europa. Para mais informações ver Robatto (2002, p. 336). É também membro do International Dance Council da Unesco; do Conselho de Cultura da Bahia, órgão colegiado da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, e diretor do Centro de Articulação e Referência em Dança Negra (CARDAN).

Conjunto Nacional da República da Guiné [...] redundaram em autêntico ineditismo e sucesso. Houve um problema com a censura que não permitiu a apresentação das bailarinas com o busto desnudo [...] Cantos nativos e instrumentos de percussão tradicionais e rústicos acompanhavam as danças frenéticas e fantásticas, culminando em verdadeiro delírio coletivo (SUCENA, 1988, p. 241).

Relato parecido foi dado por professor doutor Acácio Almeida, sociólogo, vice-coordenador e pesquisador da Casa das Áfricas de São Paulo, que, no final dos anos 1970, integrou o Bandalá. Este grupo iniciou suas atividades como conjunto musical e, aos poucos, foi se tornando um grupo de dança. Ensaizando em academias, Acácio conta que o grupo foi influenciado pelos balés africanos que se apresentaram no país entre os anos 1970 e 1980. As atividades de grupos como o bloco Ilú Obá de Min também merecem destaque.

Desta forma, em vez de pretender construir um panorama completo desta história – tarefa impossível, aliás –, optei por comentá-la com base na atuação de dois artistas, cujo desempenho nas últimas décadas deixou marcas evidentes na cidade: Firmino Pitanga e Irineu Nogueira.

Firmino Pitanga, bailarino baiano formado em dança pela UFBA, deixa Salvador para arriscar carreira solo em São Paulo em 1983, permanecendo um curto período na cidade de Bauru. Em entrevista realizada em 27 de maio de 2011, Pitanga comenta:

A ideia de vir pra São Paulo apareceu quando eu comecei a ficar com vontade de ampliar meu horizonte e ir pra um local onde eu pudesse realmente acrescentar alguma coisa. Na Bahia, eu tinha o meu espaço, mas eu não queria ir pra Europa. Chega num momento na Bahia que você fica assim, o mercado é pequeno, você ganha pouco, sempre aquela limitação. Então eu queria sair de Salvador, mas não queria ir pra Europa. Aí foi até o Clyde que conversou comigo, eu já tinha ido fazer umas histórias em Aracaju dando um curso, daí Clyde falou: “Pra você fazer seu trabalho legal, eu acho que São Paulo, porque tem toda uma cultura diferente que precisava também desse espaço”. São Paulo, quando eu cheguei por aqui não existia praticamente nada neste sentido. Existia o Bandalá, com o Marcelo M’Dambi, a Cristina Matamba.

Em 1985, Firmino vem para São Paulo, onde assume um importante papel na divulgação da “dança afro” através de sua participação em projetos sociais, ministrando oficinas e, principalmente, através da Cia. de Dança Negra Contemporânea Bata Kotô. O coreógrafo afirma que os primeiros dançarinos da companhia eram integrantes do Bandalá, grupo cujos ensaios se realizavam na Escola

de Samba do Peruche, zona norte de São Paulo. Renata de Lima Silva (2010, p. 10) aponta como muitos dos bailarinos que trabalharam com Pitanga, em seus mais de 25 anos de atuação em São Paulo, desenvolveram trabalhos próprios, como Marcelo M'Dambi (falecido em 2009), Maurici Brasil, Carlinhos Bata,¹⁶¹ Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Kelly dos Anjos e a própria autora.

Pitanga aponta Clyde Morgan e Mário Gusmão como os coreógrafos que mais o influenciaram. Nos anos 1970, ele participou do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, sob a direção do professor, coreógrafo e bailarino norte-americano Clyde Morgan. Em seu livro, Lia Robatto (2002), faz referência a um solo de Pitanga realizado na Oficina Nacional de Dança Contemporânea¹⁶² em Salvador, em 1982.

O dançarino realiza ainda em Salvador o duo *Magia* com o sacerdote Tata Muta Imê. A coreografia conta a história de um mestre que decide passar seus ensinamentos a um discípulo – ironicamente, Pitanga era o mestre e, Muta, o discípulo. Atualmente, Muta, além do trabalho como religioso, ministra aulas de “dança de candomblé”, como ele mesmo nomeia. Essa dança é baseada no candomblé de Angola, em que as gestualidades e as movimentações dos inquices¹⁶³ e vodus¹⁶⁴ são ensinadas.

Creio ser importante me deter um pouco sobre o trabalho desenvolvido por Muta, tendo em vista seu diálogo com mestre Pitanga e suas passagens constantes por São Paulo, ministrando oficinas de dança nos últimos anos. Muta me contou que, na década de 1970, chegou a iniciar seus estudos na Escola de Dança da UFBA, mas resolveu abandonar o curso depois de um ano, pois não queria desaprender a ter os “pés bem plantados no chão”. Para ele, o ensino dos estilos de dança aprendidos na

¹⁶¹ Nascido em São Paulo, começa dançando em 1988, com 14 anos, como membro de grupos artísticos de dança abro-brasileira, realizando performances em escolas públicas, instituições culturais e eventos da cultura afro-brasileira. Em 1990, foi convidado pelo mestre Pitanga para integrar a Companhia Bata Kotô, com quem aprimorou seu treinamento com as danças afro-brasileiras, inclusive o samba, e, também, dança contemporânea. Desde 1999, vive e trabalha na Europa, principalmente na Alemanha, como coreógrafo, bailarino e professor. Em 2009, terminou sua formação como professor de dança no Instituto Alemão de Formação em Dança (DIT), conforme o site: <<http://www.carlinhosbata.com/Website/Willkommen.html>>. Acesso em: 12/4/2012.

¹⁶² Festival organizado pela Escola de Dança da UFBA, com o apoio da FUNARTE e da FUNCEB, realizado entre 1977 e 1997.

¹⁶³ Nome dado às divindades cultuadas no candomblé de nação Angola.

¹⁶⁴ Nome dado às divindades cultuadas no candomblé de nação Jeje.

escola causaria vícios posturais, como o uso da ponta dos pés, que dificulta o desenvolvimento de sua dança.

É curioso notar como, para o sacerdote, dança e liturgia, arte e candomblé, se fundem. Mesmo ao ministrar sua aula de dança num espaço laico – uma sala de ensaio ou estúdio de dança –, Muta sustenta uma postura rigorosa e severa. A movimentação é passada por ele e deve ser seguida à risca, sem variações nem improvisações. A contagem é dada pelos ritmos tocados nos atabaques, o que provoca desconforto aos dançarinos mais acostumados com as marcações rítmicas previamente definidas.

Como mestre, demonstra aos discípulos os passos a serem seguidos, sua forma, estrutura espacial, dinâmica, peso e fluência da movimentação, e toda recriação pessoal dessas qualidades é rispidamente advertida. Os passos são ensinados como segredos revelados – trazem memórias míticas, possuem normas precisas e sutis na movimentação. Os movimentos são seguidos de forma repetida sendo alterados conforme o toque da percussão. A amplitude das gestualidades também é restrita.

Na primeira vez em que realizei uma de suas oficinas, fui repreendido com o seguinte comentário: “Você, com a perna alta! Isso aqui não é dança moderna, isso aqui é candomblé!”.



Figura 40: Cartaz da divulgação de uma das aulas de Tata Muta em São Paulo.

Embora Muta afirme não diferenciar as esferas sagradas e temporais na maneira de conceber sua prática de dança, imagino que a elaboração de sua aula, os momentos de preparação corporal, a organização do fluxo da dança no espaço, a presença de dançarinos sem envolvimento com a religião e o próprio local de realização de sua aula,¹⁶⁵ engendre diferenciações em relação à sua práxis no interior de sua roça em Cajazeiras 11, bairro periférico de Salvador.

No entanto, a improvisação ocorre e é o próprio sacerdote-dançarino que a realiza. Trocando olhares com os músicos, os toques, as variações de movimentação e gestualidades, enfim, o ritmo da dança é composto por um diálogo instantâneo. De qualquer forma, julgo ser fundamental a indicação de seu trabalho nesta pesquisa, uma vez que sua presença e tradição religiosa também questionam considerações apressadas sobre a inexistência de uma cultura e religiosidade banto em Salvador.¹⁶⁶

Foi a partir do diálogo com Muta e com a própria Macota Valdina,¹⁶⁷ que Pitanga pode ganhar conhecimento sobre os significados simbólicos da liturgia. Assim como o próprio mestre King, que não foi criado dentro da tradição do candomblé, Pitanga recebeu a ajuda dos babalorixás e ialorixás que lhe confiaram este conhecimento.

A Valdina já escreveu músicas pra mim levar pra espetáculos, já me deu assessoria. Assim como também o Muta Imê. Já dançamos juntos. Eu aprendi muito com Mutá. Eu tenho humildade de falar que eu não nasci dentro do candomblé, mas eu pesquiso. Então, o que eu faço? Eu vou lá e peço para as pessoas que elas me dêem o que é possível dentro de um projeto. Tanto Muta quanto a Valdina, no que eu preciso da cultura banto, são as duas referências que eu tenho. Principalmente o Mutá na prática. Eu já fiz um espetáculo com Muta, chamado *Magia*, que era eu e Mutá em cena. Foi a maior loucura que a gente já fez na vida. Eu ficava dançando uma hora. Eu e Mutá. O que é maluco na proposta do trabalho era assim, era uma iniciação e era eu iniciando, o Mutá, na verdade, era ao contrário, porque ele é que é o babalorixá. Então a gente brincava com isso o tempo inteiro. A gente morria de rir. Porque ele é que sabia das coisas e eu estava fazendo uma releitura contemporânea da história. A gente brincava com isso o tempo inteiro. E não tinha nada de orixá e de nkisi dentro do espetáculo, era coisa de arte

¹⁶⁵ As aulas foram realizadas no espaço de um grupo de capoeira em Pinheiros, bairro de São Paulo, em agosto de 2010. Este trabalho também foi desenvolvido em 2011 e 2012.

¹⁶⁶ Para maiores informações, ver: Aristides Alves (Org.). Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan: Kunzu Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelu Kwa Muije Angolão Paquetan. Salvador: Asa Foto, 2010.

¹⁶⁷ Respeitada membro do terreiro Tanuri Junçara, em Salvador.

mesmo. Só que assim, cantos, ele dançava, eu cantava, ele cantava, eu dançava. A gente se misturava no trabalho. Era uma loucura. A Valdina sempre me deu material teórico. Eu dizia: “Valdina o que é isso aqui?”. Ela me dizia, me dava coisas, escrevia coisas pra mim. [...] A Macota sempre me ajudou muito nisso. O Mutá até brinca que “Ela gosta muito de você, ela te dá coisas que ela não dá pra ninguém”. É uma relação de muitos anos, ela confia nas coisas que eu faço, nas minhas releituras. Neste sentido, eu sempre tive a Mokota Valdina e o Mutá nesta área. [...] Eu fui aprendendo frequentei, enfim, fui de alguns terreiros e a gente vai aprendendo. Mas sempre tive este cuidado de separar as coisas, até porque eu acho que não teria sentido de dançar orixá. Você vai no candomblé, eles dançam muito melhor que nós e com muito mais originalidade. E isso eu aprendi muito com Gusmão, que o que nos gratifica é a gente fazer a nossa leitura. Não é eu ficar repetindo orixá. Claro que os orixás são sempre fonte de inspiração pra nós. Eu agora estou pesquisando, nunca deixei de pesquisar.

Apesar desta troca de informações e experiências, Pitanga afirma evitar retratar a dança dos orixás em seu trabalho artístico – “Macota sempre fala: ‘Se tem uma pessoa que sempre trabalhou com cultura negra e que nunca fez dança de orixá foi o Pitanga’”. Seu trabalho de criação coreográfica privilegia outras informações e abordagens, como a capoeira, a dança moderna e contemporânea. Há em sua trajetória diversas peculiaridades fundamentais para entendermos sua posição na história da “dança afro” brasileira. Uma delas se encontra em sua formação como capoeirista.

[...] eu comecei a fazer capoeira, que eu fui capoeirista, pra variar, né? Eu sou mais um baiano que veio da capoeira. Na minha geração, a maioria foi desta forma. Eu comecei a fazer capoeira em Itabuna. Porque eu sou de Itabuna, que também é um grande centro de capoeiristas. Eu comecei a fazer capoeira com uns 8, 10 anos de idade. O mestre do meu mestre era Suassuna, aqui de São Paulo. Você já deve ter ouvido falar desta figura. Foi um dos caras que também trouxe a capoeira pra São Paulo. Eu tive dois ou três mestres de capoeira que foram alunos de Suassuna. Ele é de Itabuna, radicado em São Paulo há muitos anos. Fez uma escola de capoeira aqui em São Paulo.

A relação da capoeira com os criadores da dança negra brasileira parece ter sido comum entre muitos dos intérpretes que atuaram, sobretudo, na Bahia entre os anos 1960 e 1970. Eusébio Lôbo da Silva (2008) afirma que, durante este período, a capoeira se expande enquanto prática esportiva, associando-se aos grupos folclóricos baianos, ressaltando sua característica de exibição e espetáculo. Neste cenário, não apenas a capoeira, mas a própria dança dos orixás, entre outras, foram adaptadas às necessidades do palco italiano, criando uma estrutura do espetáculo folclórico na qual Emília Biancardi e o grupo Viva Bahia foram um dos grandes precursores.

Sobre a participação dos homens capoeiristas nos elencos dos grupos folclóricos de Salvador nos anos 1960 e 1970 até os dias de hoje, Walson Botelho, diretor do Balé Folclórico da Bahia, comenta:

A história do homem na dança na Bahia vem exatamente da dança folclórica, sempre foi muito presente aqui. Então os bailarinos que começaram a se profissionalizar nas décadas de 60, 70 e 80, vieram da capoeira, negros capoeiristas que ingressaram na dança exatamente por essa via [...] esse perfil começou a mudar já no final da década de 80, 90 [...] não necessariamente os homens tinham que ser capoeiristas porque a dança folclórica se propagou de tal forma aqui que os homens começaram a perder o medo, o receio, o preconceito de dançarem sem ser capoeiristas necessariamente [...] no Balé Folclórico, a gente hoje trabalha no seguinte sistema: quando a gente faz as audições, nós fazemos as audições para dançarinos, bailarinos e capoeiristas mas qualquer integrante do Balé Folclórico da Bahia, qualquer pessoa que tenha intenção de integrar a companhia, tem que ter a disponibilidade, caso ela seja dançarino, em ser capoeirista e, se for capoeirista, em ser bailarino. Antigamente, os grupos folclóricos, eu me lembro do Viva Bahia e todos os outros, existia diferença – bailarino e capoeirista. Inclusive era uma questão que foi mudada em função das razões financeiras, porque, quando se levava um grupo em uma viagem, se levava tanto bailarinos e tanto capoeiristas [...] isso era dispendioso pra empresário e começou a ter a necessidade da mudança, principalmente em função da questão financeira. Os bailarinos começaram a fazer um arranjo de capoeira e os capoeiristas passaram a fazer o arranjo de dança. Com a evolução desse sistema, os capoeiristas começaram a sentir a necessidade de fazerem aula de dança para terem mais chances de fazer audições e poderem viajar, porque sabiam que, só como capoeirista numa companhia de dança, numa companhia de dança folclórica, não tinham chance da mesma forma que o dançarino (Trecho de entrevista por mim realizada na sede do Bale Folclórico da Bahia, em 30/1/2012).

Eusébio Lobo afirma, também, que a atuação dos grupos folclóricos baianos permitiu inclusive a expansão da capoeira em outros países.¹⁶⁸ Ele próprio, que é capoeirista, foi convidado a atuar em Illinois, nos Estados Unidos, nos anos 1970.

Em São Paulo, a ligação de Pitanga com a capoeira lhe rendeu a chance de desenvolver um projeto de dança na periferia da cidade, com apoio institucional, como ele conta:

E coincidentemente essas coisas engraçadas, você perguntou como eu cheguei nesse projeto, foi uma coincidência. Eu já dava aula,

¹⁶⁸ O autor destaca a participação de capoeiristas participantes destes grupos, como Jelon Vieira, hoje diretor da Companhia Dance Brasil, baseada em Nova York, e Loremil Machado, já falecido. Os dois fizeram parte do elenco do grupo Viva Bahia.

fazia umas coisas, Suassuna me conhecia e me convidou: “Pitanga, eu recebi uma proposta do pessoal da Secretaria da Cultura, em parceria com o pessoal da Secretaria de Assistência Social, quando era Secretária do Menor, de fazer um projeto de dança e capoeira. Eu faço a parte de capoeira, você faz a parte da dança? Se você for eu vou. Então, vamos embora?” Começamos a fazer o projeto. E, daí, a Alda Marco Antônio, eu pessoalmente tenho muita admiração pelo trabalho dela, de ter essa parceria [...] Você fez uma pergunta como eu cheguei à Secretaria? Nós fizemos essa parceria. Foi lá na Oswald de Andrade, essas aulas, e, no dia da apresentação do projeto, a Alda Marco Antônio foi assistir. Ela viu o meu trabalho e, imediatamente, pediu à assessora dela pra falar comigo e me fez o convite pra trabalhar nos projetos que ela tinha. A Secretaria do Menor tinha uma infinidade de projetos, parecia mais uma Secretaria de Cultura. Era o governo Quéricia e o secretário de cultura era o Fernando Morais. Nessa época, tinha mais de dois mil artistas trabalhando com a Secretaria do Menor e da Cultura, era uma coisa louca.

Há um vídeo, gravado para a TVE Brasil,¹⁶⁹ onde Pitanga mostra seu trabalho desenvolvido com crianças e jovens do Jardim Umuarama, bairro da periferia da zona sul de São Paulo. Nele, crianças dançam, jogam capoeira e tocam percussão em um salão improvisado, no interior de uma pequena igreja. Observam-se os bancos de madeira empilhados nas laterais da sala. Pitanga e outro percussionista tocam de costas para o altar. As crianças realizam os passos de dança sobre de chão duro das lajotas de cerâmica.

Inúmeros depoimentos entrecruzam as imagens da aula. Mães, crianças e adolescentes falam sobre o projeto Turma faz arte, esporte e lazer. A cenografia do vídeo é dada pelos corredores e vielas em meio a favela da Coréia, chão de terra, alguns barracos de madeira, saneamento precário. Nos relatos, muita alegria e esperança. Desejos de um futuro melhor, de ter uma profissão como dançarina, capoeirista, educador. Kelly dos Anjos,¹⁷⁰ educadora física e bailarina formada por Pitanga, na época, uma menina de 14 anos, fala sobre seus aprendizados. Ela afirma: “Faço capoeira, dança, percussão. O projeto tira a gente da rua”. Uma adolescente

¹⁶⁹ O vídeo foi localizado pelo pesquisador no acervo da Biblioteca da Universidade Federal da Bahia (UFBA). As condições de conservação, organização e acessibilidade do material inspiram preocupação.

¹⁷⁰ A dançarina foi professora de dança afro no Núcleo de Consciência Negra da USP entre 1998 e 2004, onde, ainda muito jovem, apresentou a linguagem da dança afro-brasileira a vários alunos – que hoje também são pesquisadores e dançarinos, dentre os quais me incluo. Como professora de dança afro, Kelly atuou e atua em diversas instituições e ONGs – Projeto Treme-Terra de ação sócio-cultural, no Morro do Querosene; Projeto Afrobases, na comunidade do Rio Pequeno; CEU Butantã; Ação Educativa, entre outros, direcionando seu trabalho artístico no desenvolvimento educacional, cultural e social do jovem cidadão urbano.

comenta gostar de saber sobre a dança que pratica, de ter aprendido sobre seus ancestrais e sobre a cultura negra. Outra comemora já ter apresentado com o grupo em vários eventos, viajado para dançar no Rio de Janeiro, durante a Eco 92, de ter dançado no Teatro Municipal, no Palácio do Governo, e até na televisão.

Seguem imagens das apresentações dos jovens dançarinos e músicos: Teatro Cultura Artística de São Paulo e Memorial da América Latina, em 1992, e a 1ª Feira Internacional do Esporte, em 1993, todos em São Paulo. Pitanga, que sempre aparece tocando ou orientando a dança, num momento, aparece num pequeno estúdio comentando e apresentando seu grupo.

Nesta época, Pitanga era diretor e coreógrafo da Companhia Bata Kotô de Dança Negra Contemporânea. O elenco do grupo era formado por dançarinos profissionais, mas também recebia os jovens talentos que se destacavam nos projetos sociais. O projeto, sediado no Jardim Umuarama, teve o apoio do Governo do Estado, onde diariamente dança, capoeira, teatro e história da cultura negra e africana eram aprendidos pelas crianças e jovens envolvidos.

A qualidade técnica alcançada pelos integrantes, no entanto, devia ser estimulada com a continuidade do trabalho. Havia a necessidade de um maior apoio financeiro para que o grupo se profissionalizasse e o trabalho fosse aprimorado. O vídeo também mostra um breve ensaio e fragmentos de outras apresentações. Alguns integrantes do grupo dançam no Festival de Música e Dança Folclórica em Seul, na Coreia do Sul.

Há, no trabalho de Pitanga, inúmeras características marcantes. Uma delas é a de nomear seu trabalho como dança negra contemporânea. Para entender a formulação dessa linguagem, proponho refletir sobre como ele inicia sua formação corporal em dança, ainda em Salvador.

Tudo começou comigo no Núcleo Cultural Afro-brasileiro, que era uma ramificação do Movimento Negro da Bahia, e esse trabalho foi iniciado no Instituto Goethe lá em Salvador, que, nessa época, o diretor era um cara chamado Rolland Schaffner, casado com uma bailarina brasileira. Nessa época, o Goethe lá da Bahia tornou-se um pólo cultural muito forte, então muitos movimentos artísticos surgiram no ICBA [Instituto Cultural Brasil Alemanha] neste período. Entre eles, um grupo de negros pesquisadores que fundaram o Núcleo Cultural Afro-brasileiro. Nesta época, eu frequentava o ICBA, que eu também estudava alemão e era capoeirista. Daí fui convidado por Mário Gusmão pra participar deste Núcleo. Em seguida, chegou o Clyde pra fazer a parte de

dança dentro deste grupo. Gusmão e Clyde foram convidados e toparam fazer este projeto. Era um projeto de dança e teatro, mas voltado para a cultura negra. O Clyde já era professor da universidade e foi lá fazer este trabalho, mais por afinidade. Neste ponto, começou a surgir todo este trabalho em conjunto do Clyde com o Gusmão, que já faziam coisas pontuais. Quando este grupo acabou, o projeto não foi continuado e o Clyde me convidou para a universidade, eu e mais outros colegas, dois ou três. Assim começou a minha trajetória. [...] No meu caso, talvez até por causa do Clyde Morgan, talvez no Brasil, eu seja a pessoa que mais trabalhou com o Clyde. Eu fiquei trabalhando, estudando, pensando com ele uns oito ou nove anos. É quase um curso de universidade, eu estava quase pós-graduado. Minha primeira viagem internacional foi com Clyde e com o Gusmão, nós fomos pra África. [...] Com o Clyde eu aprendi coisas de Martha Graham e José Limon, que ele foi do José Limon, daí eu aprendi um pouco coisas também de danças afro-americanas do Arthur Hall,¹⁷¹ um coreógrafo norte-americano, que também estudou na África. [...] Eu tenho um pouco de conhecimento de uma dança de movimento puramente africano, de José Limon. Clássico, fiz balé clássico um período, fui também do corpo de baile do Teatro Castro Alves. E fazia aula com uma inglesa a Pamela Richardson,¹⁷² uma bailarina inglesa que durante muitos anos morou na Bahia, da escola clássica inglesa. E fui aluno do Carlos Morais, outra referência da dança na Bahia, um gaúcho deste tamainho. Tem um balé clássico diferente, talvez um pouco chegado com o russo, não saberia definir muito. Eu considero duas pessoas, três com o King. Mas, mestres, eu considero dois os mestres de dança na Bahia. Responsáveis por uma geração inteira – o Carlos Morais, o Clyde Morgan e depois o King. Claro que cada um no seu contexto. Eu, por exemplo, fui aluno do Clyde todos esses anos. Fui aluno um período do Carlos Morais, inclusive, quando ele ia pra Europa, eu preferi ficar com o Clyde. O Carlos ficou meio bronqueado comigo neste período, depois fizemos as pazes. [...] Se eu fosse considerar que eu tive um mestre, foi Mário Gusmão. Eu tive dois mestres. Eu tive um privilégio na minha vida. Um mestre de vida que foi Mário Gusmão, e um mestre de arte, que foi o Clyde Morgan. Eu me considero um cara privilegiado. Eu convivi quase dez anos com um dos maiores dançarinos da América do Norte, que até hoje é uma referência na dança negra americana: Clyde Morgan. Que até hoje é meu amigo.

Pitanga começou na capoeira e passou por diferentes treinamentos. Com base em sua formação técnica eclética, organizou um corpo que considero paradigmático dentro da maioria dos intérpretes da “dança afro” no Brasil. Seu trabalho artístico se orienta, sobretudo, pela escolha de uma linguagem de dança cuja estética afro-diaspórica, baiana, dialoga o tempo inteiro com outros estilos de dança, sem perder sua identidade negra. Embora Pitanga não tenha realizado aulas com mestre King,

¹⁷¹ Arthur Hall (1934-2000) bailarino, coreógrafo e historiador das danças africanas e afro-diaspóricas. Radicado na Filadélfia atuou profissionalmente durante os anos 70 e 80.

¹⁷² Pamela foi convidada por Dalal Achcar para iniciar no Brasil o ensino do método *Royal* na Ebateca. Fez parte do BBB e dançou sob a direção de Carlos Moraes.

ressalta a importância do artista na formação de toda uma geração de dançarinos em Salvador.

O King é impressionante, a importância, ele é incrível. Noventa por cento dos meus colegas, passaram por King, eu fui uma outra vertente, que eu já vim com o Clyde, foi uma outra história. O King também trabalhou com o Clyde. Outro que trabalhou com Clyde, que tem uma importância incrível na Bahia, foi o Conga.¹⁷³

Ainda sobre o panorama da dança negra em Salvador, Pitanga afirma:

Eu acredito que eu sou, talvez, na Bahia, a terceira geração de homens dançantes. A primeira, eu considero o próprio Gusmão, que ele começou com a dança, depois foi pro teatro. A segunda geração é do King. A terceira geração é a do Eusébio.¹⁷⁴ Eu cheguei em seguida.

A influência de Mário Gusmão na trajetória artística de Pitanga foi fundamental, a começar pelo seu próprio nome artístico, batizado por Gusmão. Gusmão (1928-1996) nasce na cidade de Cachoeira, na Bahia, indo para a capital em 1948. Dez anos depois, ingressa na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, finalizando o curso de interpretação teatral da UFBA, em 1960. Em 1964, ingressa no elenco do Grupo dos Novos.¹⁷⁵ Este grupo foi responsável pela construção do Teatro Vila Velha, onde desenvolveu intensa e expressiva produção teatral. Esse teatro representou um espaço de resistência cultural à ditadura e de abertura para novas linguagens artísticas, congregando estudantes, intelectuais e setores progressistas da sociedade baiana. Em 1969, Gusmão já era um ator de teatro consagrado. Recebeu, inclusive, inúmeros prêmios por suas atuações e foi convidado por Glauber Rocha para atuar no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.¹⁷⁶ Em 1971,

¹⁷³ Reginaldo Flores, atualmente babalorixá em Sergipe. Conforme Pitanga, Conga, nascido na Ilha de Itaparica, foi criado dentro da tradição do candomblé. Foi aluno de dança de King e ensinou muito a ele sobre a liturgia afro-brasileira. Também formado pela Escola de Dança da UFBA, onde foi colega de Pitanga, que o considera um dos maiores conhecedores da cultura afro-brasileira de sua geração: “Ele sabe tudo de cultura negra no que tange a candomblé, cantos, música, dança, ele sabe tudo”.

¹⁷⁴ Eusébio Lôbo da Silva, hoje professor livre-docente da Unicamp.

¹⁷⁵ Companhia de teatro de vanguarda em Salvador criada a partir de uma dissensão dentro da Escola de Teatro da UFBA, sob a direção de João Augusto.

¹⁷⁶ Filme de 1969, premiado no Festival de Cannes como Melhor Direção.

participa como ator, dançarino e produtor da montagem *A suíte dos orixás*, também pelo Grupo dos Novos, sob a direção de João Augusto. A montagem ressalta a importância da cultura religiosa afro-brasileira. O espetáculo trouxe um novo olhar sobre o candomblé, transcendeu os estigmas folclorizantes, simplificadores e acusatórios, nos quais a religião popular era vista como alienante, o “ópio do povo”, ressaltando sua característica de resistência cultural e seus dinamismos próprios. Seu elenco estudou autores clássicos como Nina Rodrigues, Édison Carneiro, Roger Bastide, além de visitar os terreiros de Salvador.

Conforme Bacelar (2006, p. 113), o espetáculo contou com a regência de dança de Dulce Aquino. O espetáculo, extremamente arrojado para época, de grande impacto visual e rítmico, fundiu elementos da cultura tradicional com arranjos musicais eletrônicos, além de atores contracenando com filhos de santo. Nele, Gusmão ressaltou suas qualidades cênicas de dançarino, marcando sua despedida do Grupo dos Novos. Temas referentes à cultura negra, à ressignificação dos estereótipos raciais e à afirmação de sua singularidade amadureciam na produção do ator. Bacelar (2006) nos oferece um revelador testemunho de Clyde Morgan sobre a atuação de Mário Gusmão no espetáculo de dança-teatro dirigido por Roberto Santana, *Udigrudi*:

Era um trabalho de dança moderna, com componentes contemporâneos. Fiquei impressionado porque Mário era o primeiro negro brasileiro que eu via com conhecimento de teatro e dança modernos. Porque nesta época, após vários meses vendo as escolas de samba, as rodas de capoeira, as coisas folclóricas, chegando na Bahia e assistindo o trabalho dessa turma, eu cheguei a conhecer um negro mais ou menos da minha altura, da minha cor, que estava se expressando numa área fora do circuito folclórico (MORGAN, Clyde *apud* BACELAR, 2006, p. 138).

Ainda Bacelar (2006), afirma que Mário:

Descobrir a beleza e as possibilidades do uso do seu corpo negro e reconhecia as suas potencialidades como dançarino, iniciadas com o espetáculo dos orixás, com João Augusto e aprofundadas nas improvisações dos *happenings*, identificando na dança um símbolo de liberdade e de valorização da negritude. Porém, jamais “embarcaria” no caminho dos grupos folclóricos e, por outro lado, não pretendia tornar-se um dançarino no sentido convencional. Queria algo concernente com a sua descoberta e vivência, bem como sintonizada com os novos tempos para o negro (BACELAR, 2006, p. 166).

Para o autor, nos anos 1970, os artistas e intelectuais negros, ao mesmo tempo em que questionavam a ideologia da democracia racial, tentavam se estabelecer politicamente ao ressaltar os traços dinâmicos de sua cultura e ancestralidade. É neste contexto que se iniciam as atividades no Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, criado em 1974, com sede provisória no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). Lá puderam organizar grupos de pesquisa e difusão da cultura afro-brasileira de forma paralela à academia e, a princípio, sem vínculos religiosos, objetivando construir um conhecimento afirmativo sobre o negro na formação da sociedade brasileira.

Em 1975, Clyde Morgan, que, desde 1972 dirigia o Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA (GDC), inicia sua colaboração junto ao ICBA. Neste núcleo discutiam-se questões sobre a situação da cultura negra no Brasil com uma posição assumidamente contrária às leituras cooptadas pelo Estado e pelo mercado turístico, nas quais muitos grupos de dança folclórica se incluíam. Neste contexto, Firmino Pitanga integra o grupo dirigido por Clyde.

Em 1977, ocorre o Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negras, realizado em Lagos, na Nigéria. O GDC, sob a direção de Morgan, integra a delegação brasileira e apresenta *Oxóssi N'Aruanda*. Sobre o espetáculo, Clyde explica: “[...] Nesse tempo eu tinha grande aproximação com Didi¹⁷⁷ e o pessoal do Axé Opô Afonjá, onde eu fui confirmado, e eu resolvi fazer um trabalho sobre uma lenda de Oxóssi. [...] Eu apresentei esse texto para Mário (Gusmão) e ele ficou encantado” (BACELAR, 2006, p. 172).

Conforme Oliveira (2007), Firmino Pitanga aparece identificado como integrante do elenco das seguintes coreografias montadas pelo GDC, sob a direção de Morgan: *Chorinho naquele tempo* (1976), *A feira* (1976) e *Oxóssi N'Aruanda* (1977). Neste último espetáculo, que foi apresentado no Teatro Castro Alves, em Salvador, e também no 2º FESTAC em Lagos, na Nigéria, fizeram parte do elenco: Clyde Morgan, Nadir Nóbrega, Mário Gusmão, Laís Góes, Daniela Stasi, Edva Barreto, Katiana Kruchewski, Genézio Souza, Firmino Pitanga, Luís Carlos Santos, Raimundo Santos Tição e Ana Mary,

¹⁷⁷ Deoscóredes Maximiliano dos Santos, filho da ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora); Assogba, sacerdote do culto de Obaluaíyê; Alapini, sacerdote supremo do culto aos Egunguns do Axé Opô Afonjá, de Salvador, e artista plástico e *doutor* honoris causa pela UFBA.

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

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

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

Ao ser questionado sobre a criação do nome de seu grupo, a *Companhia de Dança Negra Contemporânea BataKoto*, Firmino Pitanga esclarece que foi o escritor negro Arnaldo Xavier¹⁷⁸ um dos responsáveis pelo aparecimento dessa nomenclatura em seu trabalho coreográfico.

Eu tive um grande amigo, falecido já, o escritor chamado Arnaldo Xavier. Quando eu cheguei em São Paulo, eu tive contato com toda uma geração de negros, escritores, atores e eu era de dança. Então a gente começou a se conhecer e trocar. O Arnaldo Xavier me foi apresentado pela minha ex-mulher, que era amiga dele. Um dos escritores negros que fez o “Quilombo Hoje” ele, o Semog, a

¹⁷⁸ Arnaldo França Xavier (1948-2004), paraibano radicado em São Paulo, foi poeta, ensaísta, dramaturgo, crítico e militante negro.

Miriam, enfim... Um grupo de intelectuais negros aqui de São Paulo. E o Arnaldo se tornou um grande amigo meu. E a gente conversava muito sobre essa questão da cultura. Ele não conhecia nada de dança e eu aprendi muito com ele em relação à literatura negra. E, em um dado momento, ele sentou comigo e falou: “Pitanga, eu acho que isso está uma coisa estranha, não pode ser dança afro!”. E ele realmente me provou que ele tinha razão. Porque você não pode definir um continente num estilo de dança, que eu acho que é um erro de linguagem. Nós temos uma cultura negra cubana, norte-americana, na América Central e no Brasil, enfim. O que eu faço é uma dança negra contemporânea. Eu nunca fui de fazer uma proposta de dança tradicional. Até pela minha formação e pela minha proposta de trabalho artístico. Então daí surgiu: “O que nós fazemos realmente é Dança Negra Contemporânea!”. Na Bahia, eu acho que o pessoal tem um pouco de resistência, mas tá chegando lá também agora. Na universidade, quando eu dava aula lá, eu sempre tava colocando e explicando pras pessoas como eu cheguei nisso. E isso pegou e ficou um carimbo aqui em São Paulo. Tanto que, quem fala dança negra contemporânea tem alguma relação com o Batakoto. Foi uma nomenclatura que nós trouxemos pra cá e começou a ser discutida. Aceita, ou não, hoje em dia ela é muito usada já. Assim também, quando eu cheguei aqui, eu tive uma grande batalha, um confronto com o que se chamava na época de afro-jazz. Eu soube que a responsável por isso faleceu, a Roseli, do Grupo Raça. Eles tinham, inclusive, um trabalho muito bom de kazz. A gente foi colega na Steps, a gente conversava muito sobre isso. E ela foi muito franca: “Pitanga, o que eu faço aqui realmente é um improviso, uma viagem. Eu adoro dança negra, mas eu não conheço. Então eu fiz essa mistura e começou a acontecer”. E quando eu cheguei, eu fiquei muito preocupado com isso. Porque essa era a referência que eu chamo de dança negra que existia aqui em São Paulo. [...] Isso é uma outra história, não é uma dança negra, nem dança negra contemporânea e muito menos dança tradicional. Daí eu escrevi coisas e comecei a mostrar o Batakoto. Comecei a levar nos encontros, espetáculos, eventos. Daí começou a ter realmente um esclarecimento do que é um trabalho pautado em cima de uma cultura negra africana no Brasil. O que eu faço é apenas uma vertente.

Pitanga, através de sua história, narra como foi angariando reconhecimento para sua produção artística e, também, demarcando modelos de atuação a partir de sua prática profissional. Em 1997, foi também coreógrafo do programa *Axé, se liga, Brasil*, na Rede Bandeirantes: “Era uma revista negra, a primeira de todo o Brasil, nós ficamos oito meses em cartaz”, em rede nacional e com audiência expressiva.

Pitanga foi o coreógrafo do programa, montando danças para seus temas musicais: “Fui eu talvez quem lançou o Fela Kute, eu coreografei Fela Kute joguei na televisão [...] coisas que as pessoas nem conhecem direito aqui no Brasil”. Além de cantores, como Leci Brandão, Dinho Nascimento etc., “fazia as coreografias para acompanhar os cantores, os que me agradavam. Os que não me agradavam, eu não fazia. Eu fazia as minhas viagens, a gente chamava dos balés puros”. Protagonizando

um período de relativo crescimento da imagem do negro na mídia brasileira, Pitanga aponta como esse trabalho foi importante, não apenas como abertura de um campo de atuação profissional, como também de reconhecimento entre seus pares, inclusive, anos depois em Salvador:

“Foi legal quando eu voltei a Salvador eu tive o reconhecimento, além do que me conheciam lá, de todo trabalho que eu fiz aqui em São Paulo, isso foi muito legal. Era incrível porque eu estava a 20 anos fora de Salvador e eu era reconhecido ainda na rua.”

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

Mestre Pitanga, como é frequentemente chamado por seus alunos, foi também, entre 2000 e 2002, diretor do Balé de Arte Negra da UMES (União Municipal dos Estudantes Secundaristas), com sede no Teatro Denoy de Oliveira, em São Paulo. O balé nasceu com dezoito integrantes e foi composto pelo elenco da companhia Batá Koto, atores, músicos e equipe técnica. Realizou a montagem de dois espetáculos, *Conto crioulo: a fuga do tio Ajhayí* e *A revolta dos malês: uma ópera negra*. O primeiro foi criado a partir de um trabalho de mais de cinco meses de aulas-ensaio quase diárias. Foi iniciado em fevereiro de 2000 e contou com o patrocínio do Banespa. Estreou no dia 14 de setembro de 2000, no Teatro Denoy de Oliveira, com direção teatral de Celso Terra, direção musical de Ito Alves e Francisco Magary, figurinos e adereços de Edson Gregório, assistência de direção de Yáscara Manzini, direção geral e coreografia de mestre Pitanga. Permaneceu em cartaz até 19 de setembro de 2001.

O enredo da coreografia tem como referencial uma “história passada de geração em geração, desde o século XIX, através da tradição oral, e que retrata de forma poética a conquista da liberdade por uma comunidade de escravos da Bahia que reencontra a identidade cultural na prática de seus rituais ancestrais.” No palco danças e ritmos baseados na mitologia e simbologia dos orixás.

A revolta dos malês: uma ópera negra, estreou em 21 de novembro de 2001. A segunda montagem do Balé de Arte Negra da UMES partiu da pesquisa histórica

realizada pelo ator e antropólogo Antônio Godi, sobre a rebelião de 1835, na cidade de Salvador.¹⁷⁹ Sobre o espetáculo, Pitanga recorda a influência de Mário Gusmão:

Infelizmente, quando a gente fez o espetáculo ele já tinha falecido. Daí eu trouxe o Godi pra trabalhar comigo, outra grande figura, um pesquisador e antropólogo, um amigo, irmão, que também fez o roteiro e me ajudou na parte teatral do espetáculo. O Godi também, coincidentemente, já vinha pesquisando esse assunto, sobre cultura islâmica. [...] Tudo foi pesquisado – música, figurino, danças em cima das danças senegalesas, que lembravam a questão islâmica, e depois a afro-brasileira. São trabalhos que as pessoas acham que foi feito na mesma hora, mas são coisas que a gente vem maturando há anos.

Os pormenores do levante são narrados e encenados pela atuação de atores que, entre as coreografias, performam ações dos personagens da rebelião. O enredo do espetáculo constrói-se a partir de uma dimensão épica da história do negro no Brasil. Criação coreográfica e memória étnica se entrelaçam, fornecendo os temas geradores das montagens de dança. O programa do espetáculo iniciava com um texto que explicava o caráter histórico e político da cena:

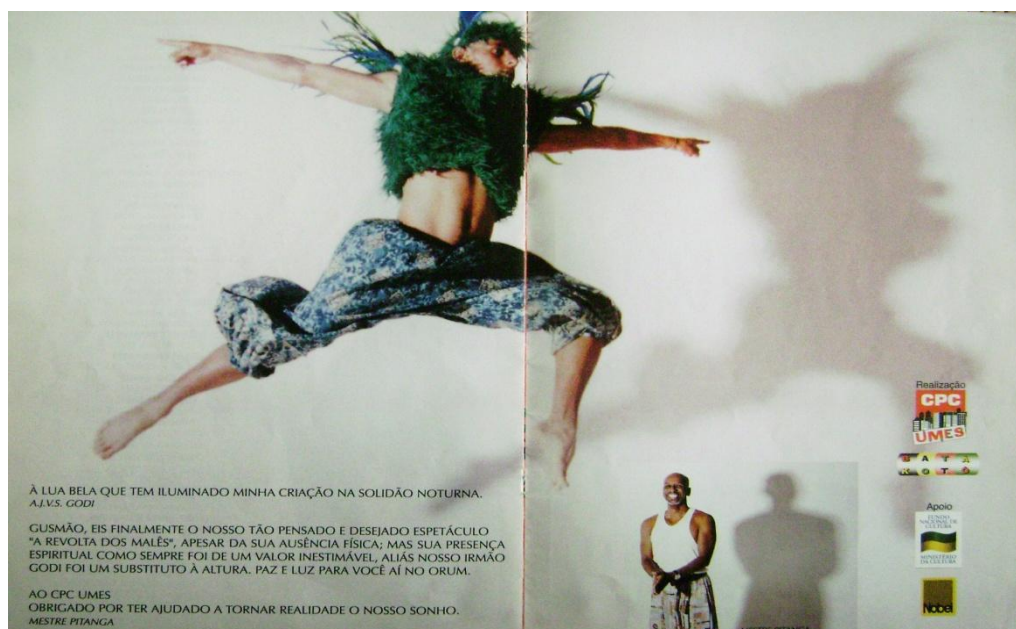


Figura 41: Programa do espetáculo *A revolta dos malês: uma ópera negra*. No detalhe, mestre Pitanga, arquivo do autor.

¹⁷⁹ Este evento histórico foi analisado com maestria no trabalho de João José Reis, *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Na ficha técnica desta montagem figuravam a direção geral de mestre Pitanga, direção teatral de Antônio Godi, direção musical de mestre Dinho Gonçalves, figurinos e adereços de Edson Gregório, iluminação de Celso Terra, além de dezesseis bailarinos e nove músicos. A montagem do espetáculo contou com o apoio do Fundo Nacional de Cultura.

O enredo é composto por quatorze sequências coreográficas. Personagens senhoriais brancos são carregados em redes por corpos negros. Vendedores de rua, artesãos e escravos entoam preces e articulam o levante. Intrigas pessoais emergem entre guerreiros negros e soldados brancos. Alguns solos e duos intercalam coreografias de grupo. Além dos passos de maculelê e da dança afro, algumas gestualidades fazem alusão às figuras míticas dos orixás. A percussão é forte e preenche as cenas mais teatrais com ambientações, sonoridades de congas, baterias e djembês. Palhas da costa, amarrações e tecidos coloridos são usados como figurino. Num solo, a figura do orixá Oxóssi é mais evidente, trajando as cores verde e azul. Nele, as gestualidades dos braços, mãos e dedos simbolizam ofás (instrumento ritual com forma de arco e flecha).

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

Recentemente, em agosto de 2010, Pitanga foi convidado pela Capulanas Cia. de Arte Negra a desenvolver um trabalho de preparação corporal com aulas de dança negra contemporânea, na Casa Popular de Cultura M'Boi Mirim, na periferia da zona sul de São Paulo. Esta atividade faz parte do projeto Pé no Quintal da Capulanas Cia. de Arte Negra, contemplada pela 16ª. edição de Fomento ao Teatro de São Paulo. Estas aulas eram abertas à comunidade. Em conversa realizada em outubro de 2010, Pitanga comentou seu interesse em reativar a companhia de dança, experimentar outros recursos corporais na criação coreográfica e também sua descoberta e aprofundamento atual sobre o universo da ioga. Inúmeras vezes durante a conversa, questionamentos sobre a existência de determinados circuitos artísticos na cidade de São Paulo, que excluía as regiões pobres de periferia, davam um tom mais político

aos seus novos intentos. Expressava seu desejo em atuar em espaços carentes, onde encontra “tanta boa vontade” e “gente talentosa”.

Em outra entrevista, realizada em maio de 2011, Pitanga contou detalhes sobre seus novos trabalhos coreográficos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Numa ONG na zona oeste da capital paulista ele dirige um grupo de dançarinas num espetáculo baseado na mitologia dos orixás.

E isso eu aprendi muito com Gusmão, que o que nos gratifica é a gente fazer a nossa leitura. Não é eu ficar repetindo orixá. Claro que os orixás são sempre fonte de inspiração pra nós. Eu agora estou pesquisando, nunca deixei de pesquisar. [...] Mas eu estou pautando para que seja uma leitura contemporânea. Claro, há alguns momentos que vão passar por aí, porque é uma pesquisa deles também. [...] Então a gente tem essa possibilidade de brincar com essas releituras, que é o que eu mais gosto de fazer. E elas são muito interessantes. Foram alunas da Kelly, foram cinco ou seis anos alunas da Kelly. Neste lado da preparação corporal, eu só estou dando umas lapidações. Elas já estão prontas. Eu estou trazendo uma nova experiência pra elas, que é fazer esta releitura mais contemporânea. E elas também estão envolvidas num processo de criação. Neste trabalho, eu estou fazendo as duas coisas. Em alguns momentos, eu sou o coreógrafo e, em outros, eu sou só o diretor e elas que trazem o material e eu vou dirigindo elas, que é uma experiência nova pra elas também. Eu quero que elas também aprendam a coreografar. [...] Hoje em dia, a gente já faz as coisas, pensando um pouco nesse **processo de multiplicação**. Essa é a minha proposta, a que o pessoal do Treme-Terra tem sido muito receptivo. [...] Eles estão fazendo um trabalho bonito de música. As meninas tocam, elas dançam, elas cantam. Que é mais uma outra forma de leitura, que eu também aprendi que eu gosto muito – você não departamentalizar, que é uma coisa da cultura ocidental. Nós que somos afro-descendentes, que recebemos essa cultura, a gente aprendeu que você não departamentaliza. Eu, ‘malmente’, como a gente costuma falar, eu toco, eu sou um horror cantando, mas eu canto. Eu danço um pouco. Eu jogo, joguei capoeira, eu sempre faço no meu trabalho essa coisa única. Eu não fragmento. Eu acho que esse é um dos grandes problemas quando a gente fala em arte na cultura ocidental, você botar o teatro aqui, a dança ali, a música ali, então ficam pedaços. Eu tento, nos meus trabalhos, que isso não exista. Lá no Rio, os meninos, eles tocam, todos tocam berimbau, todos tocam atabaque, todos tocam pandeiro, todos jogam capoeira e todos dançam. Então é uma outra leitura. Uma outra forma de ver. [...] Esse grupo, eu criei lá no Rio. Alguns anos atrás, quando eu tava vindo da Europa. Eu tive um convite pra trabalhar no Rio. Eu fui dirigir o departamento de dança. Essa ONG era bem maior, agora está menor. E eu fui dirigir um departamento de dança e tinha a necessidade de fazer uma coisa diferenciada. Eu tinha um grupo de capoeiristas, garotos bons e um professor de capoeira também muito aberto. Eu propus e eles toparam e eu montei um grupo de dança negra chamado *Kinamutembua*. Quem inclusive me deu essa sugestão de título foi o Mutá, pra variar, né? Que quer dizer “dançando com o vento”. Eu montei um primeiro trabalho, como eu te falei, que é muito mais ainda preso na capoeira, não tinha um trabalho técnico de dança, que foi o *Iuna*, depois eu montei *São*

Bento, que foi um pouco mais dançante, mais elaborado. [...] Estou indo uma vez por mês, daqui uns finais de semana, eu estou lá de novo pra fechar a trilogia que eu comecei. Agora eu estou fechando a do *Berimbau*. Eles já estão mais técnicos. Eu tenho quatro remanescentes do primeiro grupo, o professor de capoeira mais três alunos. De lá pra cá, eles amadureceram tecnicamente. Continuam trabalhando também com capoeira e com dança, abriu bastante, né? É um trabalho que eu quero trazer pra São Paulo e fazer um intercâmbio. Aqui são só mulheres, lá são só homens (Trecho de entrevista realizada pelo autor em maio de 2011, *grifos nossos*).

Para além de um mero saber-fazer da dança afro, o que Pitanga relata nessas experiências é a sua concepção de trabalho artístico, na qual a busca pela inovação e a experimentação está intimamente conectada com um processo de ensino gerador de conhecimento e autonomia.

Há uma consonância quase geral entre os artistas que se identificam com esta linguagem sobre suas atuações junto às comunidades e grupos sociais excluídos de jovens moradores das regiões periféricas nas metrópoles. Fatores como a valorização de uma identidade negra politicamente afirmativa, os vínculos com ONGs, a defesa de um engajamento artístico e social que relacione o estudo da estética negra e a militância política, a exclusão destes criadores dos circuitos oficiais de ensino e produção de dança, a precariedade das infraestruturas espaciais disponíveis para o trabalho destes artistas (salas de ensaio bem equipadas, acesso aos teatros), os entraves encontrados para a finalização, registro e circulação dos seus produtos cênicos, a dificuldade em manter a continuidade dos grupos de dança, uma atuação artístico-pedagógica contundente entre jovens moradores das periferias, assim como o esforço continuado em fornecer ferramentas artísticas que possibilitem autonomia parecem ser fatores que se influenciam mutuamente, criando, salvo algumas exceções, um fazer comum entre estes coreógrafos. Longe de constituírem um entrave, esses fenômenos criam saberes operacionais e estratégias de atuação que conectam a criação em dança com outras esferas políticas da produção artística.

O maranhense Irineu Nogueira chega em São Paulo nos anos 1980. Inicia sua carreira dançando cardio-funk com Sérgio Sinfrônio,¹⁸⁰ em 1987. Em entrevista realizada em abril de 2010, Irineu me contou que, durante uma apresentação na casa noturna Bar Avenida, conheceu o grupo de dança A Tribo, cujo nome foi dado pelo

¹⁸⁰ Sérgio Sinfrônio foi um dos precursores do *hip hop* no Brasil, nos anos 1980. Assistente de David Gray, o criador do *cardio funk* nos Estados Unidos, estilo de dança baseado na fusão da nascente *street dance* norte-americana com a ginástica aeróbica, usando como música o *funk* norte-americano.

percussionista, arranjador e maestro Dinho Gonçalves. Este grupo dirigido, pelo coreógrafo e bailarino Marcelo M'Dambi,¹⁸¹ exerceu grande influência em Irineu. M'Dambi convidou Irineu para sua aula no Sesc Carmo. Irineu, que já vinha do candomblé,¹⁸² tinha no *cardio funk* uma referência de cultura e arte negra, mas o trabalho da Tribo pareceu para Irineu portador de uma identidade negra mais impactante.

O primeiro contato com o trabalho de M'Dambi, feito numa aula de duas horas de duração no Sesc do Carmo, também surpreendeu Irineu. Nela, o longo aquecimento começava ao som de sax e berimbau e as movimentações ocorriam a partir das articulações, do aquecimento interno através da respiração e das sequências de movimento estruturadas em compassos de oito tempos. O que o impressionou era uma nova noção de movimentação que distinguia da linguagem de dança realizada com base nas gestualidades de orixás e voduns, seja nas salas de aula, seja no candomblé queto, jeje, angola ou de caboclo. Tinha algo de dança africana ali.

Marcelo também desenvolvia um trabalho na Escola de Samba Unidos do Peruche, na zona norte de São Paulo, onde o trabalho musical era realizado com toques de terreiro, utilizando os aguidavis¹⁸³ e os movimentos de orixá, já que a comunidade negra da escola se identificava mais com essa linha. Para cada região ele tinha um formato de aula.

¹⁸¹ Conforme informação dada pela bailarina e educadora Cristina Matamba, o nome de santo de Marcelo era M'Dambi Obatunji, uma mistura de dialetos, cujo significado aproximado é “o rei voltou soberano”.

¹⁸² Irineu foi feito no tambor de mina maranhense, no início de sua adolescência.

¹⁸³ Pequenas varas usadas para tocar os instrumentos de percussão.



Figura 42: Apresentação do grupo A Tribo. Em primeiro plano, Marcelo M'Dambi. Irineu aparece no canto direito.

Irineu aponta Marcelo M'Dambi como sua maior influencia na construção de sua linguagem e estilo de dança, o qual ele nomeou com o mesmo nome de sua companhia – Abieie. Conforme o coreógrafo, Abieie significa “renascer”, na língua jeje.¹⁸⁴ É com este significado que entende o trabalho de Marcelo, onde o movimento “nascia todo dia, todo dia se refazia e nascia de novo”.

Anos depois, começou a trabalhar na companhia de dança de Firmino Pitanga, o Batá Koto. Na época, Pitanga dava aulas num estúdio de dança chamado *Walk Dance by Steps*, coordenado pela bailarina e coreografa Cecília Oliveira. Irineu conta que, entre 1992 e 1993, Pitanga o deixou fazer aulas mesmo sem pagar, pois, na época, apesar de desenvolver vários trabalhos em dança,¹⁸⁵ passava por dificuldades financeiras. Neste estúdio, inclusive, Irineu começa a fazer aulas de outras técnicas de dança:

[...] a minha primeira aula de Martha Graham foi com a Cecília, a minha primeira aula de moderno foi com a Cecília, a minha

¹⁸⁴ Em conversa com Irineu o mesmo me disse que o nome Abieie foi sugerido por seu pai de santo Francelino de Xapanã (1949-2007) fundador da Casa das Minas de Thoya Jarina em Diadema, São Paulo. Francelino de Xapanã foi também coordenador do INTECAB (Instituto Nacional de Tradição e Cultura Afro-Brasileira) na capital paulista.

¹⁸⁵ Irineu dançava em eventos diversos, dava aula de *hip hop* em várias academias de ginástica e ainda era dançarino do grupo de lambada Banana Split, sucesso na época, conquistando espaço nas mídias e televisão.

primeira aula de Contemporâneo foi com a Renata, entendeu, com a Sônia Mota aquele povo... Assim que despertou o meu corpo. Foi com esse povo, que é bom, eu to falando, mas eu não conto pra todo mundo isso não. Porque todo mundo pensa que é só isso, mas não. Tem outros que mexeram comigo.

Logo após algumas aulas ele já estaria “puxando a fila com a Cristina, puxando a aula mesmo!” Conta que entrou para a companhia para substituir Carlinhos Bata, que após algumas viagens com a companhia, estava deixando o Brasil para morar na Alemanha. Irineu teve que aprender rapidamente a coreografia do espetáculo chamado *Bissimilai* (senhor Deus misericordioso) para uma apresentação internacional em Cingapura com a companhia de dança Batá Koto. Era uma coreografia inspirada numa dança afro islâmica com a qual a companhia conquistou vários prêmios: o ENDA (Encontro Nacional da Dança), o Festival de Dança de Joinville, apresentando-se também no Festival Internacional de Dança na Coreia.

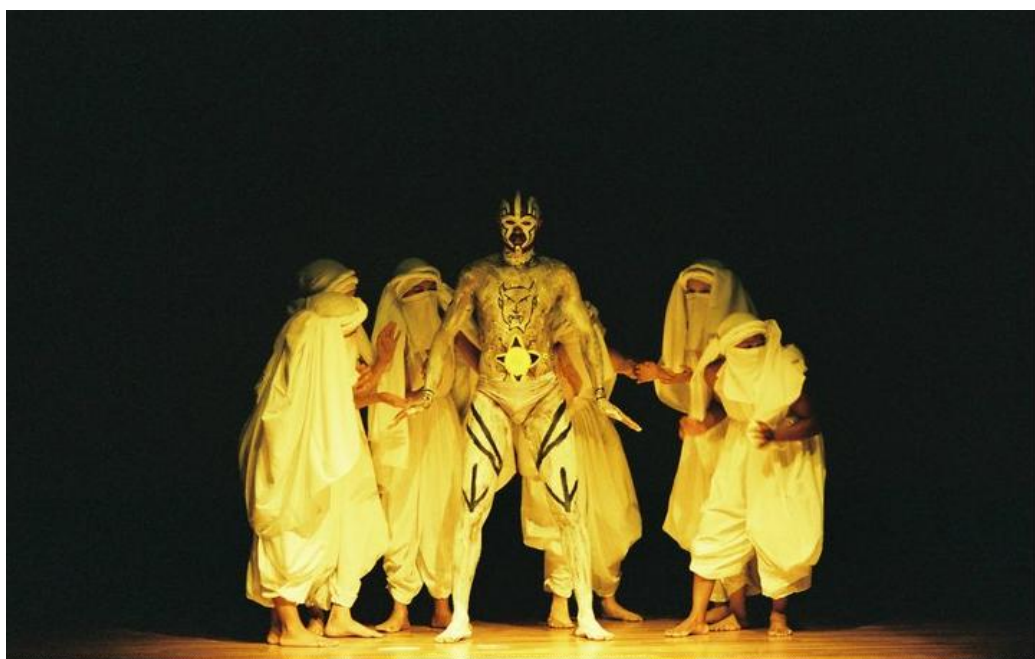


Figura 43: Coreografia: *Bissimilai*, Cia. Batá Kotô, direção: Firmino Pitanga. Irineu ao centro.

Neste processo conhece o ator, bailarino e coreógrafo Mario Gusmão, com quem pode trabalhar um período. Irineu conta da importância desses artistas em sua formação, seja pelo estímulo, pelo aprendizado ou pela disciplina cobrada, cada um trazendo sua contribuição, “o Marcelo me veio com o movimento, que nasce todo dia, e o Mario Gusmão me entuchava de livro, que você tem que vir com o pensamento.

Então o meu trabalho é focado em movimento e pensamento, tem que ter isso...”.

Sobre Mario Gusmão ele comenta:

Ele tinha essa coisa de ele botava a mão na cabeça assim... Ele falava assim pra mim: Eu não acredito que você está fazendo este movimento só pra me agradar, não tem nada dentro de você! Imagina você escutar isso! -Você é vazio! Menino você é vazio! Vazio! Você não lê! Você não está me emocionando! Se o Glauber Rocha estivesse aqui ele ia dar na sua cara! Ele falava bem assim.

No final dos anos 1990, Irineu inicia trabalho como professor num espaço de eventos KVA (Centro Cultural Elenko), localizado no bairro de Pinheiros, onde aprimora seu trabalho como professor. Irineu conta que, através do músico percussionista Paulo Campos, conheceu os ritmos e instrumentos africanos. Campos viajou com Irineu para a Coréia em apresentações da companhia de dança Bata Kotô também tocou em suas aulas e conheceu os instrumentos da vertente rítmica malinque¹⁸⁶ durante as viagens do grupo de Pitanga para o Senegal. “Ele apresentou o djembe¹⁸⁷ pra São Paulo”, afirma Irineu.

Nesse período também se aproxima dos percussionistas e pesquisadores dos ritmos africanos, Pedro Mendes e Fábio Mello, fundadores do grupo Kamberimbá.¹⁸⁸ Os músicos foram para Guiné estudar o universo rítmico malinque. Irineu conta que grande parte do trabalho coreográfico, proposto pelo grupo, baseava-se na idéia de reproduzir movimentações de dança africana tradicional de determinadas regiões da África ocidental. Fitas de vídeo, DVDs, gravações dos pesquisadores, uma enormidade de material coletado, era usada para a montagem das coreografias. Esse trabalho, entretanto, não se coadunava com a idéia de criar e recriar os movimentos, desejada por Irineu. Apesar disso, o trabalho proposto gerou interesse.

¹⁸⁶ *Malinque* ou *mandingue* ou é um termo que se refere, genericamente, a um grupo étnico e cultural localizado principalmente na África ocidental, particularmente na Gâmbia, Guiné, Mali, Serra Leoa, Costa do Marfim, Senegal, Burkina Faso, Libéria, Guiné-Bissau, Níger e Mauritânia.

¹⁸⁷ Tipo de tambor originário de Guiné, na África ocidental. Instrumento antigo e até hoje importante nas culturas africanas, sobretudo na região mandingue, que compreende os países Mali, Costa do Marfim, Burkina Faso, Senegal e Guiné. O djembê possui o corpo em forma de cálice e a pele tensionada na parte mais larga, que pode variar de 30 a 40 cm de diâmetro.

¹⁸⁸ Grupo de percussão paulista, formado em 1998 e especializado em ritmos tradicionais africanos, marcado pelo uso dos instrumentos djembê e dununs. Embora fosse um grupo de música, um coro de dançarinos o acompanhava em algumas apresentações.

Irineu realizou diversas viagens à África, conheceu Angola, Senegal e Guiné. Mas foi no Senegal que começou a conhecer a diversidade dos ritmos, quando um percussionista do Benim o apresentou as rodas de percussão africana. Irineu relata:

[...] eu não sabia de onde vinha o joelho, aonde ia essa perna, meu Deus, que contagem é essa? Com a cabeça erudita, né? O Brasil é muito erudito, às vezes é muito. Seis por oito, seis por oito, um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito. Meu Deus, cadê o tempo? Cadê o tempo, cadê o tempo? Fiquei desesperado, desesperado... Voltei pro Brasil, mexido, criando coisas, dando aula, criando, formando aquele público, né?

Em entrevista sobre a cultura mandingue,¹⁸⁹ o percussionista Pedro Mendes afirmou ser o ritmo desta região marcado por múltiplas singularidades, cuja assimilação requer outro modo de aprendizado. Nesses ritmos, as formas diferentes de realizar solos, a especificidade sonora dos instrumentos (djembês e dununs) e a maneira de se conceber a improvisação dentro das métricas e compassos requerem do músico diversas sutilezas de intenção. Os sotaques desses ritmos resultam de uma estrutura e polirritmia complexas, que se diferenciam muito dos toques afro-brasileiros.

É interessante observar que, mesmo já tendo realizado aulas avulsas com Irineu no KVA, foi somente no espaço que ele passa a ocupar como professor no estúdio de dança da Sala Crisantempo, em 2004, que comecei a perceber a influência da dança africana no seu trabalho. Apesar da aparente semelhança com as danças de matriz afro-brasileiras, cuja forte marcação rítmica da percussão eu estava acostumado a dançar, os passos e o próprio ritmo das suas aulas me eram desconhecidos. Alguns acentos da movimentação pareciam descompassados, algumas batidas rítmicas marcadas com os pés no chão eram destacados para cima, em saltos, enquanto outros acentos pareciam sobrar. Aos poucos, as gestualidades facilmente reconhecíveis dos orixás eram substituídas por movimentos novos. Ficava surpreso ao escutar as dançarinas do grupo dirigido por Irineu comentarem a especificidade daquela linguagem do Oeste africano.

Em sua segunda viagem ao Senegal, Irineu quase não conseguiu encontrar manifestações de música tradicional, apenas “música muçulmana”, e foi nesta

¹⁸⁹ Material disponível no site da Casa das Áfricas <http://www.casadasafricas.org/banco_de_textos/01&id_texto=177>. Acesso em: 13/11/2011.

oportunidade que pôde aprender sobre o ritmo e a dança Sabar. Por sorte, foi recebido por uma família:

[...] Eu caí numa família do Jamil, que é o cara que toca tambor, que fala, um monstro, e aí eu paguei, nós pagamos né? Para papa do tambor que fala falar sobre o trabalho e tocar pra gente. Ele fez assim ó: “Paragadá, dinheiro!” [imitando o fazendo gesto de fricção do polegar com o indicador]. Nesta oportunidade pude aprender sobre o ritmo e a dança Sabar.

Irineu é um criador bastante intuitivo. Fazendo suas aulas atentamente, notei que sempre havia algum momento de improvisação, em que determinada frase de movimento era alterada no instante de sua execução: “Vêm as aulas, minhas brincadeiras, minhas coisas. Vêm a música e eu vou criando movimento. É é na hora. Muita coisa nasce na hora”.

O aprendizado das matrizes tradicionais africanas, bem como seus fatores intrínsecos e de diferenciação, serviram e servem como campo de improvisação para uma descoberta pessoal por parte do bailarino. As aulas na Sala Crisantempo, até o momento em que Irineu estava como professor, eram divididas oficialmente entre níveis intermediário e avançado. Na prática, esta divisão era ignorada e geralmente até os mais “avançados” eram surpreendidos com movimentações novas, que combinavam algum elemento. Como criador de um estilo, o Abieié, baseado nessa fusão das matrizes corporais do Oeste africano, com sua bagagem de dança, inclusive a vertente mais afro-brasileira, Irineu sente falta de que outros coreógrafos também pesquisem as danças africanas.

[...] eu acho que falta mais gente vir, pra dar esse tipo de aula, pra formar as pessoas, mas não dizer que é malinque. Fala que é dança afro, que você está inventando. Fala! Não tenha vergonha. Vou falar que eu dou aula de malinque? Não! Eu misturo um monte de coisa, falo mesmo. “Ah, mas você pode falar...” Por que que eu posso? “Ah, mas você é o Irineu, né? Não, filha, você tem que assumir que você sabe até uma parte, qual é a vergonha disso, não é?”

Apesar das viagens para a África, foi um trabalho realizado em Paris que mais o aproximou da linguagem malinque. Foi apresentado ao estúdio de George

Momboye,¹⁹⁰ onde realizou aulas de sabar, ritmo do Senegal com o qual mais se identifica. A diversidade de espaços, onde muitos dançarinos africanos davam aulas de inúmeros ritmos como: soli, soukou, dununba, tiriba, coucou etc., o impressionou.

Esta experiência o fez questionar sobre alguns sentidos de africanidade e autenticidade cultural reclamados por colegas coreógrafos do Brasil – “Nós brasileiros não conhecemos tão bem a África como os europeus, não!”. A força da linguagem da dança africana visualizada nos países da Europa, sempre muito bem afirmadas e marcadas em suas especificidades, provocou uma reavaliação da importância e do sentido da dança negra no Brasil, principalmente as influências baianas dessa dança.

Para Irineu, a identidade da dança negra baiana chega a ser, em alguns casos, pedante. Ele diz haver uma grande relutância por parte dos coreógrafos baianos em dialogar com outros estilos de matriz africana. O coreógrafo reclama que os trabalhos desses criadores da Bahia, inclusive os do próprio Pitanga, possuem filiações e influências muito marcadas, via Clyde Morgan ou Mercedes Baptista – os usos do corpo, a forma de organizar o fluxo dos alunos no espaço das aulas, a formatação de alguns movimentos, saltos e giros. Irineu ressalta a “[...] a busca da meia ponta, de esticar o pé, para que o movimento tenha uma certa limpeza. [...] O pé dele não estica! Tenho que ouvir isso!” [Irrita-se.]

Para o coreógrafo, esses preceitos estão associados com a formação profissional clássica desses criadores, com “uma necessidade de ser inserido também, a gente não pode esquecer, muito forte” – padrões que o estimularam a buscar outros procedimentos e inspirações:

Eu prefiro o híbrido do que ficar tentando ser igual ao outro, não vou ficar igual ao outro. [...] E você vê lá, você vai no candomblé – a Oxum vem de ponta. Escândalo! [...] A menina é do Balé Folclórico, a menina faz aula de dança clássica, de dança afro com esta linguagem, então a menina não vem com o pé descalço mesmo, não vai com o pé todo no chão não, imagina!

O coreógrafo identifica uma estética e uma corporalidade cuja influência afeta as danças de palco até as danças visualizadas nos rituais de candomblé. Essa contaminação com os preceitos formais e visuais da técnica do balé clássico deve-se à

¹⁹⁰ Coreógrafo e bailarino africano nascido na Costa do Marfim e radicado em Paris. Em seu estúdio e companhia de dança, fundados em 1992, realiza um trabalho de criação inter-relacionando as danças tradicionais do Oeste africano e a dança contemporânea.

circulação desses atores em ambientes comuns, fazendo-os compartilhar, inclusive, os mesmos treinamentos corporais e concepções de dança.

Mesmo que o fazer cênico da dança afro tenha uma história, e que seus representantes construam variações deste fazer, há um constante esforço para “estilizar” a dança afro de orixá, conforme convenções pré-estabelecidas. A imitação do padrão corporal baseado no alinhamento e na flexibilidade da dança clássica causam forte estranhamento em Irineu.

Até que ponto estas posturas europeias, que Irineu identifica, são exteriores ao fazer coreográfico e artístico da dança afro-brasileira dos balés folclóricos? A formação de seus colegas coreógrafos respalda o uso obrigatório dessas linhas longilíneas como modelo de execução e criação coreográfica? Há um problema nisto? A fusão dos padrões estéticos da dança afro de orixá e da dança clássica constitui alguma estratégia de legitimação dos fazeres artísticos? Existe submissão nesses enquadramentos coreográficos? Como modelo dessas imbricações, Irineu faz referência a Elísio Pitta, coreógrafo baiano da geração de Firmino Pitanga, que também possui carreira internacional e atuou como diretor de companhias de dança.

Irineu é maleável. Acusa, mas não se julga dono da verdade, – “Tomara que não caia na mesmice aqui, e, se, mais pra frente, eu estiver errado, eu mudo o discurso, mudo mesmo: ‘Olha, eu tava falando errado aquela época, não conhecia’”. Irineu mostra uma postura distinta da militância negra e revê certos tabus da dança afro com humor e distanciamento:

Pitanga! Se você viesse com cabelo alisado de chapinha, ele te tirava do espetáculo! Você não fazia aula enquanto seu cabelo não voltasse ao normal... Cabelo que voa, na minha companhia – não! Pitanga falava isso... Cristina com filho e tudo... Aquele cabelo! Nenhuma hidrataçãozinha Cristina?¹⁹¹ “Não, Pitanga não deixa!” Ou então aquelas fantasias com muita palha na cabeça, amarrando o corpo e o cara, dançando assim ó [faz careta de dor], e não conseguia respirar de dor, aquele negócio apertando, acabando com o cidadão... Pra quê aquilo, gente? Pra quê aquilo?

Para Irineu, a imagem de negritude e africanidade construída pelos coreógrafos de dança abro-brasileira edificou um gueto que não contribui para o reconhecimento

¹⁹¹Cristina Matamba, bailarina e coreógrafa, dançou no Bata kotô com Irineu Nogueira, sob a direção de Firmino Pitanga, e também desenvolveu a direção coreográfica entre os dançarinos do grupo Kamberimbá.

do trabalho dos coreógrafos – “Eu acho que daqui a pouco não vai ter mais... Dança afro de orixá? Pode ter certeza, não dou mais dez anos. [...] A gente tá entrando numa questão mais política, religiosa que está desfavorecendo isso. Essa gente mistura muito religião e cultura”.

Irineu relata casos assombrosos de perseguição e retaliação de grupos religiosos ligados ao candomblé, como, por exemplo, o avanço do pentecostalismo nos morros do Rio de Janeiro. Este contexto, para Irineu, contribui para que essa forma de expressão – “a dança afro, como é o primeiro viés, o da dança dos orixás” – fique cada vez mais limitada a pequenos nichos defendidos e mantidos pela própria elite.

O coreógrafo felicita-se por ter conseguido criar um espaço orientado à pesquisa da dança de matriz africana, em plena Vila Madalena, bairro da cidade de São Paulo, fazendo referência a sua atuação no estúdio de dança da Sala Crisantempo. De fato, o local é espacialmente privilegiado e se afirma como um dos espaços de cultura e estúdio de dança mais valorizados da cidade:

[...] Está sendo premiado um trabalho que eu lembro do dia em que eu lavei a porta. Porque eu não sou maluco. Eu tenho a minha religião também. Fui lá, lavei a porta pedindo que, a partir daquele momento, as pessoas que fossem, pra ser meu trabalho de verdade, pra não vir ladrão, pra não sei o quê, um monte de gente que a gente não imagina... e todo mundo convivendo ali. E tá que tá! E hoje é mantido pela Luli¹⁹² e pela Mariama.¹⁹³ Um trabalho consistente, consistente mesmo!

Irineu relata que, no início de suas aulas neste estúdio, havia mais músicos do que alunos, mas aos poucos o espaço começou a ser referência em São Paulo. Seu trabalho coreográfico, entretanto, sempre atraiu a presença de músicos interessados em pesquisar a diversidade de ritmos africanos e sua relação com a dança – “as

¹⁹² Luli Ramos é dançarina, antropóloga e pesquisadora das corporalidades de matriz africana. Foi pesquisadora no David C. Driskell Center for the Study of the African Diaspora, na Universidade de Maryland, nos Estados Unidos. Foi aluna no Kankoran West African Dance, em Washington. Foi intérprete e assistente de direção da Abieie Companhia de Dança. Entre seus trabalhos mais recentes, citamos a pesquisa de campo realizada em 2009 e 2010 no Senegal com as companhias de dança do país. Entre suas referências estão os mestres Clyde Morgan, Inaycira Falcão, Mário Gusmão, Alvin Ailey, Germaine Acogny e Irineu Nogueira. Atualmente, Luli dá continuidade ao trabalho de Irineu na Sala Crisantempo e é idealizadora do *Diaspóros Coletivo Artístico*.

¹⁹³ Mariama Camara é dançarina e coreógrafa de Guiné Conacri, na África, residente no Brasil. Ofereceu aulas de danças do Oeste africano na Sala Crisantempo, convidada por Irineu Nogueira. Atualmente, quem dá continuidade a uma linguagem mais associada à dança do Oeste africano no espaço da Sala Crisantempo é a atriz e bailarina Janette Santiago.

“pessoas gostam de tocar na minha aula”. A maioria não recebe dinheiro, são “agregados que vão lá pra tocar, então mais acabam aprendendo” – felicita-se por ter acompanhado o desenvolvimento profissional de vários jovens percussionistas.

Em nossa conversa, o coreógrafo revelou-me o desejo em formar uma comunidade de pesquisadores da dança africana no Brasil, principalmente com base no acompanhamento das atividades iniciadas por ele na Sala Crisantempo e continuadas pelas dançarinas e pesquisadoras Luli Ramos e Janette Santiago, vendo aí possibilidades de desdobramento:

O embate gostoso meu com a Luli é porque a Luli tem o pensamento estruturado, coerente... E eu tenho o movimento também, muito mais que o pensamento. Mas se você não tiver isso, não tem fundamentação. O movimento tem que ter fundamentação, pra quem vai aprender e pra quem vai assistir. Tem que ter, você faz o cara pensar. Ele vai se encontrar numa citação, pelo próprio corpo, ele vai se encontrar.

Por trás de uma aparente distinção entre teoria e prática, criada devido ao vislumbre de um déficit em sua formação acadêmica, em relação ao peso dado a sua prática artística, Irineu não deixa de se preocupar com os pressupostos de seu processo coreográfico. O dançarino questiona por quais processos cognitivos o movimento se articula em sua dança. Vislumbra como os fundamentos de movimento, sua estrutura corporal e dinâmica, provocam processos de identificação e reconhecimento mental, tanto no intérprete quanto na audiência.

Identificar matrizes de movimento corporal e procedimentos de criação mais dinâmicos parece ser o método de Irineu. A companhia de dança Abieié, criada em 2006, montou dois espetáculos – *Renascimento e Alumeia!* No segundo, utilizou como ignição do processo de criação coreográfica o jogo entre as matrizes corporais da diáspora africana e a poesia de escritoras afro-brasileiras. A experimentação entre diferentes materiais (objetos, textos e partituras de movimento) foram estimulados durante o processo de criação dos intérpretes da companhia.

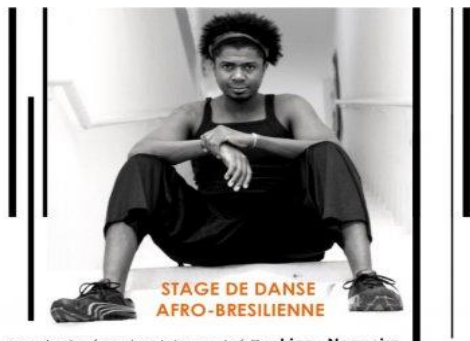
Esta entrevista foi realizada na véspera de sua ida para Inglaterra, onde se prepararia para iniciar sua especialização em coreografia na University of Roehampton, em Londres, no mês de setembro de 2010. “Graças a Deus, tenho oportunidade, tenho alguns apadrinhamentos que fazem com que eu vislumbre essa

coisa de ir.” A intenção era aprimorar seus estudos e dar continuidade no trabalho de fusão e mistura dessas danças de matriz africana:

[...] Quero hoje em dia é aprender um bom inglês, que eu possa dar aula no mundo inteiro sobre essa minha técnica, e fazer esse mestrado de coreografia. Eu quero ser diretor, cara, quero dirigir espetáculo! Que não vai ser só de afro. Imagina eu pegando uma companhia de balé! Cara! Cria! Meu amigo, vai ser demais! Se eu pego aqueles pretinhos tudo pé duro da minha comissão de frente... Não sabia nem andar, hoje tá dançando em navio, dando aula em navio. Aprendeu a dançar comigo, um monte de menino que não sabia nem... não tinha coordenação motora!

Se o treinamento desenvolvido por suas aulas não se relacionava com a linguagem da dança europeia, a expectativa de trabalhar com dançarinos já portadores desse treinamento o animava. Outra expectativa foi gestada sobre seu recente conhecimento da existência de uma forte comunidade de dançarinos africanos, disseminadores dos ritmos do Oeste africano, inclusive o próprio sabar em Londres, fato que o animava ainda mais na escolha de seu destino de estudo.

Após a sua ida, observando seus passos pela internet, percebi que Irineu conseguiu articular-se não somente para fazer os cursos de dança desejados, mas também para ministrar diversos cursos e *workshops*. Ele postou diversos *folders* e anúncios sobre suas aulas na Inglaterra, França e Suécia, sempre anunciando seu estilo – o método Abieié.



avec le chorégraphe et danseur brésilien **Irineu Nogueira**

"Depuis 15 ans, il développe la méthode ABIEÉ (renaissance) dans le Brésil et à l'étranger. Il développe la danse des Orixas dans le quotidien qu'il fait renaitre à travers un autre traitement et comportement dans les mouvements. La méthode ABIEÉ met en valeur les ustensils et gestes des Orixas qui ont une signification proche de l'homme. Son travail, riche en stimulus sonore apporte à chaque élève un vocabulaire nouveau et mouvements propres."

avec la participation des musiciens **Alysson Bruno** et **Letho Nascimento**

COURS:

Dimanche 17 Janvier 2010
14h30 à 16h: Cours de danse Afro-Brésilienne
16 à 17:30h: Cours de Samba

Dimanche 24 Janvier 2010
14h30 à 16h: Cours de danse Afro-Brésilienne
16 à 17:30h: Cours de Samba

Dimanche 31 Janvier 2010
14h30 à 16h: Cours de danse Afro-Brésilienne
16 à 17:30h: Cours de Samba

Studio Harmonic
5 passage des Tailandiers
75011 Paris
www.studioharmonic.fr

TARIFS:

1 cours d'1h30: 16 euros
1 stage de 3h: 32 euros

ou
carte du Studio Harmonic
10 cours = 110 euros
+ adhésion de 32 euros

Information:

Anaïs
Association IABA
Tél: 06 87 33 52 89



IRINEU NOGUEIRA

One of Brazil's most talent choreographers and teachers in Afro-Brazilian Dance and Samba.

ABIEÉ Afro-Brazilian Dance Class by Irineu Nogueira is a fun, motivating, aerobic dance class that develops strength, coordination, stamina, muscle tone, flexibility and an understanding and sense of rhythm.

For more than 15 years developing his own dance language in Brazil and abroad (called Abieé, regeneration from the Yorùbá language), Irineu experiment, in a contemporary form, Brazilian dance styles with expressions of African rhythms.

SAMBA Dance Class by Irineu Nogueira

Samba is both a type of music and dance originating from the rhythms and traditions brought to Brazil by African slaves. It encompasses a range of styles, from the fast samba (batucada) played and danced in the Rio Carnival, to the funkier samba reggae favoured in Salvador and North Eastern Brazil.

Styles: Carnival Samba, Samba Reggae, Samba de Roda, Samba Duro and Samba do Recôncavo

MONDAY (OCTOBER COURSE)

Afro Brazilian Dance Class
THE PLACE
From 20h to 21:30h
417 Duke's Road
Euston Tube Station
WC1H 9PY

TUESDAY

Afro-Brazilian Dance Class
From 19h to 20:30h
417 Duke's Road
Euston Tube Station
WC1H 9PY

WEDNESDAY

Afro Brazilian Dance Class
From 19h to 20:30h
417 Duke's Road
Euston Tube Station
WC1H 9PY

THURSDAY

Afro-Brazilian Dance Class
From 19h to 20:30h
417 Duke's Road
Euston Tube Station
WC1H 9PY

FRIDAY

Afro-Brazilian Dance Class
From 19h to 20:30h
417 Duke's Road
Euston Tube Station
WC1H 9PY

PRICE

REGULAR CLASSES PRICE

1 class per week
4 classes monthly pack: £26 (£6.50/each)

2 classes per week
8 classes monthly pack: £48 (£6/each)

3 classes per week
12 classes monthly pack: £66 (£5.50/each)

4 classes per week
16 classes monthly pack: £80 (£5/each)

* payment must be done in full in advance

Drop in: £8/each



Regular Afro-Brazilian Dance Classes (((Live Music!!!)))

by Irineu Nogueira

Begin Wednesday 8th September!!

Every Wednesday
from 19h to 20:30h Price £8
Location: Starlight Music Academy
44-46 Offley Road | Oval Tube Station
London SW9 0LS

criadacasa

STARLIGHT MUSIC ACADEMY

IRINEU NOGUEIRA
DANCE TEACHER & CHOREOGRAPHER

ABIEÉ Afro-Brazilian Dance

by Irineu Nogueira

IRINEU NOGUEIRA
DANCE TEACHER & CHOREOGRAPHER

I VALUE THE ARTS

NOTE!

LAST WEEK OF MAY SCHEDULE

25/05 | Wednesday | The Place | 8 to 9:30pm

26/05 | Thursday | London Studio Centre | Feedback33 Forum | 7:30 to 9pm

27/05 | Friday | The Urdang Academy | 7:30 to 9pm

The Place: 17 Duke's Road | London WC1H 9PY | Tube: Euston

London Studio Centre: 42 - 50 York Way | London N1 9AB | Tube: King's Cross

The Urdang Academy: The Old Finsbury Town Hall | Rosebery Avenue | London EC1R 4RP | Tube: Angel

Irineu Nogueira Dance represented by Cria da Casa Cultural Management
contact@irineunogueira.com | UK +44 (0)7401.413933

www.irineunogueira.com

Figuras 44, 45, 46 e 47: Folders referentes ao trabalho desenvolvido por Irineu Nogueira na Europa, divulgadas na internet, entre janeiro de 2010 e maio de 2012.

É interessante observar ser a recente reavaliação da dança de orixá no trabalho de Irineu o recurso a ser coreograficamente utilizado nas danças criadas com base nas matrizes corporais negras. Em vários de seus materiais de divulgação aparecem termos como: estilo de dança afro-abieié, dança afro-brasileira, samba brasileiro e, até mesmo, samba-reage de Salvador. Num dos anúncios, ele destacava a criação com base na dança dos orixás, seus gestos e instrumentos. Sua abordagem coreográfica continua buscando um vocabulário de movimentos novos e próprios. A palavra Abieié tornou-se, aos poucos, uma marca na divulgação de seu trabalho. Se o intuito assumido de transformá-la em método confirma o desenvolvimento de um estilo e prática de dança próprios, entretanto, Irineu parece ter reavaliado e revalorizado o estilo “afro-brasileiro” e as gestualidades de orixá. A causa deste aparente reposicionamento pode ser a existência de um grande número de professores africanos em Londres, que, com certeza, estão mais autorizados em ministrar aulas de dança do Oeste africano, assim como suas reelaborações contemporâneas. O ecletismo e a disposição para experimentações continuam, entretanto, sendo os emblemas do trabalho de Irineu Nogueira, agora com os ingredientes da cultura afro-brasileira, das danças africanas e das técnicas de dança contemporânea combinadas e reposicionadas.

Irineu tem desenvolvido um trabalho artístico consistente em Londres, conseguindo se fixar como professor efetivo de um bom estúdio de dança. Suas aulas continuam, como de costume, acompanhadas por músicos experientes, desta vez, africanos e inúmeros alunos interessados em dançar suas aulas e aprender o método Abieié.

O debate em torno da produção artística, a qual se debruça este trabalho pretende, sobretudo, vislumbrar criticamente as relações de poder e lógicas criativas na história deste estilo coreográfico e suas variações. Construir reflexões sobre essas tensões ajuda a constituir uma memória social da arte na qual o caráter racial da produção não pode mais ser negligenciado. Ao indagamos sobre qual tipo de dança tem-se privilegiado na constituição dos registros e acervos documentais, onde figuram a criação dos coreógrafos dentro dos grandes teatros consagrados pela imprensa oficial, verificamos a importância lacônica dada às danças afro, assim como, quais são

os compromissos políticos e sociais que os produtores da memória da dança nacional detêm com o presente. Assim, analisar os processos pelos quais se articulam os produtores da linguagem da dança afro, ajuda a reavaliar seu peso diante da “história oficial” da dança, atualizando e reconfigurando a fortuna crítica e os discursos por onde, geralmente, atuam a crítica especializada “competente”.

Conclusão

Esta pesquisa norteou-se por uma abordagem propositadamente generalizante. Seu recorte, malgrado os prudentes conselhos de circunscrevê-la, foi teimosamente ampliado. Por suas páginas se inscreveram personagens de nossa história muitos distantes entre si. O que construiu elos entre esses protagonistas aparentemente tão desconexos? Um fazer dança permeado pela negritude. Seja qual for seu nome – dança afro, dança folclórica, dança africana, dança negra, dança negra contemporânea; seja qual for sua procedência – a raça de seu produtor, seus vínculos religiosos ou engajamentos políticos –, ela carrega, obrigatoriamente, uma matriz que dialeticamente generaliza e diferencia, amparando-se em tradições e revitalizando-se em contemporaneidades, mas, sobretudo, afirmando-se negra. Sua matriz aparece expressa por temas, vivências e corporalidades afro-descendentes.

Entretanto, a dança afro deve ser concebida fora dos modelos redutores – sua riqueza está nas suas singularidades, nas suas redes de contaminação. Este estilo de dança não deve ser abordado como forma cristalizada, mas considerado múltiplo, capaz de agenciar entre seus espaços de produção diálogos entre os terreiros, a dança teatral contemporânea, a pesquisa científica, a militância política, a cultura de massa, os repertórios coreográficos de uma dança afro-brasileira moderna, e muitas outras intersecções.

As singularidades das danças afro, entretanto, devem ser afirmadas, mesmo que (ou justamente por que) compostas por elementos por vezes conflitantes. Aceitá-la como um estilo de dança definido, mais do que simples posicionamento militante sectarista, implica em reconhecê-la como expressão na qual estudos sobre composição coreográfica, percepção corporal, criação e improvisação também podem e devem ser realizados. Implica, portanto, em tirá-la do gueto, afastá-la do olhar exotizante, para colocá-la em paridade com qualquer outro estilo e incluí-la no campo geral da dança sem folclorizá-la.

A dança afro, enquanto categoria, ocupa simultaneamente vários espaços discursivos, e é definida tanto por quem está falando e quanto para quem se destina seu discurso. É abordada aqui dentro de um campo de conflitos e negociações, de recusas e atrações, composto por movimentos de avanços e recuos, repleta de ambiguidades – essa é sua riqueza.

Essa dança também negocia com territórios sagrados, acervos litúrgicos, mitológicos. Precisamos entender essas presenças como parte de seu jogo, formulando metodologias holísticas ou criando conflito. Muitas vezes, sob retaliações diversas, a dança afro ora frequenta intensidades outras, ora ajusta-se entre representações e também as explode, barbarizando simbolismos como quem exorciza – pelo suor, pelo uso do corpo – os monopólios do sagrado.

Seus sentidos de tradição estão em reconhecer maneiras de aprendizagem e transmissão dessa dança; identificar suas partes constituintes, sem criar um modelo fixo a ser seguido; compreender suas genealogias, sua história, as conexões com espaços distintos, os múltiplos fazeres de seus coreógrafos forjando peculiaridades. A dança afro está imersa em dinâmicas complexas, determinadas pela atuação singular de cada artista, seus desejos e comprometimentos. Devemos aceitar que terrenos diversos e contraditórios fazem parte de sua composição.

As danças de matriz afro-diaspórica, entretanto, ainda parecem ser tratadas com o sorriso condescendente típico dos olhares imperialistas. Seus tons civilizatórios deslegitimam toda manifestação que não tenha sido domesticada pelos resultados de uma performance esteticamente circunscrita. Há ainda, aqueles que se limitam a fantasiar sobre seus encantamentos – realmente, o exótico sempre enfeitiça gostos enfastiados da cultura aristocrática, porém, a profundidade dessas apreciações atêm-se aos mesmos estereótipos colonialistas das apreciações eurocêntricas.

É curioso observar que essas danças afro – sempre vistas como naturais, autênticas e típicas –, raramente são reconhecidas como constituidoras de uma tradição de dança. A naturalidade que lhes é conferida requer anos de preparo na roda, na festa, no terreiro, na brincadeira, e não deve ser tomada de empréstimo, usada e incorporada sem ser nomeada, lembrada, reverenciada, creditada – sua expressividade e corporalidade não surgem espontaneamente, antes, essa dança foi treinada e educada para parecer espontânea, seja conduzida no chão de terra batido ou sobre os linóleos, amparada pelas barras de sala de aula.

É assim que ela circula entre diásporas, alimenta sentimentos de coletividade, invade os territórios fechados das academias, ganha o discurso dos militantes, subjetiva-se em processos de criação contemporâneos, denuncia o silenciamento dos críticos, reivindica espaço na produção cultural, questiona sobre a escolha dos

curadores, constrói público e intérpretes entre jovens de periferia, sobrevive entre citações, empréstimos e apropriações – recria-se pela ousadia dos criadores.

Essas afirmações nos fazem lembrar na necessidade constante de tecer reflexões e avaliações sobre a existência das ações afirmativas na área da produção cultural, seja considerando o peso da dança negra nas políticas de fomento artístico, seja indagando a quem esse tipo de arte é destinada, por quem é feita, produzida e avaliada, por quais espaços circula e almeja circular.

No Brasil, a presença desta linguagem de dança dentro das instituições de ensino começa a aparecer através dos precedentes abertos com a vigência da lei no. 10.639, que obriga o ensino da cultura afro-brasileira na educação básica, abrindo um campo de atuação para os artistas que trabalham com a dança negra. Nas universidades brasileiras, a sua articulação ainda é uma utopia – reavaliar sua trajetória histórica, seus métodos e fundamentos são demandas urgentes, assim como a valorização da prática artística de inúmeros coreógrafos como construtora de um saber, que, se não é “científico”, muito pode colaborar na produção deste.

A história do estilo de dança afro-brasileira, até mesmo em suas hibridizações mais mediatizadas, constrói-se pelo suor, pelos poros dilatados de seus artistas. É dessa forma que elabora seus conceitos, estabelece seus fundamentos e cria seus referenciais, cada vez mais autônomos. Antes de ser objeto de comparação, ela é. É também uma linguagem que precisa ocupar os bancos acadêmicos, construir e colaborar com a pesquisa da dança, esta área do conhecimento ainda pouco explorada e desvalorizada.

Num contexto onde, cada vez mais, somos tensionados a atuar entre fronteiras, construindo ações complexas, como as de bailarino-pesquisador-intérprete e professor-artista-pesquisador, devemos também aprender a considerar a produção de conhecimento pelo fazer, revalorizando uma prática que articula tradições e multiplicidades como constituidora de um conhecimento a ser teorizado, historiado. É pelo fazer da dança afro que o corpo medeia e extrapola representações e identidades. Por ele, territórios fechados são permeados. Por seu tônus, a dança se reinventa e se reconstrói, ultrapassando fronteiras e elaborando seus saberes.

Os caminhos pelos quais a montagem desse quadro polimorfo foi guiada foram justamente aqueles que permitiam ver toda sua riqueza de abordagens, os estereótipos que a circulam, os seus jogos políticos, seus repertórios constituídos, seus

terrenos híbridos, seus clichês, seus espaços de mobilização e fragilidade, compondo por suas linhagens redes e dissonâncias a fim de forjar, entre fazeres tão distintos, seu fortalecimento.

O gênero dança afro sempre construiu técnicas de dança, aliás possui propriedades para a formulação de incontáveis técnicas. Há anos, coreógrafos têm construído metodologias de treinamento com base em seus fundamentos e corporalidades. O que existe é uma demanda política em constituir, organizar, identificar essas elaborações, no sentido de analisar suas propriedades estéticas, seus códigos corporais, suas formas e dinâmicas, seus princípios e diálogos. Este trabalho por se fazer, no entanto, é mais uma tarefa instigada por essa pesquisa. Outro esforço ainda não realizado é a análise acurada da fortuna crítica sobre a dança afro e suas derivações, produção que tem sido forjada nos últimos anos em diversos departamentos e programas de pós-graduação no Brasil e no exterior que se volta à análise desta corporalidade e gênero de dança, sobre a qual espero ter contribuído para levantar subsídios histórico-analíticos.

Essa pesquisa não teve a pretensão de esgotar a história desse estilo, mas de desenhar, por entre as inúmeras trajetórias e linhagens aqui apresentadas, os questionamentos recorrentes e os novos caminhos a serem percorridos pelos pesquisadores-artistas.

Bibliografia

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes**: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento**. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- ALVES, Aristides (Org.). **Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan**: Kunzu Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelu Kwa Muije Angolão Paquetan. Salvador: Asa Foto, 2010.
- AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos**: guia de ruas e mistérios. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Corpos negros em zonas de contato* interculturais. In: VELLOSO, Mônica Pimenta. **Corpo**: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p.101 a 115.
- AQUINO, Dulce. Escola de Dança da UFBA. **Revista da Bahia**: Dança. Salvador, nº41, p.4-15, Novembro, 2005.
- ASKANASY, Miecio. **Brasiliana**. Canada:L’Imprimerie Jacques-Cartier Inc, s/d.
- BACELAR, Jeferson. **Mário Gusmão**: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade. Rio de Janeiro, Pallas, 2006.
- BANES, Sally. **Writing Dancing**: in the Age of Postmodernism. Hanover:University Press of New England, 1994.
- BARRETO, Felicitas (Bouer). **Réquiem para os Índios**. 1ª.ed. São Paulo: Ed Ground/Ed. Global, 1979.
- BARROS, Orlando de. **Corações De Chocolat**: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha**: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BREGOLATO, Roseli Aparecida. **Cultura corporal da dança**. São Paulo: Ícone, 2007
- BRITO, Fabiana Dutra. (Org.) **Cartografias da Dança**: criadores-intérpretes brasileiros. Coord. Núcleo de Artes Cênicas. São Paulo: Itaú, Cultural, 2001.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz**: o teatro do povo do nordeste. 2. ed. Recife: Artelivro, 2003.

CAMPOS, Vera Felicidade de Almeida. **Mãe Stella de Oxossi**: perfil de uma liderança religiosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

CARTER, Alexandra. **Rethinking Dance History**: a reader. New York/London: Routledge, 2004.

CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras**: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. Brasília, Série Antropológica no.354, 2004. <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf>. Consultado em: 11/2010.

CASTILHO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita**: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2010.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança Étnica Afro-Baiana**: uma educação movimento. Salvador, 1996, 197p. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, UFBA.

CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Editora Moderna, 1980.

CHAISE, Elsa. **Rio-Ballet**: uma revista de arte do Brasil para o mundo. Rio de Janeiro, nº 1 a 8, encadernados, ano III, 1953.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nago e papai branco**: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DEFRAITZ, Thomas. **Dancing many drums**: excavations in African American Dance. Madison: University of Wisconsin, 2002.

EFEÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FARO, Antonio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Trad. Paula Siqueira. **Cadernos de Campo**, São Paulo, Ano14, número 13, p.155-161, 2005.

FELICITAS. **Danças do Brasil**: Indígenas e Folclóricas. Rio de Janeiro: Ediouro,s/d.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre do Carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

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: DEFRANTZ, Thomas F. **Dancing many drums: excavations in African American dance**. Madison, University of Wisconsin Press, 2002.

GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Resistência e revolta nos anos 60: Abdias do Nascimento. **Revista USP**, São Paulo, no. 68, p.156-167, 2005.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da dança expressionista no Brasil: Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss**. Campinas, 1998. Dissertação de Mestrado, DACC-IA/Unicamp.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HILL, Constance Valis. Katherine Dunham’s *Southland*: protest in the face of repression. In: DEFRANTZ, Thomas. **Dancing many drums: excavations in African American Dance**. Madison: University of Wisconsin, 2002.

IKEDA, Alberto. Do Lundu ao Mangue-Beat. **História Viva** – edição especial temática, n.3 – São Paulo: Duetto, março, 2006. (72-75)

_____. Manifestações tradicionais: rituais, artes, ancestralidades... In: CARRARA, Ana Regina(Coord.) **Prêmio Cultura Viva: um prêmio à cidadania**. São Paulo: CENPEC, 2007 (50-54)

LANDES, Ruth. **Cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Jan/Abr, 2002, no.19. (p.20-28) em: (http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf) acesso dia 14/04/2011.

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.

LISBOA, Luiz Carlos. (Org.) **Haroldo Costa**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

LOBATO, Lúcia Fernandes. Derrida e a perspectiva “desconstrucionista” do padrão na dança. In: IV REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. GT :Pesquisa em Dança no Brasil: Processos e Investigações, 2006.

LODY, Raul; SILVA, Vagner Gonçalves da. Joãozinho da Goméia: o lúdico e o sagrado na exaltação ao Candomblé. In: SILVA, Vagner 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.

_____. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MANNING, Susan. **Modern dance Negro dance: race in motion**. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.

_____. 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)

MANZINI, Yaskara Donizeti. **“Da porteira para dentro/da porteira para fora”**: reverber(-)ações da dança litúrgica na cena contemporânea. Campinas, 2006. 141p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da UNICAMP.

MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2004, v.47nº1.p133-158

MATTOSO, Kátia M. de Queiroz. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Vol.II. São Paulo, Edusp, 1974.

MELO, Nice e PEDROSO, Eliana. **Carlos Moraes: dança**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (org.) **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

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.

_____. Dança Afro: uma dança moderna brasileira In **Húmus 4**. NORA, Sigrid (org.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p-p 51-59.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar: Teatro de revista brasileiro...Oba!** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MONTES, Maria Lucia. Memória e patrimônio imaterial. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (org.) **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

_____. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Coord. Geral Fernando A. Novais. Vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOTTA, Margarida Seixas Trotte. **Odundê**: as origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2009.

MUNANGA, Kabengele. Racismo: da desigualdade à intolerância. São Paulo em Perspectiva. **Revista da Fundação SEADE**. Vol.4(nº.2):51-54, abril/junho, 1990.

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.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada**: formação do campo umbandista em São Paulo. São Paulo: Edusp, 1996.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança Afro**: sincretismo de movimentos. Salvador: UFBA, 1991.

_____. **Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA 1971-1978**. Salvador: Editora P&A, 2007.

_____. Grupos Para-folclóricos Baianos: olhar o passado e entender o presente para redimensionar o futuro. **Revista da Bahia**: Dança. Salvador, nº41, p.4-15, Novembro, 2005.

PARIZI, Vicente Galvão. **Encruzilhadas e travessias**: o encontro do humano e do divino na casa de cadomblé Ilê Axé Kalamu Funfum, sob o olhar da psicologia transpessoal e da poética de Gaston Bachelard. São Paulo: PUC, 2005 mestrado Ciências da Religião.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 2003.

PERPENER III, John O. **African-American Concert Dance**: the Harlem Renaissance and beyond. Illinois: University of Illinois, 2005.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil**: a história do levante dos malês em 1835. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RISÉRIO, Antônio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1994.

_____. **Passos da Dança – Bahia**. Salvador: FLJA, 2002.

SABINO, Jorge e LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil.** Salvador: Edufba; Pallas, 2007.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. **Autos Coreográficos: Mestre Didi, 90 anos.** Salvador: Corrupio, 2007.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1984

SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugênio. **A arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral.** São Paulo: Hucitec, 1995.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008.

SHAY, Anthony. **Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power.** Connecticut: Wesleyan Press, 2002, 252p

_____. **Choreographing Identities: Folk Dance, Ethnicity And Festival in the United States And Canada.** North Carolina: McFarland & Company, 2006, 260p.

SILVA, Eusébio Lobo da. **O corpo na capoeira.** Vol.:2. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: A capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea.** Campinas, 2010, Tese de Doutorado, IA/Unicamp.

SILVA, Soraia Maria. **Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia.** Brasília: Ed. UnB, 2007.

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

SILVEIRA, Renato da. **O Candomblé da Barroquinha.** Processo de constituição do primeiro terreiro bahiano de keto. Salvador: Edições Maianga, 2006.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções.** Recife: Ed. Universitária de UFPE, 2005.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989(1988?).

TACCA, Fernando de. **Imagens do sagrado: entre *Paris Match* e *O Cruzeiro*.** Campinas, SP:Ed. Da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar:** o Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás:** Deuses iorubas na África e no Novo Mundo. São Paulo: Ed Corrupio, 1981.

VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão:** o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

VOLÚSIA, Eros. **Eu e a dança.** Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

Sites:

www.iteia.org.br/jornal/abertas-inscricoes-para-oficinas-vila-verao-2011-do-teatro-vila-velha-ba (Consultado em 01/02/2011).

www.luizberto.com/umas-e-outras-uma-coluna-de-abilio-neto/o-vergonhoso-esquecimento-que-pernambuco-deu-a-jose-prates (Consultado em 18/04/2011).

www.casadasafricas.org/banco_de_textos/01&id_texto=177 (consultado em 05/2011).

www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/danca/clyde.htm (consultado em 06/2011)

www.brockport.edu/dance/people/cmorgan.html (consultado em 06/2011)

www.jantbi.org/spip.php?rubrique5 (consultado em 04/2011)

www.florencemills.com/ (consultado em 31/08/2011)

www.carlinhosbata.com/Website/Willkommen.html (consultado em 10/04/2011)

www.dicionariompb.com.br/

www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1040 (20/04/2012)

www.tca.ba.gov.br/ (15/11/2011)

www.labiennaledelyon.com/fr/danse/images.html

www.odinteatret.dk

www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/Derrida%20e%20a%20perspectiva%20desconstrucionista%20do%20padrao%20na%20danca%20-%20Lucia%20Fernandes%20Lobato.pdf (26/02/2012)

http://www.cachuera.org.br/cachuera02/images/stories/arquivos_pdf/artigomarianna.pdf

Videografia:

Balé de pé no chão (2005). Dir.: Lilian S. Santiago e Marianna Monteiro

Copacabana Mon Amour (1970). Dir.: Rogério Sganzerla

Dominó Negro (1949). Dir.: Moacyr Fenelon

Mambo (1954). Dir.: Robert Rossen

Rio Rita (1942). Dir.: S. Sylvan Simon

Romance Proibido (1944). Dir.: Adhemar Gonzaga

Samba em Brasília (1960). Dir.: Watson Macedo

Stormy Weather (1943). Dir.: Andrew L. Stone

Tabu: uma lenda amazônica (1949). Dir.: Eurico Richers

Mambo (1954). Dir.: Robert Rossen

Anexo

Legendas das imagens e vídeos existentes no DVD apresentado na defesa da dissertação: O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento, em 11/07/2012.

Imagens:

- 1ª. Joãozinho da Goméia, foto de 30/06/1951. Autoria: José Casal. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- 2ª. Pôster do Filme A mulher de fogo, de Tito Davison, realizado em 1958 (em detalhe a participação de Joãozinho da Goméia e seu Conjunto Folclórico). Arquivo Cinemateca Brasileira.
- 3ª. Foto de Eros Volúcia. Nomeada: macumba (transe) Fonte: Livro Eu e a Dança de Eros Volúcia.
- 4ª. Bate nos tambores, foto de Eros Volúcia. Livro Eu e a Dança de Eros Volúcia.
- 5ª. Trecho do filme Rio Rita (1942), número musical estrelado por Eros Volúcia.
- 6ª. Felícitas Barreto e seu Ballet Negro. Pose para divulgação da coreografia Tabú.
- 7ª. Felícitas Barreto e intérprete de seu Ballet Negro, Número Yemanjá.
- 8ª. Mercedes Baptista na capa do periódico O Quilombo, março/abril de 1950.
- 9ª. Mercedes Baptista e seu aluno e *partner* Valter Ribeiro em ensaio fotográfico de José Medeiros, publicado na revista O Cruzeiro em 1956.
- 10ª. Pôster do filme Samba em Brasília de Watson Macedo, de 1960, coreografado por Mercedes Baptista e seu Ballet Folclórico.
- 11ª. Terreiro de Joãozinho da Goméia em 1956, foto de Madalena, acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo. Nota-se Mercedes Baptista entre os observadores.
- 12ª. Katherine Dunham, espetáculo Acarajé
- 13ª. Katherine Dunham em sua residência no Haiti, filme realizado década de 1960. Seguidos de trechos de longas metragens Casbash de 1948 e Mambo 1954
- 14ª. Trecho documentário Balé de pé no chão, de Marianna Monteiro e Lilian Solá Santiago, 2005.
- 15ª. Foto reportagens sobre Gilberto Bréa e o ballet Brasileira. Revista Alterosa, março de 1954.
- 16ª. Foto Brasileira viagem de 1968.
- 17ª. Banzo Aiê, montagem realizada com elenco do Balé Brasileira quando seu regresso da primeira viagem à Europa, 1956.

- 18^a. Reportagem sobre o Balé brasileiro da Bahia, jornal O Bola, Salvador 07/07/1975.
- 19^a. Trechos do vídeo de apresentação do espetáculo do Balé Brasileiro da Bahia, acervo Setor de Documentação do BTCA.
- 20^a. Trecho final do espetáculo Saurê de Carlos Moraes, apresentação elenco do Balé Teatro Castro Alves, década de 80.
- 21^a. Mestre King
- 22^a. Sala de aula da escola de Dança da Funceb, fevereiro de 2012.
- 23^a. Fachada da escola de Dança da Funceb, fevereiro de 2012.
- 24^a. Augusto Omolu e partner, elenco do BTCA.
- 25^a. Finalização do Seminário de dança de Augusto Omolu e Rosângela Silvestre na escola de dança da Funceb, Mestre King à direita, janeiro de 2011.
- 26^a. Augusto Omolu foto espetáculo Odin Teatret, direção Eugênio Barba.
- 27^a. Apresentação processo realizado em curso de dramaturgia do movimento com direção de Augusto Omolu na Escola de Dança da Funceb, janeiro de 2011.
- 28^a. Mestre Clyde Morgan, Salvador, década de 1970.
- 29^a. Pôster do espetáculo Marongé, elenco do grupo Odundê, década de 1980.
- 30^a. Folder do espetáculo A Revolta dos malês, realizado pelo Balé de Arte negra da UMES, direção de Mestre Firmino Pitanga, 2001.
- 31^a. Espetáculo Bissimilai, Coreografia Firmino pitanga, Irineu Nogueira em destaque.
- 32^a. Divulgação das aulas de Irineu Nogueira em Londres, 2011.