

**Geopolíticas das DANÇAS AFRO:** considerações sobre a cena afrocontemporânea de dança em Salvador (Dezembro 2010/janeiro 2011 a janeiro de 2012)<sup>1</sup>.

Fernando Marques Camargo Ferraz IA-Unesp

Resumo: Este trabalho visa apresentar considerações sobre a experiência prático-reflexiva do autor realizada na cidade de Salvador entre os períodos de dezembro de 2010 a janeiro de 2012, através das vivências nos espaços de dança da cidade e de entrevistas realizadas com profissionais identificados com a linguagem da dança afro. A partir do cruzamento reflexivo de impressões apreendidas pelo pesquisador-dançarino entre os artistas profissionais e alunos de dança na cidade, compreender as tensões existentes entre os produtores desta linguagem de dança e os espaços institucionais onde ela se realiza, assim como, as negociações existentes entre os elementos estéticos, corporais e simbólicas pertencentes na liturgia afro-brasileira e os procedimentos de criação adotados entre os artistas na cidade de Salvador. Mediações próprias de um cenário coreográfico coeso e ao mesmo tempo extremamente multifacetado.

Palavras Chave: Dança afro, processos de criação, mediações.

O seguinte texto constitui uma reflexão histórica e antropológica sobre a dança afro em Salvador. Articula narrações sobre a história da formação profissional de coreógrafos e a experiência do meu encontro, enquanto pesquisador dançarino, com o trabalho artístico realizado por eles. A dança afro aqui abordada refere-se àquela produção de dança cênica para o palco identificada pela afirmação constante de uma matriz étnica, negra, que é transmitida e simultaneamente inventada por seus criadores. Ela tem como referência corporalidades conectadas com a cultura negra e seus processos de diáspora. Essa dança afro é elaborada por todos os artistas que criam a partir de suas experiências como afrodescendentes, mas também daqueles que, independente da cor de sua 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.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo, Brasil.

A formação de bailarinos profissionais em Salvador que dialogam em suas produções cênicas com essa chamada dança afro, tem sido realizada com a contribuição exemplar da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia- FUNCEB<sup>2</sup>.

Em 1997 a Escola de Dança da FUNCEB fixa-se 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 consagradas companhias de danças nacionais e internacionais. Também colabora intensamente na formação de público e criação de uma cena de dança na cidade, auxiliando a circulação de sua produção cênica.

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, nas duas habilitações: Dançarino e Coreógrafo.

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 equilibra experiências artísticas, teóricas e pedagógicas, além de estar atenta aos diálogos com as abordagens mais contemporâneas. Os alunos finalizam o curso com sólida e abrangente formação corporal, o curso ultrapassa a mera qualificação para o mercado de trabalho, e propõe uma educação cidadã, crítica e criativa, atenta ao contexto étnico-cultural soteropolitano.

Há uma figura, no contexto da dança afro brasileira e em especial da Funceb, que necessariamente deve ser ressaltada. É a presença de Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King). Para o pesquisador a imagem deste coreógrafo sempre foi emblemática, uma vez que sempre ouvira falar dele como referência na dança afro baiana e brasileira.

---

<sup>2</sup> Órgão da Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA) a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, criada em 1984, foi a primeira Escola Pública do gênero no País e pioneira na introdução de Cursos Básicos de curta duração. A escola já ocupou diversas sedes, entre elas o subsolo do TCA (Teatro Castro Alves) até 1988, parte do subsolo da Biblioteca Central do Estado, num local anexo ao espaço Xisto, até 1996, e do ano seguinte até hoje, permanece num casarão de três andares no centro histórico de Salvador. Foi fundada por Lia Robatto, Lucia Mascarenhas e Angela Zanchet. Em 1988 a escola cria o primeiro curso profissionalizante de dança das regiões Norte e Nordeste do país. Com duração de 3 anos com duas habilitações: “Dançarino Profissional” e “Técnico em Dança”. 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, priorizando as linguagens do Balé Clássico, da Dança Moderna, e da Dança Afro-brasileira.

King também foi o professor e iniciador de grande parte dos profissionais da dança afro atuantes no Brasil e no exterior. A maioria desses artistas foi por ele iniciada durante sua atuação como professor e diretor de grupos folclóricos na cidade.

O meu 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. 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. Para mim, anteriormente figurava 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 exercício 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 desaforos. Muito atento aos seus alunos, cobrava assiduidade, pontualidade, disciplina e entrega, porém, mostrava-se amoroso, cuidadoso e aberto com seu grupo de jovens bailarinos, a maioria ainda adolescentes.

A conversa foi realizada no sofá da escola, por onde o mestre vigiava a chegada dos alunos atrasados para as atividades daquela manhã. Quando perguntei sobre a relação entre sua formação de dançarino e o aprendizado dos fundamentos da dança afro, entendida enquanto linguagem artística elaborada a partir da releitura das danças dos orixás, King esclareceu não ter tido uma iniciação familiar ao universo do Candomblé, já que foi criado por uma família<sup>3</sup> de formação católica.

King apontou a folclorista Emília Biancardi, do grupo Vivabahia, no qual participou entre o final da década de 60 e início de 70, como responsável por sua primeira apresentação a esta religião. A pesquisadora Amélia Conrado (1996, p. 175) informa que foi um de seus alunos, Reginaldo Flores<sup>4</sup>, que, sendo um dos ilustres filhos do Ilê Axé Opô Afojá, durante os anos 70, foi seu “professor de Orixá”.

Durante a conversa o coreógrafo lembrou sobre sua relação com Makota Valdina (respeitada membro do Terreiro Tanuri Junçara de Salvador) com a qual debateu questões sobre vulgarizar e divulgar a cultura do Candomblé. Sua relação com pais e

---

<sup>3</sup> Conforme o próprio coreógrafo narrou em conversa com o autor em 11/12/2011.

<sup>4</sup> Batizado por King como “Conga” é hoje babalorixá em São Cristóvão, Sergipe.

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 estava 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 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” (ACM<sup>5</sup>), que proclamava os tambores e as entidades em festividades no terreiro de Gantoá e ele, por colocá-lo na Universidade e na produção artística em dança na cidade. Um jovem coreógrafo, no entanto, me chamou 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 barravento<sup>6</sup> em sala de aula, entendeu... Ele não tinha 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 to 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 José Jorge Carvalho (2004) que, ao refletir sobre os processos de apropriação artística dos saberes e tradições culturais negras no Brasil, questiona sobre perdas simbólicas e a mercantilização desses saberes, já que seus portadores não possuem poder de negociação frente aos mediadores que atuam nos processos de apropriação e hibridismo desses patrimônios. Há de se levar em conta, entretanto, o engajamento social e político da maioria desses artistas, aglutinando

---

<sup>5</sup> Antônio Carlos Magalhães (1927-2007): político conservador e influente, eleito por três vezes Governador da Bahia.

<sup>6</sup> Espécie de tonteira, que precede ao transe de orixá nos candomblés baianos; toque de atabaques provocador do transe e relacionada a Iansã.

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.

King, como a maioria dos mestres da dança afro, passou por diversos treinamentos corporais no decorrer de sua formação e carreira profissional. 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, 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, seja clássico ou moderno.

King ressalta a questão da “estilização” do movimento na dança afro, nome dado ao processo pelo qual um movimento pertencente à forma corporal simbólica, assumida na liturgia, é transformado no processo criativo em dança. “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/espaço 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.

King 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*<sup>7</sup>, em seguida a perna retornava em *attitude*<sup>8</sup> atrás.” King comenta que ao contrário de muitos colegas profissionais da dança, com uma postura mais radical, esta mescla de linguagens não era problema. Declara que sempre foi estigmatizado enquanto coreógrafo, por ter se colocado como produtor de um determinado estilo de dança.

No final nos despedimos e fui convidado para fazer uma aula sua, juntamente com seus alunos, alguns dias depois. Cheguei pontualmente no horário marcado, mesmo

---

<sup>7</sup> Movimento da capoeira, executado com o corpo relaxado, onde a perna percorre um semi-círculo frontal, de dentro para fora, cuja amplitude e trajetória deve alcançar a altura do queixo de seu oponente.

<sup>8</sup> 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.

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.

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. Terminado 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, 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 baseada no cajado de Oxalá: Opaxorô, onde está todo o mistério do Candomblé. Só que no Candomblé quem carrega Oxalufã, por ser velho demais, é Xangô ou Ogum. Mas neste trabalho que é Contemporâneo, quem 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, cuja esta clã, o Rei sou eu! (risos e 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-brasileira articulam-se em estruturas de movimento e

fluxos espaciais reconhecíveis, o seu trabalho, enquanto professor da dança negra parece extremamente contemporâneo. O respeito com que é tratado pelos inúmeros artistas formados por ele, 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.

Em um dos períodos da pesquisa de campo em Salvador, em especial dezembro de 2010 e janeiro de 2011, me aproximei 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 de “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.

Ujhama retoma em sua pesquisa coreográfica 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 abadas, às coreografias da axé-music, tão esmagadoramente presentes na cultura de massa baiana, a qual chama de “folclorização do Carnaval”, defende que a cultura popular é viva, pois está na rua e se modifica na medida em que atualiza e dialoga com as tradições.

Interessa-se pela busca de nomenclaturas para os movimentos vivenciados na dança de rua soteropolitana, derivados do samba-reagge e da ginga da Capoeira. 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. 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 mais trabalhar em grupo que em trabalhos solos, na rua e em espaços não convencionais do que no palco. 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*<sup>9</sup>, o trabalho com contrações, a atenção aos alongamentos e um cuidado com a respiração, além da

---

<sup>9</sup> Termo proveniente da música usado para designar movimentos destacados, diretos e súbitos.

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<sup>10</sup>, 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”. Considera natural as pessoas terem 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.

Participei das aulas e ensaios do grupo dirigido por Carlos Ujhama e realizamos no dia 17/12/2010 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.

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 em Arezzo, na Itália.

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<sup>11</sup>. O clima era de confraternização, já que o local estava sendo reinaugurado. O

---

<sup>10</sup> Entrevista realizada dia 13/12/2010 em Salvador.

<sup>11</sup> Bailarino norte americano, nascido em 1940. Inicia seus estudos de ballet aos 18 anos e aos 23 em Dança Moderna, tendo dançado como solista na José Limon's Dance Company. Desenvolve trabalhos coreográficos em diversas universidades americanas e na Broadway. Estudioso das danças africanas (trabalhou em NY com Michael Olatungi, percussionista e coreógrafo nigeriano) viaja pelo continente (visitou Senegal, Costa do Marfim, Libéria, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Quênia, Tanzânia, Zâmbia, Etiópia) para aperfeiçoar sua pesquisa de dança. Vem para o Brasil em 1971, onde no Rio de Janeiro conhece a bailarina Mercedes Batista, que o apresenta aos terreiros de candomblé e a macumba carioca. No mesmo ano é convidado a lecionar na UFBA, sendo contratado em 1972. Como professor da Escola de Dança e diretor do GCD (Grupo de Dança Contemporânea da UFBA) permanece até 1978, desenvolvendo um trabalho de dança mesclando influências das matrizes africanas, dança moderna e contemporânea. Foi confirmado Ogan no Axé Opô Afanjá em 1986. Retorna em 1979 para os EUA, mas



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.

Ao final das apresentações, ouve um momento de grande emoção. Os artistas, juntamente com o público, formado por grande número de seus pares, entoaram cantos em yorubá, tendo o próprio King levado um deles em homenagem a Oxalá. Foi interessante observar como a presença carismática de Clyde e King era muito querida por todos os presentes.

Percorrendo alguns espaços de dança da cidade 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. Impressionante perceber como a partir da dança afro-brasileira, outros trabalhos corporais eram criados.

Alguns profissionais desenvolvem pesquisas baseadas no estudo das especificidades de movimentação dos Orixás do Candomblé, estabelecendo 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 diversos países do mundo (até onde eu consegui visualizar encontrei alunos vindos da Itália, Estados Unidos, Canadá, França, Austrália, Portugal, Suécia, Argentina e Chile). É 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 cursos pagos e ocorreram durante o mês de janeiro. Rosangela Silvestre e Augusto Omolu eram os

---

continua realizando parcerias artísticas no Brasil e no exterior. Para aprofundamento ver Robatto (2002), Oliveira (2007).

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 Sivestre e Augusto Omolu, agitavam suas dependências com o entra e sai dos alunos soteropolitanos, brasileiros e estrangeiros.

Augusto Omolu<sup>12</sup> 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, que somados a sua formação técnica clássica e ao aprendizado desenvolvido no BTCA possibilitaram-lhe alçar vôos mais altos. Em 1983, juntamente 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.

No encontro com a Antropologia Teatral de Eugênio Barba, Omolu pode realizar conexões fundamentais para a continuidade de seu trabalho artístico. Em 1994, através do convite do diretor teatral Eugênio Barba, colabora com o *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), tornando-se ator/bailarino do *Odin Teatret* (Dinamarca) em 2001.

Seu trabalho baseia-se na Dramaturgia do Movimento, com os subsídios da Antropologia Teatral. Sua pesquisa desenvolve a exploração das possíveis peculiaridades dramáticas, existentes no trabalho psicodinâmico da Dança dos Orixás, assim como, suas diferentes energias e oposições de força. Propõe um trabalho corporal 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 ter um sentido das coisas que se está fazendo, uma leitura muito clara, uma explicação, alguma coisa **registrada, escrita, catalogada**, entende? (...) O que precisamos na

---

<sup>12</sup> Augusto Omolu nasceu numa família pertencente ao Candomblé e desde criança participa da comunidade religiosa, sendo batizado ogã aos 13 anos. Ainda adolescente, em 1974 inicia seu treinamento como capoeirista no grupo dirigido por Mestre King no Colégio Estadual Severino Vieira, até que integra o Grupo Balu, dirigido por King junto ao Sesc em 1976. Neste grupo realiza aulas de danças brasileiras (“folclóricas”) e dança dos orixás, até que começa a apresentar-se 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 seu *tour* pela Europa no ano seguinte. Em 1981 é aprovado nas audições para formar o corpo de baile do Balé do Teatro Castro Alves.

verdade é de 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, não é, 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. Por que 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 inteiraça, 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 tratar, e vou fazendo e já vou pensando que energia é essa? Que orixá que é este? Eu tenho **em cada momento eu 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 cada vez mais força, liberdade também, entende? Quer dizer eu mesmo sou o meu orientador dessa história, por que é difícil, muito difícil. Quando chega aqui é um pouco difícil também a relação por que 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.** Por que 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. (grifos nossos).

A fala de Augusto 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.

Apesar de não estar efetivamente matriculado nos Seminários no início de 2011, consegui 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 presente, visualizável durante as seqüências das aulas de dança; os entendimentos cinesiográficos 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 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.”

Esse uso como “treinamento” e “base” para o trabalho cênico, indica 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.

Entre nove de janeiro e dez de fevereiro 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, também havia bolsitas.

As aulas do curso eram geralmente iniciadas às nove horas da manhã quando, Mestre Ori, um senhor que acompanhava Augusto em seus cursos, músico percussionista e conhecedor dos elementos rituais da tradição religiosa, nos ensinava a cantar cantos dos orixás. Às dez 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 dispostos em forma crescente de complexidade e esforço. Neles posições de controle e resistência eram encadeadas, contrações, torções, sempre com atenção especial ao alinhamento esquelético, além do uso da respiração e pequenos impulsos com percepção do peso em dinâmicas com o tronco e membros (*releases*). Das onze horas até as duas iniciavam as diagonais, a movimentação de passos e gestualidades comuns na dança afro, com a crescente justaposição de frases e sequências coreografadas. Após uma hora de descanso, retornávamos para a parte onde o trabalho de dança conectava-se diretamente 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 estudadas 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. Algumas vezes congelando ou excluindo as primeiras e intensificando as segundas, até que, aos poucos, as formas eram recuperadas sempre com mais presença<sup>13</sup>. Outras vezes começávamos a trabalhar com mais de um orixá, percebendo as trocas de energia entre movimentos encadeados. Íamos aos poucos construindo um senso sobre a dramaturgia do movimento.

Éramos sempre instados a incorporar sentidos às imagens do movimento para que elas expressassem 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...

O treinamento físico intenso, disciplinado e ininterrupto criava sensações de renascimento, de esgotamento e recuperação, abria-nos pra novas dimensões do trabalho corporal. A percepção de memórias corporais, que não intelectualizassem o movimento deixando seu fluxo mais dinâmico e orgânico pode ser notada.

Foi estimulada, durante o curso, a realização de passeios pela cidade e a frequência aos eventos comemorativos da Festa de Nosso Senhor do Bonfim e do dois de fevereiro. Também visitamos alguns terreiros da cidade, inclusive durante as cerimônias religiosas. Augusto muitas vezes afirmava durante as aulas práticas que não estávamos realizando a dança do Candomblé e ao mesmo tempo solicitava que déssemos vida aos significados internos de cada movimento, sempre reafirmando para não fazermos apenas a sua forma.

Também foram criadas pequenas cenas individuais a partir de improvisações sobre textos trazidos pelos artistas, com a direção de Augusto íamos compondo

---

<sup>13</sup> 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.

partituras corporais sobre o texto, cada palavra, sonoridade, gesto, silêncio, movimento e suas tensões conectadas expressivamente. Nas últimas semanas fomos compondo uma mostra do processo a ser exibida na própria Escola de Dança da Fundação Cultural.

Novamente percebi no curso um encontro de diversas nacionalidades e identidades em relação ao ano anterior, porém desta vez muitos atores também participaram. Foram criados vínculos estreitos durante o percurso. Embora já conhecesse o trabalho realizado por Augusto Omolu, ao término do curso, mais extenso e intenso, pude perceber as sutilezas de seu trabalho. Apropriei-me de peculiaridades expressivas relacionadas ao universo simbólico das danças dos orixás, que somente seu enfoque cênico foi capaz de proporcionar. Desde 2002, Augusto tem realizado demonstrações de trabalho e seminários tendo por base a Dança dos Orixás na Europa e Estados Unidos. Essas experiências já contribuíram na formação de inúmeros artistas e grupos de pesquisa disseminadores da experiência.

Outra pesquisadora, cujo trabalho despertou curiosidade foi Tânia Bispo. Professora atuante na Escola de Dança da UFBA é responsável pelo curso Pré-Universitário (preparatório para o vestibular), ministrado dentro das atividades de Extensão da Escola. Iniciada na dança nos anos 70 por King foi uma das dançarinas integrantes do grupo Odundê. Durante entrevista<sup>14</sup>, Bispo 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. (...) Por que eu pego pessoas, eu trabalho com estrangeiros, com americanos que chegam pra mim e dizem: nossa, como isso me toca! Por que isso é **arquétipo**. E o arquétipo não tem nação, o arquétipo é atemporal. Então assim, é o arquétipo daquela criatura. Por que que, por que 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 é..., eu não sei, alguma coisa que me traz a maternidade alguma coisa... Então você vai olha, criando a sua história (...) **Cria a sua história**, por que você tem uma história. Você tem uma história ancestral e essa história sua vem lá..., da última camada lá do seu inconsciente. Que Yung chama de a camada mais profunda. (...) Por que, isso tudo em você, quem é você? Você vem de onde? Qual a sua origem?(...) Por isso que eu acho que a dança afro devia de ser cartão postal, por que? Por que 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 obvio que quando eu trago pra meu corpo e é um corpo que dança, um corpo que expressa, um corpo de arte, eu não vou dançar igual**. Por que nós estudamos e sabemos que podemos colocar de forma, eu 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

---

<sup>14</sup> Realizada em sua casa, no bairro de Santo Antônio no dia 27 de janeiro de 2011.

história dela. (...) Eu to no meu Xirê, eu to 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 a partir de 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 exploração de seus arquétipos. Tânia trafega e respeita as lógicas internas entre os campos e os integra e 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 um aula que falasse de minha cultura, não tinha dança afro.(...) 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 européia. E daí Conceição Castro, que era uma professora na época 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<sup>15</sup> raramente incluiu em sua produção a presença de pesquisas relacionadas ao universo da dança afro em seu currículo. Mesmo que muitos

---

<sup>15</sup> 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, 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

alunos da Escola de Dança da UFBA 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 oficial. Sobre esta situação Bispo 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 (treme os ombros), 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. (...)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. (...)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? Porque você não procura invadir!’ A gente invade espaço, mas existe uma hierarquia, que por mais que você queira... 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 sua fala possa parecer, ela 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. Em janeiro de 2011, ao ser apresentado por um dos professores dos cursos livres à atual Diretora da FUNCEB, Beth Rangel, a impressão sobre as barreiras que esta dança enfrenta foram confirmadas. Ao mostrar-me surpreso com a diversidade de aulas dentro da linguagem da dança negra, Beth comentou que, apesar desta multiplicidade nos cursos livres oferecidos, o currículo oficial da escola nos Cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Dança possuía apenas dois profissionais que se relacionavam com este estilo.

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. Em 2011, entretanto, o Núcleo de Apoio Artístico responsável pela administração das atividades de Extensão da Escola de Dança da UFBA, incentivou a retomada do Grupo Odundê. Nesse ano foi divulgado 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 DNM (Dançando Nossas Matrizes) em novembro de 2011 e a estreia no mês seguinte no Teatro da Escola de Dança da UFBA.

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 a continuidade do projeto.

Esse momento de retomada do Odundê, que está sendo uma remontagem. Não está sendo um processo de montagem de algo novo, esta 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 a 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 esse grupo permaneça dentro da Universidade. (Depoimento gravado dia 03/11/2011, no Teatro do espaço Xisto Bahia, no evento DNM)

Este relato, dado por uma das novas integrantes do grupo, uma estudante que veio de São Paulo, para estudar dança na UFBA, impressiona por confirmar a inexistência da presença desta linguagem de dança no currículo oficial da Escola.

Em 2004, foi desenvolvida uma proposta de atualização do Projeto Pedagógico da Escola de Dança da Universidade. 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 afim de contemplar as diversas demandas que clamavam pela inclusão de temas diversos. Palavras como: interdisciplinariedade, pluralismo, alteridade e complementaridade norteariam ações desta reformulação, que não descartava em sua cartilha modernizada jargões defendendo a participação coletiva, a presença de abordagens multi-referenciais e a integração entre teoria e prática.

As atuais grades curriculares, disponíveis para visualização no próprio site da UFBA, organizam o curso de Bacharelado em Dança em seis semestres compostos por disciplinas cujos nomes parecem compor um currículo abrangente. Há uma observação

no final da grade que merece nossa observação e crítica. Nela a formação do aluno da escola se caracterizaria pelo **“desenvolvimento técnico e criativo para atender à demanda do mercado e a necessidade de colocação do artista diante da sociedade, não como simples instrumento da cultura tradicional, mas como renovador e criador”**.

Qual a visão de cultura tradicional essa ressalva ostenta? Para ela a tradição parece não se atualizar. Transmite uma ideia que relaciona as culturas ditas tradicionais às expressões sem renovação e criação, corrobora com o esforço ideológico em considerar os contextos sociais de produção da cultura negra como excentricidades de uma cultura folclorizada. Essa desconsideração é a mesma que desdenha do conhecimento adquirido por esses artistas, e os restringem às atividades extracurriculares 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 tão caros à cultura negra das demandas e diálogos da produção contemporânea de dança. Colocando as manifestações diretamente ligadas a esta tradição no espaço circunscrito do gueto.

Embora a Escola coloque como prerrogativa de seu funcionamento um contexto de complexidade e diversidade, catalisadora dos movimentos inovadores da dança, representante de um ideário histórico vanguardista na produção do conhecimento em dança, parece ainda cometer alguns tropeços quando o tema é diversidade.

Lucia Robato, professora do Programa de pós graduação em Artes Cênicas da UFBA, reflete sobre o currículo da Escola de Dança:

A Escola de Dança da UFBA, pioneira no ensino da dança no âmbito da academia, por exemplo, continua vivendo um velho dilema que lhe acompanha desde suas origens e que consiste em importar a qualquer preço o que de “mais novo” surgiu na capital da província, na Alemanha, nos EUA, em São Paulo e assim por diante, mas sempre em detrimento da valorização dos saberes locais.

Vencer este desafio exige enfrentar os preconceitos e o caráter elitista de nossa colonização de origem escravista que sempre desprezou e inferiorizou nossas práticas espetaculares. Só vencendo nossos medos civilizatórios e desconstruindo a estética colonizadora, imposta como padrão de valor superior, poderemos vir a descobrir a riqueza e diversidade de nossas danças. (LOBATO, 2006)

Não devemos, entretanto, fazer tabula rasa da presença do estudo da cultura e corporalidade negra na Escola de Dança da UFBA, ela existiu pela ação de professores como a folclorista Hildegarges Vianna, professora de Folclore da Escola até os anos 70; professora Conceição Castro e Neusa Saad (diretoras do grupo Odundê); Clyde Morgan,

atuante de 1971 a 1978; professoras Laís Góis e Edva Barreto; funcionários da instituição atuantes como professores nos cursos de extensão: Tânia Bispo, Edileuza Santos, Leda Ornelas e João Lima; e muitos outros professores que mesmo em ações isoladas puderam trazer esta linguagem de dança, tão presente e atuante na sociedade soteropolitana, para o interior da Universidade.

A disponibilidade sobre uma reflexão continuada da estrutura e proposta de ensino na Universidade deve ser incentivada para que ela possa realmente construir um currículo plural, inserindo também um diálogo com os elementos da cultura afro brasileira e sua produção coreográfica em seu programa.

### **Conclusão:**

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 o pesquisador a riqueza, diversidade e constante renovação por que passa esse estilo de dança entre seus criadores. Os espaços por onde essa dança se desenvolve constituem-se como verdadeiros polos de formação e pesquisa da dança cênica profissional, atraindo artistas do mundo inteiro.

Pensar a dança afro como modelo unificado, entretanto, é algo extremamente redutor, sua riqueza está na existência de suas singularidades, suas redes de contaminação. Este estilo de dança não deve ser abordado como forma cristalizada, mas múltipla, que negocia entre seus espaços de produção diálogos entre terreiros e a dança teatral contemporânea.

Sua singularidade, entretanto, deve ser afirmada, mesmo que composta por particularidades, às vezes até conflitantes, aceitá-la como estilo, mas do que simples posicionamento militante sectarista, implica em reconhecê-la como expressão nos quais estudos sobre composição coreográfica, percepção corporal, criação e improvisação também podem e devem ser realizados, implica, portanto, tirá-la do gueto, afastá-la do olhar exotizante, colocá-la em paridade com qualquer outro estilo e incluí-la no campo geral da dança sem folclorizá-la.

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

esta imersa em dinâmicas complexas, determinadas pela atuação singular de cada artista, seus comprometimentos e desejos. Devemos aceitar que terrenos diversos e contraditórios fazem parte de sua constituição.

Firmar sua presença em espaços próprios e defender a sua inclusão nos espaços a ela ainda relutantes 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.

### **Bibliografia:**

AQUINO, Dulce. Escola de Dança da UFBA. **Revista da Bahia: Dança**. Salvador, nº41, p.4-15, Novembro, 2005.

CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento**. Brasília, Série Antropológica no.354, 2004.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação movimento**. Salvador, 1996, 197p. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, UFBA.

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.

MELO, Nice e PEDROSO, Eliana. **Carlos Moraes: dança**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.

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.

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

ROBATTO, Lia. **Passos da Dança – Bahia**. Salvador: FLJA, 2002.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.