

Intérpretes da dança de expressão negra: contextos da arte de estar em cena

Performers of black dance expression: contexts of the art of being in scene

Emilena Sousa dos Santos¹

África dança.

G. Gorer

A dança é uma linguagem internacional, com ela podemos realizar e alcançar interações mundiais.

Clyde Morgan

O andar, a gíngua, o gestual do brasileiro refletem a origem do negro africano. Esse corpo que se manifesta em vários códigos gestuais reflete a alma de um povo miscigenado e, ao mesmo tempo, tão ligado à herança africana.

Antonio Pompêo

RESUMO: A análise fundamenta-se nos fragmentos dos contextos corporais das danças africanas e da dança de expressão negra no Brasil. Tornou-se imprescindível trazer para o centro do debate a sua representatividade na cultura, as possibilidades de manifestações e as ressignificações das tradições. Pretendeu-se visibilizar as “cenas” protagonizadas por negros ou artistas da dança negra na África, Estados Unidos e Brasil.

ABSTRACT: The analysis is based on the fragments of bodily contexts of African dances and dance of black expression in Brazil. It became essential to bring to the center of the debate its representation in the culture, the possibilities of demonstrations and the ressignifications of traditions. It was intended to make visible the “scenes” starring black or black dance artists in Africa, the United States and Brazil.

PALAVRAS-CHAVE: Artes corporais. Danças tradicionais africanas. Dança afro-brasileira.

KEYWORDS: Body Arts. Traditional African dances. African-Brazilian dance.

¹ Doutoranda, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – POSCULT - Universidade Federal da Bahia. E-mail: emilena.ssantos@gmail.com

I. AS ARTES CORPORAIS E A DANÇA TRADICIONAL AFRICANA

No contexto africano, o corpo, a sua ornamentação e a vestimenta enunciam o indivíduo e identidades grupais, especialmente, a adequação a um evento (trabalho, festividade, luto, entre outras). As histórias das artes corporais revelam um dos mais significativos indicadores da dinâmica social e da influência cultural. São diversos os modos de ornamentação pessoal na África tradicional, tais como escarificação, tatuagem, pintura corporal, penteados, bijuterias, vestimenta etc (MAZRUI; WONDJI, 2010).

A pertença étnica define sinais externos por meio de escarificações ou trajes utilizados por toda a comunidade. A composição, em relação à face e ao penteado (véu, turbush², turbante, penteados femininos em Angola, no Gabão e no Zaire) comumente estabelece sinais de pertencimento a uma etnia, classe ou formação religiosa. Ornamentos suplementares (bijuterias, pinturas ou trajes festivos) atestam a posição social e o grau de concorrência ou de solidariedade por ocasião das manifestações públicas (MAZRUI; WONDJI, 2010). Esses são alguns dos marcadores culturais que definem a pertença étnica segundo as artes corporais tradicionais africanas.

Nadir Nóbrega Oliveira (1991, p. 33) amplia esse debate, incluindo a dança e outras expressões artísticas. Em *Dança afro: sincretismo de movimentos*, a autora afirma que a dança, a indumentária, a música e o canto fazem parte da vida do africano. “Para os africanos, o saber se dá através da dança” (OLIVEIRA, 1991, p. 33). De acordo com a coreógrafa, os africanos dançam para expressar todos os acontecimentos naturais da organização comunitária; dançam para agradecer as colheitas, a fecundidade, os nascimentos, a saúde, a vida e até a morte.

“Aprende-se a dançar e a cantar para tudo como se aprende a falar” (OLIVEIRA, 1991, p. 33). Isso foi visto recentemente, basta lembrarmos as cenas apresentadas pela mídia, em que multidões de sul-africanos, em clima de comoção, cantavam e dançavam para celebrar a vida e se despedir do líder político Nelson Mandela. Na África Ocidental, os africanos dançam o regozijo e o sofrimento, o amor e a raiva; dançam para atrair a prosperidade e para abduzir a calamidade; dançam religiosa e despreziosamente.

As danças, os cantos e as artes corporais emanados do dia a dia do africano, transcendem os espaços cotidianos e são transpostos para os espaços cênicos profissionais. A dança rural, por exemplo, seguiu a dinâmica das inovações. Após 1900, no regime colonial, uma nova e complexa tradição de balé teatral, o *bobongo*, foi desenvolvida em uma parte do

² Pequeno chapéu de feltro ou pano muitas vezes utilizados em conjunto com um turbante. Comumente usado pelos muçulmanos, embora na religião islâmica não haja rigor nenhum quanto ao seu uso. O turbush tornou-se muito popular durante o Império Otomano, quando foi incorporado ao traje oficial do governo. Apenas os homens usam. Fonte: <http://pt.wikipedia.org>, acesso em 27 de dezembro de 2013.

Zaire. Os migrantes traziam suas danças à urbe e elas prosperavam em um contexto de concursos disputados com outros grupos étnicos ou regionais. Inovações eram introduzidas, evidenciando a conformação de exercícios militares e da ginástica na dança. No Benin, isto ocorreu antes de 1914, mas também alhures, sobretudo junto aos Ewondo³ de Yaoundé⁴, em que se assistiu em 1970, a uma dança rítmica feminina, executada ao som de um apito policial, na ocasião, rotulada de “clássica” (MAZRUI; WONDJI, 2010).

Ainda nos anos 50, as danças não atraíam a atenção das autoridades coloniais, salvo como objeto de crítica ou atrativo para entretenimento, em ritos cerimoniais que tinham em vista homenagear aos visitantes de prestígio. As trupes rurais eram comumente solicitadas em tais circunstâncias, mas desde então se recusaram a dançar sem remuneração.

No início dos anos 1930, o grupo de dançarinos *dogon*⁵ foi a Paris. Assim nasceram grupos de dançarinos profissionais. A integração da dança e do teatro foi outro aspecto que contribuiu para o surgimento do balé moderno, coordenado por Fodeba Keita. Ele criou os Ballets africanos em meados dos anos 1950.

A partir dessa ocasião, as apresentações de danças folclóricas, em ambiente fechado ou ao ar livre, tornaram-se hábito de forma quase generalizada. Todavia, o nacionalismo desenvolvia-se desde então. As danças folclóricas passaram a ser um imperativo para os nacionalistas, a tal ponto que, no Egito, onde não existia tradição de dança rural, foi imprescindível criar este gênero.

O Egito foi o único Estado africano a fundar, em 1958, um instituto de balé - a europeia. Por toda parte, posteriormente à independência, os países voltaram-se para o seu patrimônio coreográfico com o intuito de organizar trupes de dança. Ao beber na fonte do patrimônio nacional, foram criadas as condições para a abertura, nas universidades, de escolas de arte dramática (MAZRUI; WONDJI, 2010).

Estas inovações transformaram a natureza da dança. A prática de danças tradicionais, em contextos não convencionais, implicava um novo tipo de relação e interação com o público, baseada no pagamento de in-

3 Língua falada em Camarões: na província central (exceto na parte oriental da divisão de Mefu), incluindo a capital, Yaoundé; nas divisões de Mfundi e Nyong-So; na metade meridional da divisão de Nyong-Mfumum; na província sul, na parte norte da divisão Océan. Disponível em: <http://www10.gencat.net/pres_casa_llengues/AppJava/frontend/llengues_detall.jsp?id=542&idioma=16>, acesso em 27 de dezembro de 2013.

4 Yaoundé é a capital dos Camarões. Iaundé está localizada no centro-sul do país, sobre o Golfo da Guiné. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Yaound%C3%A9>>, acesso em 27 de dezembro de 2013.

5 Dogon é um povo que habita o Mali e o Burkina Faso. Os dogons do Mali são um povo que vive em uma remota região no interior da África Ocidental - são cerca de 200 mil e a sua maioria vive em aldeias penduradas nas escarpas de Bandiagara, ao leste do Rio Níger. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dogon>>, acesso em 27 de dezembro de 2013.

gresso. A ênfase era dada aos elementos espetaculares da dança, porém, com números genéricos de movimentos simplificados e condensados.

Os limites impostos pelo espaço (o palco) e pelo tempo haviam radicalmente transformado o modelo de base e a organização geral da dança, assim como a postura dos dançarinos aos olhos do seu próprio desempenho. Figurinos e movimentos eram compostos, sob medida, para satisfazer as normas da urbe, produzindo como resultado novas coreografias (MAZRUI; WONDJI, 2010).

Por outro lado, a composição dos programas ressaltava a variedade e produzia um amálgama entre danças de diferentes povos e de naturezas distintas. Novas danças eram produzidas no caldeirão das cidades. A partir de então, surgiu uma maior preocupação com a unidade artística. A dança correspondeu com o momento do desenrolar de uma intriga operística (Nigéria) ou teatral e foi contaminada pelo aparato da arte dramática. Além disso, uma progressão de danças criou uma estrutura emocional que estabeleceu uma espécie de emaranhado de tensões a resolver e uma sucessão de cenas de exposição, desaguando no grande espetáculo da cena final. Produziu-se, assim, uma coreografia de caráter inteiramente novo.

Ao mesmo tempo, nas cidades, se a dança de caráter social não mudou senão relativamente a questões menores, em função de efêmeros modismos, as danças rurais, por sua vez, perduraram. Os concursos de danças étnicas foram direcionados na forma de “festivals”. Episódios equivalentes à conquista de espaço, neste mesmo ambiente rural, impetraram o estilo urbano de dança. Na atualidade, no continente, a dança permanece como uma atividade de predileção, na qualidade de forma artística majoritariamente praticada, ao lado da música, a mais popular de todas as artes.

2. PROTAGONISTAS DA DANÇA NEGRA ESTADUNIDENSE NO SÉCULO XX

Ao refletirmos sobre o contexto da dança negra americana, é importante mencionar nomes de artistas como Katherine Dunham, Pearl Primus, Bill T. Jones, Alvin Ailey e tantos outros. Neste âmbito, inscrevem-se questões sobre a atuação da artista Katherine Dunham (22/06/1909 – 21/05/2006). Uma das coreógrafas que mesclou engajamento político, luta contra estereótipos e uma constante busca em suas criações por expressões de identidade cultural.

Nos anos 30 do século XX, a bailarina Katherine Dunham contribuiu para a ascensão da dança negra profissional. Ela foi considerada a mais importante coreógrafa e dançarina negra dos Estados Unidos nos anos 30 e 40. Antropóloga norte-americana, pesquisadora da cultura, das danças e dos rituais dos nativos da Jamaica, Martinica, Haiti e Trinidad, Dunham revolucionou Hollywood com suas coreografias afro-caribenhas.

Ao pesquisar e difundir a cultura negra, lutou pela valorização e preservação da dança. Fundamentada em suas investigações, Dunham criou magníficas coreografias do repertório de sua companhia, o Ballet *Katherine Duncan* decodificou os movimentos das danças por ela pesquisadas e elaborou uma técnica para seu ensino, tendo incorporado elementos da dança moderna americana.

A Companhia e Escola de dança Katherine Dunham desenvolveu uma abordagem antropológica com o objetivo de aprofundar o conhecimento das matrizes culturais não ocidentais e aperfeiçoar o conteúdo de uma dança contemporânea criativa, formada por essas matrizes. A bailarina realçava a cultura religiosa de origem africana e especialmente o vodu do Haiti. Ela compôs uma técnica de dança baseada na estrutura física do negro norte-americano, conhecida como *Técnica Dunham*. Entre seus alunos, constam nomes célebres da cena americana como Alvin Ailey, Marlon Brando, José Ferrer, Lena Horne, Talley Beatty, entre outros (OLIVEIRA, 1991).

A essência da técnica desenvolvida por Dunham era construir um trabalho de pesquisa sobre danças regionais, religião e meio ambiente através de diversos elementos da cultura negra. O objetivo final dessa mistura de povos e nacionalidades era promover uma fusão cultural em prol da difusão e divulgação da cultura negra. Katherine foi considerada a matriarca da dança moderna negra americana – ela se baseava em ritmos e movimentos tradicionais, fornecendo ao bailarino o máximo de coordenação e controle muscular, e uma habilidade de todas as partes do corpo para tornar possível o maior alcance da expressão (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 34).

Dunham veio ao Brasil no período de 26 de agosto a 04 de setembro de 1950 para participar do 1º Congresso do Negro Brasileiro. A finalidade do encontro era ampliar as discussões do estatuto das questões referentes ao negro, iniciadas em 1949, durante a Conferência Nacional do Negro.

Esse Congresso foi iniciativa do Teatro Experimental do Negro (TEN) e teve como organizadores Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos e Edison Carneiro. A dança teve como representante Katherine e seu grupo de bailarinos. Ela proferiu palestra, participou com seu grupo de espetáculos, ministrou aulas, assistiu à apresentação de diversos trabalhos realizados por brasileiros, conheceu a cultura brasileira.

Dunham chegou ao Brasil no momento em que os negros começavam a tomar consciência de atuação política pelo acesso à cultura. Katherine e sua companhia mostraram, pela força do teatro e da dança, a luta do negro. Com a chegada de Dunham ao Brasil, o TEN promoveu uma série de intercâmbios entre as culturas negras americanas e brasileiras. Uma das propostas desses eventos era oferecer uma bolsa de estudos em Nova York para um artista brasileiro que se destacasse (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 34).

Após alguns encontros com os artistas, Dunham anunciou que a bolsa seria oferecida a Mercedes Baptista (bailarina carioca). Algumas pessoas não concordaram com a escolha, acreditando que a bailarina tivesse sido influenciada por Abdias Nascimento. Na época, Mercedes era a bailarina que assumia a condição de negra e fazia parte do movimento negro brasileiro⁶.

Assim, essa foi a contribuição do 1º Congresso do Negro para o desenvolvimento da dança de identidade negra no Brasil, o que para Mercedes significou um salto para a fama. Foi a oportunidade que ela precisou para ter seu talento reconhecido. Com isso, Mercedes teve a oportunidade de trabalhar (lecionando balé) e pesquisar no mais importante Centro de Pesquisa Norte-americano para o desenvolvimento da dança negra – Escola de Katherine Dunham⁷.

Outro fato curioso foi que Dunham contribuiu para a implantação da Lei Afonso Arinos⁸, depois de ter tido acomodação recusada em um hotel de luxo em São Paulo no ano de 1950. A repercussão desse incidente ajudou a ampliar a denúncia do racismo brasileiro.

Anteriormente, mas precisamente em 1946, o TEN organizou a Convenção Nacional do Negro Brasileiro, que reuniu no Rio de Janeiro e em São Paulo centenas de militantes. A Convenção encaminhou à Assembleia Constituinte um projeto de inclusão na nova Constituição de medidas e dispositivos antidiscriminatórios.

Os parlamentares alegaram uma suposta falta de “casos concretos”, como se a discriminação racial não existisse no Brasil. O TEN se dedicou, então, à missão de tornar visível essa prática. Um ano depois (1947), quando a antropóloga negra Irene Diggs foi barrada no Hotel Serrado no Rio de Janeiro, o TEN mobilizou a imprensa, denunciando o incidente. Pouco tempo depois, como mencionado anteriormente, o Hotel Esplanada de São Paulo recusou lugar a Katherine Dunham e novamente o TEN agitou a imprensa.

Diante desses fatos, alguns parlamentares ocuparam a tribuna com discursos antirracistas e, um pouco mais tarde, o deputado Afonso Arinos apresentou seu projeto de lei que definia como contravenção penal

6 SANTIAGO, Lilian Solá. *Filme Balé de Pés no chão: a dança afro de Mercedes Baptista* - (50':36"). Documentário que acompanha a trajetória de Mercedes Baptista, considerada a principal precursora da dança afro-brasileira.

7 Idem, *ibidem*.

8 A Lei Afonso Arinos (Lei 1390/51 de 3 de julho de 1951). Lei proposta por Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), promulgada por Getúlio Vargas em 3 de julho de 1951, que proíbe a discriminação racial no Brasil. É o primeiro código brasileiro a incluir entre as contravenções penais a prática de atos resultantes de preconceito de raça e cor da pele. A lei prevê igualdade de tratamento e direitos iguais. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Afonso_Arinos>, acesso em 28 de dezembro de 2013.

algumas formas de discriminação racial. Na apresentação, ele citava o caso Dunham como um dos fatores que o motivaram a fazer a proposta.

Assim Dunham foi considerada a representante da dança moderna negra americana, além de desenvolver um trabalho importantíssimo no Brasil. A bailarina contribuiu para a denúncia do racismo no país e participou de ensaios de algumas peças do TEN, coordenadas por Abdias Nascimento. O trabalho de Dunham marca a história da dança negra nos Estados Unidos ao imprimir uma linha de pesquisa e uma dimensão criativa próprias, ajudando a constituir uma nova postura da dança de matriz negra americana.

3. DANÇA DE EXPRESSÃO NEGRA NO RIO DE JANEIRO: MERCEDES BAPTISTA, A MATRIARCA DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

O candomblé dá as raízes para qualquer ramo de árvore do Brasil

Abdias do Nascimento⁹

No que se refere à dança afro-brasileira, Mercedes Baptista tornou-se, desde 1940, a maior referência da dança negra no Rio de Janeiro. Ela foi a primeira mulher negra a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal¹⁰ em 1948, e isso foi um marco para a história da instituição.

Mercedes sentiu na pele a discriminação. O concurso do balé do Municipal foi realizado em cinco etapas. A bailarina passou nas quatro primeiras etapas. Da última etapa, no entanto, não foi avisada. O objetivo era impossibilitá-la de continuar a participar da seleção. Ao chegar cedo na instituição para fazer a aula da manhã, encontrou as meninas (brancas) maquiadas e preparadas para a última etapa do concurso. Ela reivindicou o não aviso de convocação para a última etapa da seleção. Tudo foi feito para excluí-la do corpo de baile, eliminá-la do processo seletivo. Felizmente tudo foi em vão¹¹.

Mercedes era discriminada nos espetáculos. Quando convocada para fazer solos, pintavam-na de dourado ou prateado. No entanto, os solos sempre faziam sucesso nos espetáculos. “Eu me vi de repente excluída de tudo, e nem que pusesse um capacho cobrindo meu rosto me deixavam pisar em cena. Só uma vez eu atravessei o palco usando sapatilhas de pontas e, ainda assim, lá no fundo”(SILVA JÚNIOR, 2007, p. 20).

Assim, Mercedes Baptista não perdeu a oportunidade de se filiar ao TEN – primeiro grupo de teatro negro a pisar no palco do Teatro Municipal. Através do TEN, ela conheceu Katherine Dunham. A formação

9 SANTIAGO, Lilian Solá. *Filme Balé de Pés no chão: a dança afro de Mercedes Baptista*.

10 Primeira Escola Oficial de Balé do Brasil, primórdio da dança cênica profissional.

11 SANTIAGO, Lilian Solá. *Filme Balé de Pés no chão: a dança afro de Mercedes Baptista*.

de Mercedes Baptista na escola de Dunham definiu os rumos do trabalho que desenvolveu no Brasil, onde destacou a matriz cultural das religiões afro-brasileiras. Assim, o legado das duas coreógrafas é um gesto estético, ético e político de legitimar a cultura de matriz africana nas Américas.

Em 1960, a convite de Fernando Pamplona, Mercedes foi a primeira coreógrafa a levar bailarinos negros para desfilar na ala do Acadêmicos do Salgueiro, cujo tema foi *Quilombo dos Palmares, uma exaltação à cultura negra*.

Ela também trabalhou na televisão brasileira entre os anos 60 e 70. Criou diversas coreografias para novelas (*Passo dos Ventos, Verão Vermelho, A Cabana do Pai Tomás, A Escrava Isaura, Pacto de Sangue e Xica da Silva*) e para musicais e espetáculos teatrais. Sempre que as cenas pediam um ritual negro ou uma dança brasileira, as emissoras convidavam a coreógrafa. Foram muitos os trabalhos coreográficos ou de preparação corporal de atores. Naquela época, eles não constavam na ficha técnica de novelas.

Após seus estudos e trabalho nos Estados Unidos entre 1951 e 1952, Mercedes retornou com uma grande bagagem cultural e artística. Pode alçar novos voos, começou a utilizar o que aprendeu com Dunham e construiu outros caminhos para a dança negra. O grande problema foi, segundo Mercedes, que “Katherine trabalhava com danças tradicionais do Haiti, o que não funcionava no Brasil, e eu não conhecia nada de danças brasileiras” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 39).

Mercedes iniciou novas pesquisas, começou a frequentar terreiros de candomblé para conhecer a religiosidade do negro brasileiro. Ela visitava as sessões de candomblé promovidas por Joãozinho da Gomeia, sessões importantíssimas para o início de seu trabalho. Foi com ele que ela passou a conhecer os rituais afro-brasileiros.

A partir de então, Mercedes começou a criar seu estilo: uma fusão entre a dança realizada pelas pessoas nas ruas, seus conhecimentos de clássico e moderno e as informações recebidas sobre religiosidade. Dessa forma, nasceu a dança afro de Mercedes Baptista.

Em 1952, Mercedes criou um grupo de negros, filhos de santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros, desempregados, ritmistas, enfim, pessoas que tinham em comum a cor da pele, a posição social e o sonho de ser artista. Com eles, ela começou a pôr em prática suas experiências. Em 1953, nasce o Balé Folclórico Mercedes Baptista, com o objetivo de criar diferentes rumos para a dança no Brasil.

Foram 40 anos de trabalho. O grupo fez sucesso no teatro de revista e chamou atenção dos empresários. Em 1955, o Balé foi convidado a representar a cultura e a arte negra no exterior. A primeira proposta de viagem foi para a Argentina e Uruguai. Em 1963, o Balé Folclórico se apresentou no Palco do Teatro Municipal. Foi uma grande vitória para a

bailarina. Neste espetáculo, ela foi a produtora, diretora, coreógrafa e primeira bailarina de um grupo formado por bailarinos negros, reconhecido nacionalmente, dançando no palco da casa que a ignorou como bailarina.

Em 1965, apresentou-se no Festival de Arte Folclórica na França. O grupo permaneceu seis meses na Europa percorrendo 150 cidades. Esse foi o primeiro grupo brasileiro convidado a participar de um intercâmbio e a receber esse tipo de patrocínio. Em Lisboa (1969), recebeu elogio da crítica lusitana, movimento de intenções culturais amplas: dança, música, teatro, cinema, artes plásticas e televisão.

Depois a Companhia se apresentou em diversos teatros do Brasil em 1970 e 1980. Edmundo Carijó aferiu, no entanto, que “uma das maiores qualidades do trabalho da Mercedes foi o projeto social que ela realizou” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 20).

Mercedes Baptista seguiu firme nessa direção, sempre atenta à dignidade humana de seus alunos e artistas. Manteve uma postura de respeito e valorização da mulher negra, trabalhou muito para o reconhecimento e afirmação do artista negro na dança, sendo considerada a maior autoridade em danças afro-brasileiras. O objetivo de Mercedes foi compreender e demonstrar como as raízes sociais e culturais da dança negra estão a serviço da coreografia e, sobretudo, a serviço da luta pela igualdade racial.

4. ASCENSÃO DA DANÇA DE EXPRESSÃO NEGRA NA BAHIA

Na década de cinquenta, não havia nada de notável em termos de dança cênica na Bahia. Há notícias de que as únicas professoras de balé eram as baianas Odete Franco, formada na Escola de Educação Física do Rio de Janeiro, e sua assistente, Isaura Gazineu. Mais tarde, a professora carioca Margarida Parreiras Horta veio compor o quadro de docentes da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, ensinando Balé Clássico em cursos particulares para jovens. Nenhuma dessas professoras desenvolveu formação de bailarinos, grupos ou companhias que estruturassem espetáculos. Tudo a que o público baiano tinha acesso, eram as produções que vinham de fora (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002).

Em 1956, o reitor Edgar Santos, criador da então Universidade Federal da Bahia – UFBA, implantou a escola de Dança. A criação da Escola de Dança da UFBA foi um marco importantíssimo para a história da dança na Bahia. Até então, não havia professores de dança ou de balé, nem de qualquer gênero, com uma formação consolidada, nem de grupos de danças ou companhias.

Passados seis anos da fundação da escola de Dança, alguns fatos marcaram a dança profissional, mais precisamente o balé e a dança folclórica de Salvador em três aspectos: a) formação da primeira turma de dançarinos profissionais do país pela Escola de Dança da UFBA; b) criação do primeiro grupo de danças folclóricas, ligado ao Instituto Central de Educação Isaías

Alves (Iceia), fundado por Rosita Salgado Góes e Emília Biancardi; e c) fundação da primeira academia particular de Balé da Bahia, sob a direção artística de Dalal Achcar, a Ebateca, instalada no Teatro Castro Alves. A dança cênica profissional da Bahia desenvolveu-se no cenário nacional e internacional após a consolidação da dança folclórica e do balé clássico.

As primeiras produções coreográficas da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia refletiam uma autêntica cultura local, abordando tanto as manifestações populares tradicionais, recriadas sob uma nova ótica, como as produções de vanguarda de cunho universal – balé moderno. Até meados dos anos 50, não havia nenhuma atividade de dança cênica profissional produzida na Bahia.

Conforme Lia Robatto e Laís Morgan, no final de 1957 já havia trabalho de expressão negra na Escola de Dança da UFBA. As coreógrafas mencionam a experiência que tiveram na escola:

Como preparação para a coreografia “Candomblé”, de Yanka Rudzka, comecei a receber as primeiras informações sobre algumas danças de orixás e práticas rituais afro-baianas. [...] O antropólogo e muito depois, se não me engano, o 1º senador negro da República, Abdias do Nascimento, com quem Yanka se consultava sobre a cultura da Bahia, também nos deu muitas informações sobre a magia dessa Bahia negra¹².

Em 57 fizemos o primeiro espetáculo de dança contemporânea, na UFBA, atrás da Reitoria foi criado um palco. Com atabaque (candomblé) e com música contemporânea. Tudo isso feito por Yanka. Nós começamos com a cultura brasileira, já nessa época dávamos aula com atabaque. O que tínhamos era dança brasileira era teoria de dança folclórica com Hildegardes Viana; seminários com Mestre Canjiquinha para ensinar Capoeira, mas muito condensado para gente se formar¹³.

As danças de origem africana, as manifestações populares tradicionais das culturas indígenas e ibérica começaram, a partir de 1962, a tomar forma cênica e a se profissionalizar. A capoeira foi responsável pela formação técnica da maioria dos dançarinos folclóricos da Bahia. Em 1962, surge o *Viva Bahia*, primeiro grupo folclórico de Salvador, coordenado por Emília Biancardi. Posteriormente, surgiram outros grupos.

A partir do surgimento dos grupos folclóricos, surge na cidade a dança que hoje conhecemos como *Dança afro*. Cabe dedicar essa última seção a alguns profissionais que contribuíram para a ascensão da dança

12 Disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/vivencias-de-uma-jovem-bailarina/>>, acesso em 01 de dezembro de 2014.

13 MORGAN, Maria Lais. Entrevista concedida em março de 2010, Salvador – Bahia.

profissional na Bahia e para minha formação de dançarina de dança afro, a exemplo de Mestre King e Augusto Omolú (in memoriam); Clyde Morgan, coreógrafo que desenvolveu trabalho de origem negra e popular na Escola de dança da UFBA; e Lia Robatto, bailarina que fundou um dos mais importantes centros de artes da Bahia.

Nos anos 80, Lia Robatto, pensando em jovens da periferia que tinham o sonho de ser dançarinos e não tinham espaço para profissionalizarem-se, funda a Escola de Dança da Fundação do Estado da Bahia - Funceb. A Escola da Funceb é pioneira em nível de segundo grau no Norte-Nordeste, com cursos livres e regulares. Em 1988, a escola teve o projeto de profissionalização aprovado pelo MEC. Hoje, a Escola tornou-se um Centro de Formação em Artes, núcleo de referência para estudo prático teórico em nível profissionalizante, preparatório e cursos livres, reconhecido internacionalmente por bailarinos, dançarinos, pesquisadores e interessados em dança clássicas, modernas, afro, populares e contemporânea e aulas de iniciação e laboratório musical. Lia Robatto é uma profissional de reconhecimento nacional, publicou livros com reflexões sobre a dança e análises de três vertentes marcantes na dança produzida na Bahia: dança moderna, o balé, a dança folclórica e seus desdobramentos.

Clyde Morgan, americano, em 1972 fez um trabalho de origem negra na Escola de Dança da UFBA. Não podemos deixar de salientar a importância do coreógrafo para o desenvolvimento e aprimoramento de alguns dançarinos e coreógrafos da Bahia – Mestre King, Firmino Pitanga, Kenno, Suzana Martins, entre outros. Clyde foi convidado pela Escola para dar um curso de extensão da Técnica de José Limon e de Dança afro. Seus estudos foram fundamentais para o incremento do interesse pela dança afro na UFBA. A UFBA ainda não tem a dança de expressão negra como disciplina obrigatória da graduação, impossibilitando uma pesquisa sobre essa modalidade.

Em 1971, Clyde Morgan ministrou o curso. Em 1972, foi formado um grupo e realizado um espetáculo de dança. Em 1973, foi apresentado *Por que Oxalá Usa Ekodidé* – um trabalho de pesquisa que teve o apoio de Mestre Didi, Juanita dos Santos e do terreiro Ilê Opô Afonjá.

Tínhamos Conga que tocava e Cicinha de Iansã ajudou na pesquisa e nos ensinou a dançar. Tivemos também alabés do Gantois, além de Djalma Correia, diretor Musical. Ficávamos discutindo, é dança afro? É dança moderna? Que dança é? Chegamos à conclusão que era dança artística da cultura brasileira, ou da cultura negra brasileira, da cultura afro-brasileira, representação dos orixás dentro da cultura brasileira, não era orixá na religião, era o orixá na vida humana¹⁴.

14 MORGAN, Maria Lais. Entrevista concedida em março de 2010, Salvador – Bahia.

Em 1977, o grupo representou o Brasil no II Festival de Artes Negras – Festac, na Nigéria. Desde essa época não existia matéria específica de dança afro na Escola de Dança da UFBA. “Clyde dava as disciplinas e no grupo desenvolvíamos todas as danças afro” – cultura afro, modernas e nordestinas regionais. “O sentido era difundir cultura brasileira, tudo é da cultura brasileira - pífanos de Caruaru, quinteto violado, são tão híbridos...”¹⁵. Clyde trouxe à Bahia o resultado de trabalho de campo sobre um estilo de dança afro que não era conhecido na cidade, pois não havia professores africanos visitantes, o que significa que não havia influência da África contemporânea, afirma Laís Morgan.

Raimundo Bispo dos Santos, mais conhecido como Mestre King, completa, ainda esse ano, 50 anos de carreira artística. É muito comum ouvirmos em Salvador que “King é a história da dança na Bahia”. King começou carreira artística no Coral do Mosteiro de São Bento, onde permaneceu durante dez anos. Foi integrante do Viva Bahia. Emília Biancardi foi sua primeira professora de folclore. Com ela, iniciou seu trabalho com a dança e permaneceu dois anos no grupo. Em 1971, participou do grupo folclórico Olodum, onde conheceu Domingos Campos, com quem fez diversas aulas. Em 1972, foi o primeiro homem da América Latina a prestar vestibular para Dança. Na Escola de Dança da UFBA, começou a pesquisar os movimentos, incluindo seu conhecimento de folclore aplicado à dança moderna. King é um artista e professor completo – toca, canta, dança, ensina balé, dança afro, moderno, barra ao solo... Dificilmente repete aula, sempre inova. Em 1969, foi contratado pelo SESC como professor de dança folclórica. Entre 1974 e 1976, ministrou aulas no Colégio Duque de Caxias.

Em entrevista a Edileusa Santos, realizada em maio de 2006, a dançarina e professora de cursos livres de Dança afro da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia relata que,

King foi um dos precursores da dança afro em Salvador, profissional que tinha como característica não apenas a reprodução da dança dos orixás na íntegra para levar para o palco, mas sim fazer uma junção da danças dos Orixás e sua formação que havia adquirido na universidade e outros lugares, criando assim uma dança com raízes afro-brasileira, foi a partir daí que começou a expansão da Dança Afro em Salvador¹⁶.

Em 1977, King criou, com os alunos do Severino Vieira, o grupo Gênesis, cuja finalidade era divulgar a dança nas escolas públicas e parti-

15 MORGAN, Maria Laís. Entrevista concedida em março de 2010, Salvador – Bahia.

16 SANTOS, Edileusa. Entrevista concedida em setembro de 2006. Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

culares. Desse trabalho, surgiram alunos que estão até hoje se destacando no cenário da dança soteropolitana: Rosângela Silvestre, Augusto Omolú (in memoriam), Flexinha, Armando Pequeno, Tânia Bispo, Raimunda Sena, Zebrinha, Luiz Bocanha, Zé Ricardo, Edileusa Santos, Lino Hamilton, entre centenas de artistas e alunos do SESC, da rede estadual de ensino, da Escola de Dança da Funceb e alunos estrangeiros estudantes da dança brasileira e afro-baiana.

Augusto José da Purificação, Augusto Omolú (20/12/1963-02/06/2013), iniciou sua carreira de dança em 1975 no *Grupo Folclórico do SESC*, dirigido pelo mestre King. Antes do SESC, Omolú jogava capoeira. Desde os 8 anos de idade frequentava Candomblé, onde foi confirmado ogã. Em 1977, conheceu Emília Biancardi, professora do Colégio Severino Vieira, que o convidou a participar do Grupo Viva Bahia, onde juntamente com a Orquestra Afro-Brasileira viajou pelo Brasil e exterior para fazer algumas apresentações.

Neste mesmo período, conheceu o professor Carlos Moraes, profissional que lhe permitiu ingressar nas aulas de Balé na Ebateca. Em 1979, o artista ingressou no Balé Brasileiro da Bahia.

Omolú fez coreografia para o Balé Folclórico da Bahia, foi convidado para o espetáculo comemorativo do aniversário de 500 anos de descobrimento do Brasil, fundou o projeto IAÔ para crianças de rua e foi coreógrafo do Projeto Axé, em Salvador.

Em 1981, foi aprovado na audição do Balé do Teatro Castro Alves. Nessa fase, trabalhou e procurou compreender o trabalho e a forma de expressão entre coreógrafo e bailarino e também a expressão coletiva de todo o elenco.

Augusto se identificava com trabalhos que dialogavam com dança e teatro. A partir de 1993, foi membro colaborador da ISTA (International School of Theatre Anthropology), dirigido por Eugenio Barba. Omolú conheceu Barba quando ministrava aula de dança afro no Curso Livre da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Depois de assistir a uma aula de Omolú, levado pelo diretor Paulo Dourado, Eugênio Barba afirmou que o trabalho artístico do artista dialogava com o do seu grupo *Odin*, na Dinamarca.

Nessa fase, Augusto levou o diretor para conhecer vários terreiros de Candomblé, quando foram iniciados vários testes de interpretação com base na energia e simbolismo dos orixás. A convite de Eugênio, o bailarino fez sua primeira viagem para a cidade de Holstebro, Dinamarca, trabalhando na criação de *Otelo*, um solo de uma hora e 20 minutos, em que fez três personagens: *Otelo*, *Desdêmona*, *Iago*. Com esses trabalhos, foram feitas turnês para a Alemanha, Dinamarca, Itália, Polônia, Grécia e Espanha.

Desde 2001, foi ator e bailarino nos trabalhos de pesquisa conduzidos por Eugenio Barba, do *Odin Teatre*, participando das montagens

“Ode ao Progresso”, “As Grandes Cidades ao Abrigo da Lua”, “Sonhos de Andersen” e dos espetáculos produzidos pela Ista, “Ur-Hamlet” e “Oro de Otelo”.

Em 2002, organizou, na Europa e Estados Unidos, espetáculos e seminários, tendo por base a Dança dos Orixás. Essas experiências contribuíram para a formação de diversos atores/bailarinos e grupos de pesquisa que disseminaram a experiência estético-corporal de Augusto.

Trabalhar com Eugênio Barba desencadeou uma transformação na carreira do bailarino, fazendo-o ver outro lado do artista: o bailarino/ator. Durante sua vida como bailarino sempre esteve preocupado com a perfeição técnica do movimento. Esse novo trabalho o levou a buscar a expressão de cada movimento e de como transmiti-lo para o público. Augusto sempre foi um bailarino ousado, sempre teve a preocupação de dar vida ao movimento.

O artista trabalhou com o ritmo e os movimentos dos orixás, integrados com a consciência artística contemporânea, segundo informações que absorveu durante sua trajetória, mas preservando sempre a essência da dança dos orixás. A preocupação do Mestre foi mostrar para o aluno que a dança afro tem sua técnica própria e a dos orixás, uma riqueza infinita de movimentos.

Augusto Omolú trabalhou ministrando *wokshops* no mundo inteiro, em especial, na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Na Funceb, teve oportunidade de troca de experiências, vivências, de estudo e conhecimento de diversas propostas tais como narrativas culturais, históricas e mitológicas de uma herança ancestral, que podem ser trabalhadas nos processos criativos e artísticos do ator bailarino.

A vasta experiência do professor, religiosa, artística, danças folclóricas, balé clássico e moderno, facilitou o aprendizado dos alunos. Sua metodologia era realizada a partir de minúcias, esclarecidas algumas marcas das danças, gestuais, histórias, ritmos e mitos, o que exigia de todos os alunos um alto nível de concentração e conhecimento da intenção de cada movimento e expressividade.

As aulas eram desenvolvidas segundo o estudo de alguns mitos, signos e simbologias dos orixás. Nessa perspectiva, Augusto fazia uma transposição e ressignificação dos elementos religiosos para a dança artística, estabelecendo uma metodologia que trabalhava a preparação do corpo e da consciência corporal do artista/pesquisador. No decorrer das aulas, mostrava como é possível relacionar os códigos corporais de cada orixá: relação do corpo/mente, ator/bailarino, mitologia/dramaturgia, enfatizando a importância da ação física e, sobretudo, a exploração das relações, cobrando o máximo a intencionalidade de cada mitologia no corpo de quem dançava. Era trabalhada a expressão corporal e sua relação com a dramaturgia, tendo como base a mitologia e os arquétipos dos orixás –

dança como representação mitológica.

A proposta de Mestre Augusto Omolú foi elaborar uma “técnica” de dança que oferecesse condições artísticas para pesquisadores e artistas que queriam analisar e desenvolver trabalhos segundo uma dança brasileira de matriz africana.

Esses são alguns dos artistas, coreógrafos, dançarinos e multiplicadores culturais que contribuíram/contribuem para a propagação da dança negra, manifestações populares e regionais na Bahia e no mundo. Hoje, Salvador recebe artistas, bailarinos, dançarinos e pesquisadores investigando o comportamento, a expressão e códigos da dança que atualmente conhecemos como Dança afro.

AFINAL, O QUE É DANÇA AFRO?

Para alguns, a base da dança afro é a dança dos Orixás, Voduns e Inkisi, danças folclóricas, manifestações populares, danças de rua, danças de bloco afro, danças de alguns balés africanos e tantas outras expressões de origem negra africana.

Na dança afro, a variação de ritmo é orientada pelos instrumentos de percussão, cada passo evoca um ritmo e um significado, e cada canção está relacionada com a estória e com a evolução coreográfica.

A expressão emanada do corpo negro é gerada por impulsos rítmicos que possibilitam recriações inimagináveis. A dança é para o negro um ritual essencial da vida, é uma possibilidade de conhecimento. Através dela, são revividos costumes, mitos, criados laços comunitários e afetivos e se fala da vida de maneira subjetiva, criativa e mítica.

Encontramos em Salvador artistas e suas obras nas mais diversas expressões, que conseguem resolver e definir um objeto estético, perpassando as matrizes africanas. Foi notado que a tradição dá forma à dança cênica profissional contemporânea. No caso africano, esse processo é delineado segundo os contextos das comunidades tradicionais. Nos Estados Unidos, esse movimento surge na conjuntura de grupos e religiões tradicionais. De forma parecida, ocorre em Salvador, onde a religião de ascendência africana, as manifestações populares, danças de rua e o cotidiano do negro são fonte de inspiração para a dinâmica artística local.

O século XX pode ser destacado como divisor de águas para as artes do corpo, período no qual emergiram grupos de dançarinos profissionais da dança negra no mundo – África, Estados Unidos e Brasil – integrando expressões artísticas e diferentes linguagens de dança, dando início a um maior diálogo com o público. Estas inovações transformaram a natureza da dança mundial.

A prática de danças tradicionais, em contextos não tradicionais, implicou um novo tipo de relação e interação com o público, pois foram/

são danças que contam histórias, são memórias ancestrais inscritas na cena contemporânea.

Katherine Dunham, Mercedes Baptista e, na Bahia, os grupos folclóricos e seus protagonistas fizeram história no que tange à profissionalização da dança cênica mundial, contribuindo para a ascensão da dança negra profissional. Esses são apenas alguns dos registros dos passos da dança de expressão negra na África, Estados Unidos e Brasil.

BIBLIOGRAFIAS E FILME CONSULTADO

MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe. *História Geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Dança afro: sincretismo de movimentos*. Salvador: UFBA, 1991.

SILVA JÚNIOR. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. *Passos da Dança*. Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

FILME:

Balé de Pés no chão: a dança afro de Mercedes Baptista. Direção: Lilian Solá Santiago (50':36"), 2006.

Recebido em: 24/03/2014

Aceito em: 15/05/2014