



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

NÍVEL MESTRADO

Mestre King:
corporalidade(s) negra(s) no ensino da dança em Salvador

Linha de pesquisa: Processos de criação cênica

Mestranda: Luziana Cavalli de Oliveira

Orientadora: Professora Doutora Suzane Weber da Silva
Co-orientadora: Professora Doutora Celina Nunes Alcântara

Porto Alegre,
2018



Luziana Cavalli Oliveira

**Mestre King:
corporalidade(s) negra(s) no ensino da dança em Salvador**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes das Cenas.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Suzane Weber da Silva.

Co-orientação: Prof.^a Dr.^a Celina Nunes Alcântara

Porto Alegre,

2018

CIP - Catalogação na Publicação

OLIVEIRA, Lusiana Cavalli de
Mestre King: corporalidade(s) negra(s) no ensino da
dança em Salvador / Lusiana Cavalli de OLIVEIRA. --
2018.

170 f.

Orientadora: Susane Weber da SILVA.

Coorientadora: Celina Nunes de ALCANTARA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Dança Negra. 2. Cultura afro-brasileira. 3.
Pedagogias da dança. 4. História da dança. I. SILVA,
Susane Weber da, orient. II. ALCANTARA, Celina Nunes
de, coorient. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

LUZIANA CAVALLI DE OLIVEIRA

Mestre King: Corporalidade(s) Negra(s) no ensino da dança em Salvador

Dissertação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentada à banca examinadora como requisito para obtenção do título de mestra em artes cênicas.

Aprovada _____

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Amélia Vitória de Souza Conrado - PPGDAN– Universidade Federal da Bahia

Prof.^a Dr.^a Maria Fonseca Falkembach - UFPEL- Universidade Federal de Pelotas

Prof.^a Dr.^a Mônica Fagundes Dantas - PPGAC- Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ofereço aos meus avós, fontes das minhas melhores memórias.

A Kaila Iná, verdadeira quartinha de confiança no amanhã.

Aos meus mestres e professores na vida/dança, em especial a Raimundo Bispo, por possibilitarem as palavras do hoje.

Como o sol jamais olhado
Segue o velho
Com sua magia e mistério
Sua cabaça de segredo
O seu cajado de palha
Traz consigo
O ar frio da morte
E o calor aconchegante da vida
Por onde passa exprime respeito
Silêncio!
O pai da ráfia chegou...
Panda.- O pai da ráfia.

Agradecimentos

Modupé Olorum, asè! Agradeço antes de tudo a espiritualidade que me acompanha e reascendem a vontade de seguir a jornada.

A minha orientadora, Doutora Suzane Weber Silva, que confiou no meu projeto de pesquisa, e durante o trajeto me fez acreditar sim, as danças negras são sensíveis ao olhar e toque do fazer em instituições do ensino superior. A professora doutora Celina Nunes Alcântara aceite e disponibilidade em acompanhar este estudo.

À minha família, em especial meus pais, pelo amor e confiança, e por me apoiar em todas minhas escolhas, mesmo sem compreendê-las ao certo, minha gratidão e amor.

A Raniere Santos da Costa, pai de Kaila Ina, pela presença-suporte em parte do processo, a família Santos da Costa avós, tios, primos de Kaila Ina, a qual nos recebe sempre em Salvador.

Meus respeitos e agradecimentos a Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King (1942-2018), pela disponibilidade e licença para escrita, no registro e trato com suas vivências, que tudo multiplique benefícios! Exemplo de persistência e nobreza. O Fábio Alexandre, seu filho pela licença e permissão na publicação das informações aqui contidas.

A professora Edileusa Santos, pelas dicas de estudo, pela escuta, pelos contatos disponibilizados. Aos entrevistados, Luiz Bocanha, Rosangela Silvestre- professora e referência na dança, e Renivaldo Nascimento- Flexinha, os quais abriram seus baús tornando a nossa escuta e descrição possíveis. A Lindete de Souza pela escuta e dicas sobre King. Ao coreógrafo Jorge Silva pelas dicas, e permissão dos usos de seu documentário, a Bruno de Jesus, pelos vigorosos apontamentos sobre King, e pelas imagens disponibilizadas.

As minhas alunas e as parceiras de dança, deste pequeno quilombo que viemos gestando com cuidado, pela troca e pelas danças, sem as quais eu não seguiria, o movimento nos fortalece! Silvio Sebastian, Camila Vergaro pela irmandade e troca, afetos que nutrem e aquecem.

Ao professor José Carlos Gomes dos Anjos por apresentar uma leitura e pontos de vista para se pensar e descrever as danças afro (s) e seus sujeitos, num cenário onde o racismo insiste em deslegitimar o corpo e a dança negros.

Agradecimento aos meus mestres e professores por me apontarem caminhos, pelas mobilizações e inquietações tão necessárias, o movimento possibilita ir mais além dos lugares comuns.

Agradeço aos professores-doutores pelo aceite do convite a esta banca.

RESUMO

O presente estudo descreve princípios da prática pedagógica de Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King e o processo de emergência de uma corporalidade negra no ensino e prática cênica em dança na cidade de Salvador. Busca-se descrever sua prática a partir dos devires histórico-sociais locais circunscritos na emergência e valorização dos símbolos da diáspora negra na tessitura cultural e política no período. O fazer em dança é atravessado por processos de fusão e hibridização de diferentes referenciais técnicos expressivos, os quais se expressam na sua abordagem didática e no movimento corporal. Percebe-se que estes processos possibilitaram encaminhamento de novas corporalidades para a dança cênica local, visto que sua prática para o campo da Dança em geral e da dança afro em particular na cidade de Salvador. A discussão está sendo pautada no conceito de encruzilhada a partir das autoras Leda Maria Martins e Renata Lima e Silva, para as quais as práticas corporais afro brasileiras, seus fluxos poéticos e estéticos são compreendidos a partir dos trânsitos interculturais na formação das expressões de matriz africana na sociedade brasileira, compondo o próprio cerne dessas manifestações. Para a coleta de informações das características do seu fazer, utiliza-se a pesquisa em história oral e a microanálise em história. As narrativas individuais de alunos- bailarinos que articulam -se a registros imagéticos, documentos em arquivos com jornais e revistas e dados mapeados na bibliografia especializada. O estudo apontou para formas de sistematização de um fazer artístico pedagógico em dança, fortemente referenciado nas corporalidades negras locais, incorporando sentido político de contínua negociação a espaços e fazeres hegemônicos em dança na cidade.

Palavras-Chave: Dança negra. Pedagogia em dança. História da dança.

ABSTRACT

The present study describes principles of the pedagogical practice of Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King and the process of emergence of a black corporality in the teaching and scenic practice in dance in the city of Salvador. It seeks to describe its practice from the local historical-social decircumscribed in the emergence and valorization of the symbols of the black diaspora in the cultural and political fabric in the period. The doing in dance is crossed by processes of fusion and hybridization of different expressive technical references, which express their didactic approach and body movement. It can be seen that these processes allowed for the forwarding of new corporalities to the local scenic dance, since its practice for the field of Dance in general and Afro dance in particular in the city of Salvador. The discussion is based on the concept of crossroads based on the authors Leda Maria Martins and Renata Lima e Silva, for whom Afro Brazilian corporal practices, their poetic and aesthetic flows are understood from intercultural transits in the formation of African matrix expressions in Brazilian society, forming the very core of these manifestations. For the collection of information of the characteristics of its do, it is used the research in oral history and the micro-analysis in history. The individual narratives of student-dancers that articulate themselves to imagery records, documents in files with newspapers and magazines and data mapped in the specialized bibliography. The study pointed to forms of systematization of an artistic pedagogical work in dance, strongly referenced in local black corporalities, incorporating political sense of continuous negotiation to spaces and hegemonic practices in dance in the city.

Keywords: Black dance. Pedagogy in dance. History of dance.

LISTA DE ABREVIATURAS

CEAO- Centro de Estudo Afro-orientais

EBATECA- Escola do Balé Castro Alves.

FUNCEB- Fundação Cultural do Estado da Bahia.

GDC- Grupo de Dança Contemporânea.

GED- Grupo Experimental de Dança.

HCEL- História da Cultura Corporal, Esporte e Lazer.

PIBIC- Programa de Iniciação Científica.

PIBID- Programa de Iniciação à Docência.

SESC- Serviço Social do Comércio.

TCA-Teatro Castro Alves.

UFSC- Universidade Federal de Santa Catarina.

UFBA - Universidade Federal da Bahia

LISTA DE FIGURAS

FIGURA DE CAPA – Mestre King jovem	
FIGURA 1 - Raimundo Bispo dos Santos em sua primeira comunhão [...].....	10
FIGURA 2 - Luziana Cavalli no espetáculo <i>Odundê Bambaquerê</i>	21
FIGURA 3 - Mestre King com uniforme da Marinha Brasileira.....	36
FIGURA 4 - Estreia do grupo Viva Bahia no Teatro Castro Alves(1969).....	39
FIGURA 5 - Raimundo Bispo em ensaio com o grupo GDC [...].....	42
FIGURA 6 - Apresentação do Grupo Balú – SESC, em Salvador.....	47
FIGURA 7 – Quadro de criações coreográficas.....	48
FIGURA 8 - Espetáculo Opaxorô, remontagem [...].....	51
FIGURA 9 - Apresentação do Grupo Balú – SESC, em Salvador, 1970.....	53
FIGURA 10 - Clyde Wesley Morgan [...].....	56
FIGURA 11 - Raimundo Bispo apresentação com GDC [...]	57
FIGURA 12 - Raimundo Bispo em apresentação com Ângela Oliveira [...].....	84
FIGURA 13 - Grupo Folclórico Exaltação a Bahia.....	89
FIGURA 14 - Grupo Exaltação à Bahia [...].....	90
FIGURA 15 - Reportagem do Jornal Diário de Notícias.....	93
FIGURA 16 – Mercedes Batista.....	98
FIGURA 17 - Instrumentos utilizados na aula de Mestre King.....	104
FIGURA 18 - Coccyx Balance.....	106
FIGURA 19 - Aulas ministradas na Escola da FUNCEB no período atual.....	107
FIGURA 20 - Aula de King na Escola de Dança na FUNCEB.....	107
FIGURA 21 - Aula de Dança de Mestre King.....	107
FIGURA 22 – Centro e fusão de princípios da dança moderna [...].....	110
FIGURA 23 - Posição do T lateral.....	112
FIGURA 24 - Aula de Mestre King na Escola de Dança da FUNCEB.....	112
FIGURA 25 - Aula de Mestre King na Escola de Dança da FUNCEB b.....	113
FIGURA 26 – Movimentos das danças de orixás [...].....	114



Figura 1- Raimundo Bispo dos Santos em sua primeira comunhão na Igreja Católica
Fonte: Acervo Pessoal

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 COM A LICENÇA DE COMEÇAR.....	13
1.1 Memória como saber corporal.....	17
1.2 Salvador décadas de 1960 e 1970.....	25
1.3 A dança de Mestre King e um olhar corpo político.....	25
2 CORPO-MEMÓRIA.....	37
2.1 Eu - Raimundo Bispo dos Santos.....	37
2.2 O SESC e o Grupo Balú de Danças Folclóricas.....	47
2.3 Escola de Dança da UFBA.....	53
3 CORPORALIDADES NEGRAS.....	66
3.1 O percurso assentado na memória.....	66
3.2 Um olhar para a dança negra no Brasil.....	69
3.3 Pensamento liminar uma ponte para escuta do outro.....	73
3.4 A encruzilhada como espaço para descrição.....	75
4 O CORPO EM LINHAS HISTÓRICAS.....	78
4.1 A Universidade e o moderno em Salvador: linhas institucionais...	78
4.2 Emergências de um fazer cênico na dança em Salvador.....	81
4.3 Os grupos folclóricos - vetores da diáspora negra em cena.....	85
4.4 Dança(s) Afro(s), corpo negro no Brasil.....	94
5 PRÁTICA: PEDAGOGIA EM DANÇA NEGRA EM SALVADOR.....	100
5.1 Gesto.....	100
5.2 Aula de King: abordagens pedagógicas em encruzilhada.....	102
5.2.1 <i>1º caminho: a disposição do espaço e a presença dos tambores</i>	102
5.2.2 <i>2º caminho: chão</i>	104

5.2.3 3º caminho : utilização o das barras e o eixo vertical.....	108
5.2.3.1 4 ° Caminho: verticalidade- dois modos de organizar o movimento	109
5.2.4 5º Caminho : o centro da sala.....	112
5.2.5 6º Caminho: A aula de King- diagonais e deslocamentos.....	114
CONSIDERAÇÕES.....	116
REFERÊNCIAS.....	125
APÊNDICE 1 - ENTREVISTA RAIMUNDO BISPO DOS SANTOS.....	130
APÊNDICE 2 – ENTREVISTA ROSANGELA SILVESTRE.....	140
APÊNDICE 3 – ENTREVISTA LUIZ ANTONIO DE JESUS.....	147
APÊNDICE 4 – ENTREVISTA RENIVALDO DOS S. NASCIMENTO.....	158
APÊNDICE 5 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO E USO DE IMAGEM.....	165
ANEXO – MENSAGEM DO SESC	166

INTRODUÇÃO

**“A palavra negro tem sua história e segredo
 veias do São Francisco
 prantos do Amazonas
 e um mistério Atlântico
 (...)”**
**A palavra negro tem história e segredo
 E cura do medo do nosso país
 A palavra negro tem sumo, tem solo, tem raiz”**
Cuti, A palavra Negro.

1.0 COM A LICENÇA DE COMEÇAR

Falar em danças Afro é reportar-se a um corpo de práticas culturais de diferentes matizes e localidades no território brasileiro. É também circunscrever um lugar onde se anunciam dizeres sobre o corpo, o movimento, os seus meios de produção, as políticas, as pedagogias, seus sujeitos e seus locais de enunciação. Ao colocar em evidência parte da trajetória e das práticas pedagógicas de um professor e bailarino negro na dança cênica baiana, posso observar a emergência de questões ligadas ao seu modo de ensinar e fazer, também ao campo social que a circunscreve.

O lugar de produção, os meios e os contextos sinalizam parte das características de uma prática em dança. Acredito que o meu olhar historicista e empírico da prática da dança do Mestre King pode me auxiliar a identificar princípios artístico-pedagógicos, incluindo atravessamentos políticos. A pesquisadora Nádir Nóbrega Oliveira (1991), num primeiro estudo intitulado "Dança Afro: sincretismo e movimento" busca analisar o panorama da dança negra em Salvador e aponta para as questões de credibilidade e de afirmação da dança negra enquanto um fazer técnico e expressivo. Segundo a autora, o contexto da dança na cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, mantém uma distinção que se estabelece entre dois fazeres, tanto cênico quanto pedagógico: um sistematizado, referente a contextos e instituições de ensino oficial da dança, em sua maior parte pertencentes a uma cultura branca; e outro, um fazer relativo a um campo intitulado amador e associado a um fazer rudimentar ligado as culturas negras locais (OLIVEIRA, 1991). Outras vozes também corroboram com a ideia dessa divisão na capital baiana, conforme afirma Nadir que

Em Salvador dois mundos são visíveis o branco e o negro. Um é representado pelo ensino de uma dança mais elaborada, com técnica e organização, cujo profissional teve uma formação acadêmica e, até mesmo, conseguiu especializar-se no exterior, em escolas tradicionais. Esse é o mundo branco. Em termos do mundo negro, porém, o ensino não possui um acompanhamento pedagógico criterioso. A experiência profissional nem sempre é comprovada; pensa-se que o professor pode ser substituído por qualquer um, bastando que tenha aptidão para produzir alegria e lucros. Isso ocorre até mesmo com aquele que convive com a técnica clássica (OLIVEIRA, 1991, p.27).

Quando iniciei esta pesquisa, o objetivo era compreender um processo de emergência que intitulei, inicialmente, como dança afro e as relações dos diferentes referenciais técnicos expressivos nela contidos. Através da escuta dos depoimentos de artistas, da minha própria vivência em dança e de autores como OLIVEIRA (1991), CONRADO (1996), SANTOS (2002) e ROBATTO (2002), percebo a profusão de grupos e práticas em danças populares na cidade de Salvador, os quais iniciaram e atuaram na década de 1960 dentro desse amplo guarda-chuva. Esses grupos configuravam lugar de formação e criação para as expressões de matriz africana, influenciando a emergência de um fazer em dança, entretanto essa prática enquanto pertencente a história da dança no contexto brasileiro, bem como expressão da cultura negra, encontra-se fundamentalmente pouco discutida, visibilizada e difundida.

Frente ao grande número de práticas identificadas como fazer de dança de matriz afro, de acordo como são nomeadas, ainda há poucas pesquisas desenvolvidas no âmbito da Universidade e de modo geral. No entanto o que se apresenta é um contexto fértil de formação e de atuação de dançarinos, de professores, de coreógrafos e de agentes da dança como parte da cultura negra em Salvador. A partir dos relatos e registros imagéticos que consultei, percebo a construção de modos de organização e de sistematização de saberes e elaboração de um corpo de conhecimentos técnicos expressivos para uma prática pedagógica em dança, demonstrando que a dança negra, seus fazeres, saberes e ressonâncias artísticas são elaborados a partir das experiências de seus sujeitos, atores. No início desse estudo, utilizei o termo dança afro para designar práticas de danças e expressões da diáspora africana no contexto brasileiro.

Ao longo da pesquisa, optei em alguns momentos por utilizar o termo danças negras referindo-se as mesmas práticas, ou seja, práticas de danças e expressões

da diáspora africana no contexto brasileiro, acreditando que o termo *danças negras* é carregado de uma conotação política, trazendo em si uma crítica ao racismo estrutural no qual as danças afro eram circunscritas e tidas como folclorizadas, remetendo a uma cristalização de fazeres, além de serem consideradas carentes de técnica e com falta de prestígio. Nos últimos anos, artistas como Rui Moreira (2000) e Fernando Ferraz (2017) publicaram artigos utilizando esse termo. Cabe destacar que artistas negros como Rubens Barbot (RS/RJ), Elísio Pita (BA), Daniel Amaro (RS) e Luciane Ramos (SP) se apresentam como artistas de dança negra, buscando nessa expressão uma ênfase aos seus fazeres de corpos negros e a sua busca de visibilidade, legitimação e afirmação. No entanto, utilizarei ambos os termos, tanto *danças afro*, como *danças negras* para designar as práticas de pertencimento da cultura negra.

Saber fazer dança afro me conduz a arriscar um pensamento a partir da noção de corporalidade que compreende o corpo que dança como um feixe de relações as quais abarcam a sua historicidade, a sua estética, seus traços identitários e seus contextos políticos e pedagógicos. Considerando que falamos da trajetória de um homem, artista negro, o qual traz para a cena pedagógica referenciais e movimentos das danças populares e das danças da religiosidade de matriz africana, danças de orixás. O que entra em jogo é um fazer em dança negra, forjado em uma corporalidade da cultura de matriz africana local, nesta perspectiva que busco situá-la na sua historicidade crítica, num esforço de circunscrever seus aspectos estéticos e pedagógicos da sua prática e mapeando parte dos princípios motores que compõem a emergência de um fazer dança afro brasileira. Este estudo analisa parte da trajetória do educador, bailarino e coreógrafo na cidade de Salvador, Bahia. É uma escrita tecida na voz e memória de artistas da cidade, nas décadas de 1960/70, que se enuncia nas entrevistas onde se encontram as diferentes falas, acentuações, silêncios, dúvidas e reticências de seus sujeitos; e nas evidências encontradas em autores e documentários sobre o Mestre.

Na prática de Mestre King me deparei com um dos primeiros homens negros a ingressar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a qual era composta majoritariamente por mulheres brancas. Quando iniciei esta pesquisa em 2016, Mestre King, cujo nome de batismo é Raimundo Bispo dos Santos (1943-2018), possuía aproximadamente mais de 50 anos na área da dança (OLIVEIRA, 1991; CONRADO, 1996). Mediante o grande tempo de sua atuação, optei por

circunscrever sua prática no período que a inicia seu exercício como professor e coreógrafo.

Considerando a riqueza desse contexto das danças negras na contrapartida da sua invisibilidade, vê-se a necessidade de estudos nessa área que tenham vista as relações étnico-raciais que perpassam as práticas de dança da diáspora negra no Brasil.

Tais questões sinalizam a urgência e a necessidade de que há muito estudo a ser realizado nessa área. É no "emaranhado de sutilezas", termo empregado pela autora Beatriz Nascimento para descrever as dinâmicas do racismo na sociedade brasileira (NASCIMENTO, 1974a apud RATTIS, 2006, p.47) que também localizo parte da trajetória de Mestre King, como homem negro, sua prática de ensino e sua atuação em dança. O trânsito entre diferentes espaços da produção da dança cênica soteropolitana e o manejo estético/ político na emergência de modos híbridos, mas não menos negros, de ensinar e de formar dançarinos, apontam para formas de negociação com saberes e poderes hegemônicos da dança local. Sua prática artístico-pedagógica caracterizada pela hibridização de matrizes corporais ocidentais e das manifestações populares e afro-brasileiras.

Utilizei como uma importante fonte de pesquisa as entrevistas do próprio artista, disponíveis nos meios digitais (documentários e entrevistas) e entrevistas realizadas durante imersão em campo: depoimentos de Raimundo Bispo dos Santos, e de ex-alunos e dançarinos dele, o Mestre King, tais como Rosangela Silvestre, Antonio de Jesus dos Santos, Renivaldo Nascimento, os quais integraram, no período pesquisado, o grupo "Balú"¹ de danças folclóricas², fundado e dirigido por King.

1- Grupo Balú de Danças Folclóricas foi fundado e dirigido por Mestre King em meados da década de 1970, junto ao SESC, em Salvador, onde Mestre King foi contratado em 1969 como professor de dança. O grupo mantinha umas apresentações diárias de um espetáculo com quadros de danças folclóricas e coreografias de autoria do mesmo, participando de eventos externos. Os entrevistados foram integrantes do grupo no período pesquisado, além de professores bailarinos/coreógrafos como Augusto Omolu, Armando Pequeno, José Carlos Arandiba (Zebrinha), Nildinha Fonseca, Jose Ricardo, Tânia Bispo, Roquidélia Santos, entre outros.

2- Atento para o fato que a denominação "grupo de danças folclóricas" aqui é mantida devido a designação sugerida pelos próprios depoentes. O termo dança folclóricas, há muito é discutido para descrição de processos de tradução cênica/coreográfica de expressões culturais populares, pois sugere cristalização de seus processos.

Segundo os depoimentos acerca da sua trajetória e do seu trabalho com os grupos que formou, percebe-se a emergência do saber-fazer em dança com relevantes conteúdos das corporalidades negras locais e suas práticas culturais. Sua presença e atuação como aluno, homem negro na Escola de Dança da UFBA, na década de 1970, destaca-se na medida que:

- 1) foi um dos primeiros alunos negros na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde predominavam mulheres brancas, muita pertencentes a classe média local, o que indica um protagonismo de gênero e de relação racial; e
- 2) em contato com técnicas de dança clássicas e modernas de fundo europeu soube absorver estes conhecimentos, reelaborando-os e utilizando-os junto ao cenário da cultura negra local.
- 3) iniciou seus estudos com dança junto aos grupos folclóricos da cidade de Salvador, aprimorando conhecimentos e trabalhando com a dança cênica por mais de 50 anos, até aproximadamente o ano 2016, quando se aposentou como funcionário do Sesc Salvador, contribuindo definitivamente para a construção de uma pedagogia e um modo de dançar na cidade, através de aulas, criação e da formação de alunos/profissionais da área.

A sua prática torna-se acentuada, na medida em que se conscientiza do valor da cultura negra local, das danças populares e danças de orixás como referenciais, e saberes estéticos e corporais, assim como as técnicas da dança clássica e moderna ocidental, as quais caracterizam seu trabalho como educador e sua trajetória como artista, na cidade e no meio ao campo de trabalho que atuou se caracterizando como diferencial na prática da dança na época.

Cabe assinalar que o olhar que permeia esse estudo se dá pela minha existência e vivência como aluna-educadora branca, e a partir da minha experiência na cidade de Salvador junto a dança no contexto da cultura negra. Há onze anos trilhando os caminhos da dança afro, primeiro como aluna, depois como dançarina, e atualmente como educadora, apresento a seguir os passos que me trouxeram até o presente estudo.

1.1 Memória como saber corporal

A dança esteve presente na minha vida desde os tempos das apresentações escolares como aluna na Educação Infantil, em Chapecó, interior de Santa Catarina. Iniciei através das aulas de balé na Escolinha de Artes da cidade, mas minhas memórias da infância inscrevem-se em imagens das brincadeiras na estrada de chão e nas salas das minhas avós. Meus avós nos deixaram ainda cedo, cabendo as duas mulheres criação e auxílio na educação dos netos e netas. Através da minha avó paterna vem o primeiro contato com uma religiosidade de matriz africana. O terreiro de umbanda, num pavimento de uma casa de uma amiga da família, um porão de chão batido, salas estreitas que eu e meus pais frequentávamos, era o lugar que presenciava minha tia rodar. Dançando, saía branca, cabelos soltos. Minha avó, amiga confiante da casa, atendia pessoas, organizava a fila de clientes, cuidava das crianças e cantava pontos na roda que se formava em uma das maiores salas do terreiro.

Nítida é a imagem de minha avó - que em sua própria casa, no trato do grande quintal, da horta, do jardim de flores e árvores frutíferas - entoava pontos de umbanda pedindo a rainha do mar que a [...] ***tudo lavasse, que todo mal retirasse, levando todo o mal para bem distante, para bem longe lá no fundo do mar.***

No terreiro da Tia Marlene participei de muitas festas e giras, ali também a observava às vezes sentada, de olhos fechados, aconselhando clientes e manejando um remédio com forte odor de álcool e ervas, falando palavras que eu não conseguia entender. As pessoas entravam e saíam por portas de pano, construindo um vai e vem que convidava ao mistério.

Com a mudança para Florianópolis, aos dez anos de idade, minha prática em dança se manteve nas aulas de *jazz* e no corpo coreográfico da banda Marcial do Colégio Maria Luiza de Mello, em São José, do qual fiz parte durante dois anos. Na minha adolescência, não frequentei escolas particulares de dança, pois minha família recém-chegada da cidade do interior, não tinha condições de arcar com as aulas, e eu acabei conhecendo os projetos desportivos próximos a minha casa e ingressando na prática de handebol. Um ano depois conheci a capoeira e me recordo que, menina, ao presenciar um batizado, evento que marca o ingresso dos praticantes ao universo da capoeira, me deparei com a afluência de diversidade de elementos: o berimbau, o samba-de-roda, o pandeiro e a ladainha chorada

respondida em coro. Essa experiência trouxe uma grande sensação de pertencimento. A capoeira faz-se presente em grande parte da minha memória e repertório de movimento corporal. Como aluna e praticante frequentei o grupo de capoeira de Lourival Alves Leite, conhecido como Mestre Pop em Florianópolis. Foi na prática da capoeira que aprendi a tocar meu primeiro instrumento, a escutar histórias e aprender com os mestres.

A dança cênica chegou novamente até mim durante a minha graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), quando conheci o Programa de Extensão do Curso de Educação Física da mesma Universidade, coordenado, em 2001, pela professora Vera Torres, que possuía atividades com aulas regulares, o evento Tubo de Ensaio e o projeto Corpo Brincante. Nesse período, comecei a frequentar as aulas e oficinas do projeto, dentre as quais aulas de dança moderna com Claudia de Souza, dança contemporânea com Vera Torres e *jams* de improvisação com Ana Alonso. Essa vivência possibilitou a aproximação com a prática da dança cênica, ao mesmo tempo em que comecei a distanciar-me da capoeira devido uma série de fatores.

Decidi pausar meus estudos acadêmicos, no ano de 2003, devido a questionamentos particulares, e iniciar viagem pelas regiões do Brasil, quando conheci algumas cidades do Nordeste. Acabei fixando residência na cidade de Salvador, na Bahia, onde estabeleci contato intenso com as danças e expressões da diáspora negra no Brasil. Em 2004, conheci a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e ingressei para o Curso Técnico de Dançarino Profissional da Escola, oferecido gratuitamente através de uma seleção. A Escola possuía no currículo o ensino de danças brasileiras e afro-brasileiras. Ali pude frequentar aulas com muitos professores. Numa dessas aulas conheci o professor e coreógrafo Denílson Neves, que realizou uma oficina de danças populares junto a turma, acabei ingressando para o seu grupo, onde participei da montagem e circulação de “Armangueal”, e da realização de cortejos como danças populares em festas públicas de Salvador e região metropolitana.

Foi na FUNCEB ³ que conheci o Mestre King, durante as aulas gratuitas de dança que ministrava aos sábados pela manhã.

3- A Escola de Dança da FUNCEB- trata-se de uma instituição de ensino, produção e difusão do ensino da dança localizada no Centro Histórico, bairro do Pelourinho em Salvador. Criada em 1996, ligada e financiada pelo governo do estado da BAHIA, onde são ofertados diferentes tipos de Curso

As aulas de Mestre King reuniam grande número de participantes e sua inscrição era por ordem de chegada. Recordo que Mestre King articulava diferentes abordagens para o movimento: havia exercícios de aquecimento na barra, outros de conscientização corporal, alinhamento e aquecimento realizados junto ao solo, e uma série de sequências de movimento das danças afro(s), gestos e simbologias articuladas a princípios de outras técnicas de danças, a movimentação era ampla, grande, a aula era dinâmica e sempre acompanhada por música ao vivo. King, com maestria, nesse período já um senhor de aproximadamente 60 anos de idade, desafiava seus alunos há irem um pouco mais além, a alcançar e pedirem mais do movimento. Todos os sábados por quase dois anos, pude estar presente na sala 01 da Escola de Dança, acompanhando e sentido o fluxo do movimento, sua voz aguda e rouca dando instruções nos apontando caminhos.

Em 2006, prestei vestibular e ingressei no curso de Licenciatura em Dança da UFBA, quando pude vivenciar diferentes técnicas corporais e modos de investigação artística para a dança. A Escola de Dança possui seu currículo voltado para pesquisa do corpo, das práticas de processo de criação artísticas e dos estudos críticos e analíticos em dança composto de disciplinas voltadas para a área da Educação. Há ainda laboratórios de condicionamento corporal e disciplinas eletivas, que o aluno escolhe de acordo com seus interesses. No curso de Licenciatura, senti-me estimulada a procurar minha forma de dançar, a pesquisar procedimentos de criação artística, a trabalhar as afinidades em grupo e a questionar parâmetros do campo da dança. Lembro-me de que foi a partir do 3º semestre do curso que iniciei uma série de questionamentos sobre a presença das danças de matriz africana dentro da Universidade.

De modo geral, o currículo mínimo do Curso de Licenciatura em Dança na UFBA, no período não oferecia abordagem sobre danças e cultura afro-brasileira, a não ser pela contratação ocasional de profissionais e professores negros ligados ao ensino das danças de matrizes afro-brasileiras, há ausência de professores

dentre os quais Curso Técnico de Dançarino Profissional com habilitação para coreógrafo, O Curso Preparatório em Dança destinado ao público infantil, os Cursos Livres de Dança abertos a comunidade em geral a valores acessíveis. A Escola de Dança da FUNCEB disponibiliza salas e estrutura grupos residentes e agrega atividades

regulares esse modo, aprendi mais sobre as danças, a música e todo o universo da dança afro.

Não existiam grupos de pesquisa sobre o tema, nessa época, dentro da Escola da Dança da UFBA, o que me levou a enviar um projeto de iniciação científica ao grupo História da Cultura Corporal, Educação, Esporte, Lazer e Sociedade (HCEL) vinculado à Faculdade de Educação da UFBA e dirigido pela professora Maria Cecília de Paula. Particpei do grupo HCEL nos anos de 2007-2009, com meu projeto que versava sobre a Cultura Corporal do Centro Histórico de Salvador, ligada a grupos culturais e expressões da cultura negra local. Num primeiro ano, realizei o mapeamento dos grupos que atuavam na área, o que me levou a escolher três mestres da cultura popular. Num segundo momento, através de entrevistas e da memória pessoal, busquei compreender as características do trabalho desses sujeitos e sua relação com a dinâmica da cultura corporal da comunidade. Pude conhecer e conversar com Gilson Fernandes, conhecido por Mestre Lua Rasta, Erenilton Bispo dos Santos (1943-2014) e Valter Aragão França, conhecido como Mestre Prego (1944-2010).

Durante a graduação em dança, tive a oportunidade de integrar o Programa de Iniciação à Docência (PIBID - UFBA). Artisticamente, integrei a reativação do Núcleo de Estudo da Dança Afro-brasileira Odundê da Escola de Dança da UFBA (2010/2011), no qual participávamos de aulas de dança e realizamos a criação do espetáculo “Odundê Bambaquerê”, sob a coordenação das professoras Edileuza Santos, Leda Maria Ornellas, Sueli Ramos, Neuza Saad. Na participação do grupo “Odundê”, vivenciei o processo de criação em dança a partir dos referenciais e matrizes da cultura negra de Salvador, conheci parte da história das danças e de seus sujeitos na cidade, e do trajeto do grupo em meio à Escola de Dança.

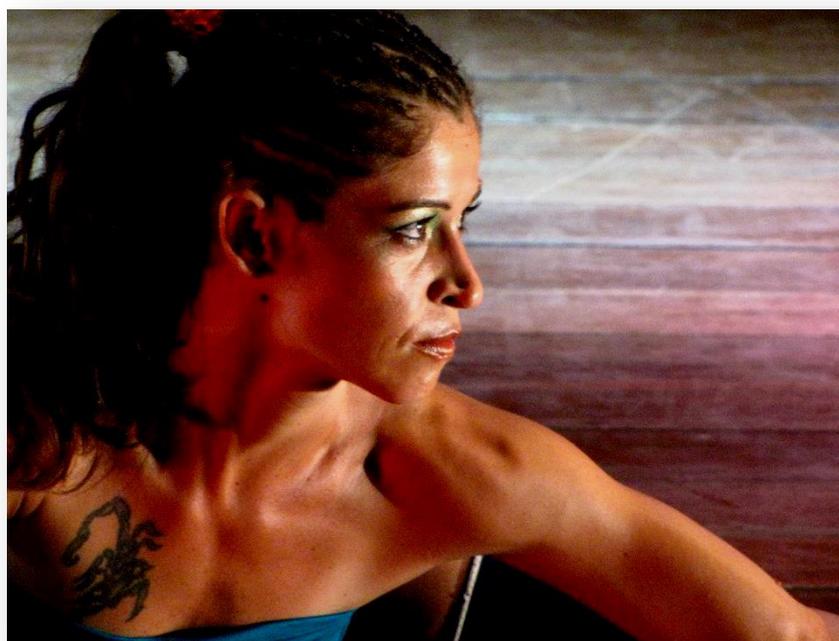


Figura 2 – Luziana Cavalli no espetáculo *Odundê Bambaquerê* . Dezembro 2010. Fonte: Dayse Cardoso

Durante a minha graduação em dança, frequentei a FUNCEB, onde conheci diferentes profissionais da área de dança afro na Bahia, tornando-me aluna de todos eles. Gostaria de ressaltar que meu contato com a escola, as aulas e eventos que ela abriga foi decisiva para formação dos meus laços com as danças negras. Esse espaço configura-se, a meu ver, como território não só de reprodução de movimento de dança, mas de fomento de afetos, de contato com uma rede de professores, coreógrafos, criadores que trabalham diretamente com as danças negras na cidade.

Quando retornei à Santa Catarina, ainda participei de grupos “Iyabas”, coordenado por Ana Paula Cardozo e do “Afoxé Amigos do Katendê”, de Mestre Moa do Katendê. Atuei aproximadamente por seis anos como docente da Rede Pública de Ensino em São José e Florianópolis, e como integrante de coletivos da cultura popular, decidi voltar a estudar e tentar o ingresso num programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Em leituras e elaboração do meu projeto observei que o material sobre dança afro no Brasil e seus vieses historiográficos eram escassos. Havia poucos registros e análises do trabalho de Mestre King. A partir da minha vivência, elaborei essa proposta de construir um olhar mais detalhado sobre sua trajetória como educador, artista, coreógrafo. Autores, como CONRADO (1994), ROBATTO (2002) e OLIVEIRA

(2006) apontam para a contribuição do seu trabalho para a instauração de poéticas corporais afro orientadas na cena da dança em Salvador. O trabalho do Mestre King é permeado por técnicas da dança moderna, técnica clássica, danças populares e danças das religiosidades de matriz africana. A partir disso, eu proponho, nessa pesquisa, um estudo da sua prática artístico-pedagógica, considerando também sua trajetória enquanto artista e educador negro na cidade de Salvador.

Nessa perspectiva crítica, busco analisar as singularidades da prática artística e pedagógica de Mestre King, buscando circunstancia-la na sua historicidade. A emergência de um fazer na dança cênica organizado das danças de orixás e danças populares, as quais constituem seu fazer pedagógico em dança junto ao Serviço Social do Comércio (SESC) em Salvador. Sua dança, a princípio traz à cena da dança, uma corporalidade negra que se traduz na movimentação que incorpora gestualidade das negras e princípios técnicos expressivos da dança moderna norte americana.

É importante considerar que as técnicas em dança moderna estiveram presentes na fundação e no ensino de dança da Escola de Dança da UFBA, instituição onde Mestre King cursou uma graduação, em um período posterior cursou especialização em dança e no ano de 1992 ministrou aulas como professor substituto. Essas referências, as danças locais e o discurso voltado para a valorização da "sua cultura" encontram-se evidentes nas falas de Raimundo Bispo e dos bailarinos e alunos entrevistados.

Entendo como corporalidade a materialidade e as formas de percepção contidas na dança e nos seus modos, a partir de princípios de organização do corpo em movimento e dos referenciais estéticos, que a compõem enquanto cena/performance e como prática pedagógica. A palavra corporalidade abrange estado corporal, como a forma do sujeito perceber e interagir com a realidade, o que perpassa o corpo enquanto sujeito. O antropólogo Thomas Csordas (2008) trouxe para os estudos etnográficos a noção de *embodiment*, estados corporificados, ou a emergência de um sentido a partir da experiência, ou da relação do corpo/sujeito com o ambiente. Para o autor, a compreensão de uma certa realidade não estaria na dimensão simbólica, mas no entender como o sujeito percebe e somatiza este entendimento da realidade. (CSSORDAS, 2008, p.103). Para a autora Leda Maria Martins (1997), as corporalidades negras no Brasil são instauradas pela sua ação gestual na performance, práticas rituais, celebração ou cotidianas. O corpo nas

expressões culturais da diáspora negra, instaura-se enquanto acontecimento performático, onde os elementos que integram como o gesto e movimento estão imbuídos de memória e entrelaçamentos sociais, compondo dinâmicas que atravessam o corpo em performance litúrgica, festiva e ou ritual. Princípios como a oralidade, a ritualidade e a ancestralidade atravessam as diferentes performances culturais afro-brasileiras e são de grande importância da materialidade corporal e na construção de uma performance.

A materialidade que se traduz nas vestes, na música, nas sociabilidades atravessando os modos de ensinar, pode nos auxiliar na percepção da dança enquanto construção histórico social. O pesquisador de dança afro americana Tomaz DeFrantz (2002), discorre acerca do surgimento e da utilização do termo *black dance* para designar uma categoria de performance inventada por coletivos artísticos que buscavam a afirmação de uma estética afro-americana, o termo começou a ser utilizado também por críticos e na década de 1970 pela imprensa para analisar a dança afro americana. O autor aponta que o termo foi amplamente utilizado pelos agentes da imprensa norte americana na década de 1960 como termo que distinguia dançarinos negros e sua relação e distinção da cultura *mainstream*⁴. O qualitativo negro nos Estados Unidos, e sua utilização implica em problematizações como racialização dos pressupostos estéticos, a guetização dos sujeitos atuantes, a identificação linear e simplista que toda arte realizada por

⁴ O campo da dança enquanto microcosmo social artístico, vai absorver certos valores e reforçar certos modelos “legítimos” do macro sociedade (produto do social) ou, em oposição, propor outros modelos menos reconhecidos, que seriam os modelos de resistência face a absorção de modelos de elite ou padronizados. O conceito de campo permite pensar o fato que os indivíduos assumem posições diferentes dentro do campo e que a visibilidade dentro do campo conduz a uma posição dominante. No caso das artes, os dominantes são aqueles que são objeto de resenhas nas mídias, nas publicações e os detentores de registros que exibem sua exterioridade através de um reconhecimento público, oficial e histórico, esses fazem parte do subcampo da grande produção, do *mainstream* dentro de cada campo. Esse subcampo de grande produção, concentra o poder econômico e simbólico dentro do campo, no Brasil podemos pensar o exemplo do grupo Corpo e da Cia. Débora Colker. Contrapondo o subcampo de grande produção, encontramos o campo das pequenas produções, ou produção restrita. Segundo Weber é (2011) na obra *As regras da arte* (1992) que Bourdieu se dedica a uma análise das categorias históricas das percepções artísticas. Nesta obra, ele refere-se ao “subcampo de produção cultural restrita”, ou pequenas produções, isto é a produção que não visa o mercado cultural em larga escala. Ou seja, quando usamos o conceito *mainstream*, estamos indicando que se trata de produções que se enquadram no subcampo da grande produção em dança que concentram o poder econômico e sobretudo simbólico, enquanto ideal de arte.

autores afrodescendentes venha a ser arte negra, porém tal categoria problematiza assim o lugar do legado corporal das diásporas africana na América, tronando-se meio e afirmação destes artistas e evidenciando uma rede de contendas políticas, que envolvem afirmação no campo de trabalho, do jogo de identidades, nas políticas de discriminação racial (DEFRAANTZ, 2002).

A dança e a corporalidade negra não formam proposições essencialistas, como uma dança pertencente somente a sujeitos afrodescendentes ou uma produção cênica que possua obrigatoriamente referenciais estético e de repertórios das culturas tradicionais. Uma corporalidade negra pode implicar em processos de hibridismo e interlocução de diferentes referenciais corporais, assim como estar presente na obra cênica e artístico-pedagógica concebida a partir de autores brancos, que não partilham da ascendência afrodescendente.

Ao se tratar das expressões da cultura da diáspora negra e suas inserções na América Latina, assim a dança e expressões, pedagogias e corporalidades têm em mente que emerge um campo de empate político e singular visto que a mesma herda das culturas escravizadas seu legado estético e corporal. Assim, um sujeito, uma obra sendo artística ou de outra área do conhecimento assume os embates concernentes as perspectivas afro-orientadas, como questões de proposições como artista em dança negra, ou cultura da diáspora negra que podemos apontar alguns aspectos como a enraizamentos dos pés no chão, a polirritmia corporal, a interlocução do movimento corporal com os toques percussivos executados nas danças cerimoniais. (MARTINS, 2008). Neste estudo busco identificar e descrever princípios da sua prática pedagógica e dança evidenciando sua contribuição para a emergência de uma corporalidade negra na dança cênica e no ensino da dança na cidade de Salvador nas décadas de 1970/80.

1.2 Salvador décadas de 1960 e 1970

Salvador, capital do Estado da Bahia, possui como matriz cultural fundamental a contribuição dos saberes e fazeres da diáspora negra, o que lhe confere muitas características e peculiaridades (OLIVEIRA, P. 2006). A presença da dança negra e seus desdobramentos no campo artístico e pedagógico da dança cênica começam a receber influência desses fatores a partir da década de 1960/70, o que influência, em parte, a emergência de uma rede de grupos folclóricos, que se referenciavam

nas danças e expressões populares locais, muitas de matriz cultural afrodescendente, conforme assinala o autor Paulo César Miguez de Oliveira (2006) no seu estudo “A organização da Cultura na cidade da Bahia”, no qual apresenta uma análise das formações histórico-sociais que compuseram o mosaico na cidade de Salvador, desde seu fundamento ao advento de uma potente indústria.

1.3 A dança de Mestre King e um olhar corpo político

Os fazeres culturais da diáspora negra africana compõem parte da tessitura cultural brasileira, segundo a influência das populações africanas escravizadas na diáspora, eles configuram-se como elemento fundamental para a compreensão de quase todas as danças de orixás, as expressões e danças populares, a capoeira e a emergência de manifestações urbanas como hip-hop e o samba rock, configuram lugares dos fazeres culturais negros. Seus traços e influências podem ser identificados em outros segmentos culturais, como na língua, na culinária, na constituição e na expressão corporal. Nesse sentido, os lugares pelos quais transitam essas contribuições permeiam toda nossa sociedade. Falar em danças afro (s) e seus sujeitos-autores implica reconhecer esses territórios férteis de pulsões e tensões artísticas. O reconhecimento e visibilidade são espaços a serem conquistados na historiografia e nos escritos em dança negra. O estudo e registro da dança de Mestre King também configuram modos de visibilidade e legitimidade do fazer negro em dança no contexto brasileiro.

O sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003) destaca um olhar que considera as estéticas negras e africanas. Africana na tessitura das relações de poder, identidade e transformações engendradas a partir dos embates no colonialismo político ocidental. A noção de pós-colonial para o autor implica na descrição das relações e movimentos que organizam as dinâmicas do poder forjadas pelo projeto da modernidade, no processo de expansão colonialista as quais atravessam expressões e configurações estéticas e culturais das suas populações. Trata-se de perceber como agem os processos de embates políticos de negociações de poder e seus desdobramentos na emergência de formas identitárias, as quais contextualizam e atravessam os fazeres e saberes culturais de seus sujeitos. Para o autor, a noção do pós-colonial não se insere no período pós emancipação política dos países coloniais da Ásia, África e América Latina e do processo de transição de

autonomia política, mas está diretamente relacionada ao corpo de agenciamentos emergentes das estratégias de resistência às relações de poder, essas estratégias não estão localizáveis na ideia de estado nação e sua história, antes articulam imaginários transnacionais de laços identitários, constituindo respostas as mudanças das configurações de poder local (HALL, 2003).

Achille Mbembe (2001), filósofo e cientista político camaronês, ao analisar a questão da identidade na África pós-colonial, traça uma crítica pelas formas de pensamento que se buscou construir e representar a identidade africana após emancipação política do continente, apontando a presença de dois tipos de discursos predominantes: o nativista e o instrumentalista. No discurso nativista, assim como em algumas versões das narrativas marxistas e nacionalistas, uma equivalência é estabelecida entre raça e lugar. A identidade cultural deriva da relação entre os dois termos, tornando-se a geografia o lugar privilegiado no qual se supõe que as instituições e o poder da raça (negra) ganhem corpo. Para o discurso instrumentalista o autor atribui uma sujeição das relações políticas aos processos econômicos e de produção, essa perspectiva redundante num determinismo histórico onde os embates políticos e a construção de um *self* e identidade para os países africanos vinculados aos desdobramentos da gerência econômica. A construção de formas de auto (re) conhecimento para as populações africanas perpassam pela confirmação da diversidade de signos que possam compor a cultura africana, e perceber a interconexão das práticas e discurso sobre um “eu” africano podem dar conta, e vir a transparecer nas formas culturais (MBEMBE, 2001).

Perceber como as relações de poder na colonialidade atravessam a prática pedagógica de King, possibilita percebê-la como lugar de diálogo e negociação com as formas hegemônicas centradas em padrões ocidentais da dança cênica. Opto e disponho de uma cartografia das narrativas pessoais dos sujeitos dançantes, alunos e dançarinos que estiveram presentes nos anos iniciais de seu trabalho. Através das suas falas e memórias busco descrever princípios e características que balizaram seu fazer artístico-pedagógico, conferindo identidade própria, o que incide transformações na cena da dança local (CONRADO, 2006).

O período analisado compreende a fase onde ele transitava por instituições e lugares que influenciaram seu trabalho: os grupos folclóricos de Salvador, o SESC, a Escola de dança da UFBA e a Rede Pública de Ensino. Nesses lugares, a interação e a relação de King com as práticas técnicas expressivas negras locais atravessam

o seu próprio o processo de formação, articulando códigos e formas de organização corporal de diferentes repertórios técnico expressivos.

A associação dos repertórios corporais e a determinação no manejo com o ensinar e criar em dança confluíram na emergência de uma corporalidade negra para a cenário da dança cênica. Em sua narrativa detectamos o que Conrado (2006) aponta como transformação da paisagem local. Mestre King, inicia um movimento onde as técnicas ocidentais de dança articulam-se aos movimentos das danças populares, ampliando formas do corpo no campo das danças folclóricas locais, diversificando o repertório cinético e transformando a qualidade de movimento das cenas dos grupos de danças populares, e das formas de conceber a dança da diáspora negra e suas inserções na cena. Conforme nos narra o próprio Mestre em entrevista que me foi concedida no ano de 2017:

King você trabalha dança afro, ah você criou a dança afro, eu digo: eu não criei nada eu transformei a maneira de dançar. Em meados de 72 quando eu tive um conhecimento das danças de orixás, da capoeira, das danças de caboclo, certo? Do maculelê, juntamente com as técnicas que eu aprendia na Escola de Dança, que era técnica de Marta Graham, Laban, Merce Cunningham, hoje não tem mais isso, certo? E o patrimônio que eu tenho hoje foi a dança que vocês botaram apelido dança afro, e o meu hobby é a dança moderna (SANTOS, 2017).

Circunscrevo a atuação de King em 1962 com o seu ingresso no grupo de danças folclóricas “Viva Bahia” até a sua aposentadoria como professor de dança junto ao SESC no ano de 2016. O recorte dessa pesquisa aponta ferramentas e aportes metodológicos em uso: recorreremos a metodologia da história oral e uma cartografia da memória, como utensílios para análise e compreensão de um processo de construção de um fazer dança negra. A história oral como metodologia dispõe das falas/narrativas dos sujeitos que vivenciaram e presenciaram os fatos, as quais se articulam a demais fontes históricas como documentos oficiais, arquivos, acervos institucionais e pessoais, registros da imprensa local (reportagens, entrevistas, notas públicas) registros imagéticos (fotos e audiovisuais), literatura e bibliografia especializada. A articulação de diferentes fontes históricas ao depoimento oral auxilia-a na sua contextualização, pois os movimentos de representação do passado implicam na sua ressignificação através dos acontecimentos presentes, Da narrativa oral se apreende o enunciado, e as condições de enunciação (ALBERTI, 2012). A história oral enquanto ferramenta

metodológica nos permite apreender, numa certa medida, o próprio lugar de fala dos depoentes.

O processo de rememoração, suas formas de seleção agenciam no correr da entrevista lapsos, silêncios, entonações, onde a narrativa individual dos sujeitos pode conter sobreposição e descontinuidade de acontecimentos históricos vivenciados. A dinâmica do lembrar e sua utilização para conhecimento da história é permeada pela vivência presente/passado dos sujeitos. Sobre este aspecto Lucila Delgado observa como o eu dessa narrativa expressa o olhar do depoente

O passado espelhado no presente reproduz através das narrativas, a dinâmica da vida pessoal em conexão com processos coletivos. A reconstituição dessa dinâmica, pelo processo de recordação, que inclui ênfase, lapsos, esquecimentos, omissões contribui para a reconstituição do que passou segundo o olhar do depoente (DELGADO, 2006, p.16).

A prática de mestre King encontra-se também em um campo que vinha sendo preparado por movimentos culturais caracterizados por uma estética renovada do modernismo artístico (OLIVEIRA, 2006). Visualiza-se no período no âmbito das artes visuais, na literatura, no cinema, inserções artísticas que trazem indicações e elementos das expressões culturais locais. Segundo o autor, o modernismo artístico delineia condições para produção cultural com novos parâmetros, dentre os quais movimentos e artistas com influência das matrizes africanas e afro-brasileiras nas artes. Entre as décadas de 1960 e 70, ocorre o que Antônio Risério denomina como re-africanização do Carnaval da cidade, formação e a presença de blocos carnavalescos com forte conteúdo temático e estético afro referenciado. Os blocos afros, dentre os quais podemos citar Bloco Ilê Ayê, bloco Muzenza, Bloco Olodum, Malê de Balê, trazem com a sua emergência conteúdo de afirmação identitária, e uma estética vigorosamente pautada em elementos da cultura de matriz africana (RISÉRIO, 1981).

As mudanças e a criação de mecanismos institucionais também convergem para a transformação do panorama artístico cultural da cidade, conferindo dinamização à produção artística local (RUBIM, 2000). Durante a década de 1950, na UFBA, são criadas a Escola de Dança, a Escola de Teatro e integrado a Escola de Música da UFBA e são realizados os Seminários Internacionais de Música, que possuíam forte influência da vanguarda russa e da música dodecafônica

contemporânea (OLIVEIRA, 2006). Nesse mesmo período, o Centro de Estudo Afro-Orientais (CEAO) promovia intercâmbios culturais e intelectuais com instituições do continente africano, formando uma ponte entre ambos os continentes estimulando a construção de um pensar e olhar da diáspora negra para a cultura local. O CEAO promoveu estudos da influência oriental na cultura brasileira, institucionalmente traduz período onde as ações político diplomáticas se voltam para a articulação de alianças entre o país e demais nações emergentes do processo de emancipação política colonial no período o que me possibilita a pensar as camadas histórico-sociais que compõe este período de e seus processos de afirmação-construção identidades, articulações política e de uma auto reconhecimento das matrizes negras, e seus atravessamentos nas práticas culturais (SANTOS, 2005).

A Escola de Dança da UFBA, sob a direção da Yanka Rudska⁵, nasce da influência da dança moderna europeia, trazendo-a para o contexto do campo da dança no período de inovação técnica e estética. A professora e coreógrafa caminha por uma abordagem dos aspectos da cultura e religiosidade afro-brasileira, em trabalhos coreográficos junto ao “Grupo de Dança Contemporânea” (GDC) da UFBA durante sua gestão junto a escola (ROBATTO, 2002). Na década de 1970, assume a direção do grupo o dançarino e professor norte-americano Clyde Wesley Morgan⁶, que ministrou aulas no curso de graduação em dança trazendo para sua prática pedagógica referenciais corporais da cultura da diáspora negra. Morgan, como professor e coreógrafo, tratou com profundidade os aspectos das danças afros para a inserção de aspectos e referenciais negros no ensino e criação em dança no currículo da instituição, compondo sua poética a partir de um aparato técnico-expressivo vivenciado junto ao “Límon Dance Company”, as danças do oeste africano vivenciadas a partir do contato e aprendizado com “Babatunde Olatunji”, seguindo um fazer pedagógico relacionado as expressões afrodescendentes locais. Morgan foi professor de Raimundo Bispo durante parte do percurso na sua

5 Trazida para o Brasil por Pietro Maria Bardi, para ensinar dança em São Paulo. Em 1956, indicada por Koellreutter, recebeu e o convite de Edgard Santos para dirigir a Escola de Dança da UFBAUFBA, onde ficou até 1959. Durante este período criou o Conjunto Experimental de Dança na Escola. Dentre as características do seu trabalho, podemos apontar a dança moderna expressionista alemã e a introdução de elementos da cultura local de Salvador em trabalhos coreográficos como Candomblé.

⁶ Clyde Wesley Morgan, dançarino e coreógrafo negro nascido em Cincinnati, Estados Unidos. Graduou-se pela Cleveland State University, e foi bailarino da Companhia de Dança José Límon, e discípulo de Babatunde Olatunji. Clyde Morgan chega a Salvador em 1971, convidado a lecionar na Escola de Dança da UFBA, onde dirigiu o GDC da Escola de 1971 a 1978.

graduação, e diretor e coreógrafo no período que participou como dançarino GDC, grupo pertencente a Escola de Dança (OLIVEIRA, 2006).

Nesse contexto emerge uma rede de grupos folclóricos locais, os quais traspunham para os palcos expressões e danças populares recorrentes da cultura baiana, como o maculelê⁷, o samba-de-roda⁸, a capoeira⁹, a puxada-de-rede¹⁰. Esses grupos agenciavam praticantes e dançarinos, e como se evidenciou através das narrativas, configuravam campo de experiência estética e formação artística para profissionais da área. Dentre eles encontra-se o grupo “Viva Bahia”, fundado e dirigido pela etnomusicóloga Emilia Biancardi¹¹, o “*Olodumaré*”, dirigido por Domingos Campos, o “Afonjá”, o “Frutos Tropicais”, os quais integram parte das organizações em torno das danças populares que surgiram e durante a década de 1960/70 na cidade de Salvador.

Raimundo Bispo, como professor e coreógrafo atuou, no período em projetos educacionais nas escolas da Rede Pública de Ensino, no SESC. Escola de Dança da FUNCEB. O trânsito nesses lugares envolvendo pessoas e diferentes práticas referenciam um território de cruzamentos-encontros, fusões - da dança, que implicam em convergência de técnicas corporais, e formação de grupo a partir destes supostos. O fazer pedagógico, as aulas, o grupo “Balú”, apresentações no Teatro de Arena do SESC, um corpo e uma cena emergem a partir deste feixe técnico expressivo, qual circunscreve um modo de ensinar e preparar dançarinos que passa a ser identificado pelo caráter técnico e elaborado do movimento. Os cruzamentos discursivos intertextuais e interculturais característicos dos trânsitos sistêmicos e artísticos de diferentes culturas se localizam no projeto da sociedade moderna no continente americano, e da expansão da sociedade ocidental. Através

⁷ Maculelê prática cultura negra, que, segundo Emília Biancardi, tem emergência nas cidades do recôncavo baiano e envolve misto de jogo, luta e dança entre dois atores.

⁸ Samba de roda é prática cultural negra comum na Bahia que abrange música, canto e dança. Tombado como patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco, é comumente praticada em comunidades do recôncavo baiano em datas comemorativas.

⁹ A capoeira é uma prática cultural negra amplamente difundida no Brasil, e sua roda é considerada Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco, abrigando linguagens como canto, a música e movimento corporal.

¹⁰ Puxada de rede é uma expressão da cultura popular que encena a partida e retorno das comunidades pesqueiras no mar.

¹¹ Emília Biancardi é instrumentista e etnomusicóloga de Salvador e que, conjuntamente com Rosita Salgado Goé, fundou, em 1962, o primeiro grupo de pesquisa folclóricas na cidade, onde montavam peças cênicas de expressões culturais brasileiras. Emília Biancardi trazia para seus quadros e apresentações artistas, mestres e agentes das culturas populares locais, escreveu livros e gravou CDs a partir das suas pesquisas com instrumentos e músicas da cultura popular local. Disponível em: <http://coleccionemiliabiancardi.blogspot.com.br/>.

de trocas comerciais e humanas intercontinental presentes nas rotas comerciais na chamada idade renascentista europeia (Séculos XV e XVI) as relações de encontro interculturais perpassava a formação de sociedades no continente americano. Para o autor Nestor Garcia Canclini (2015), os processos de fusão e hibridismo caracterizam o nascimento do projeto do estado moderno nas sociedades da América latina e do Brasil, confluindo para o que o autor caracteriza como modernidade tardia, mas potente na sua capacidade de recriação simbólica e social. Nessa perspectiva esses movimentos tecem a dinâmica cultural, na sua dimensão estética e identitária, ela é traçada na fusão dos diversos referenciais que a sociedades latino americanas comportam, num processo de hibridização cultural. No entanto, Canclini (2015) não enfatiza as tensões, os embates e os apagamentos resultantes dessas relações de hibridização.

Porém sobre o projeto da modernidade e seu processo de implantação no continente americano, o autor Walter Mignolo (2008), fala sobre um processo de homogeneização epistêmico e cultural a partir de princípios de conhecimento filosóficos e científicos emergidos das línguas e modernas Greco-latinas, e da modernidade científica e filosófica, os quais demarcam o processo de poder político-cultural da colonialidade. Para o autor não há um processo de hibridização cultural, mas um conhecimento universal que se impõe através do processo de exterioridade: cria corpo princípios culturais, epistêmicos válidos e exterioriza outros tipos de conhecimentos que não estejam a razão superior e que não sejam reconhecidos seus princípios na razão ocidental.

Esse seria o processo da colonialidade, que não se relaciona a um poder geopolítico das Américas, mas de conhecimento e do corpo, é através da racialização dos corpos que os conhecimentos não ocidentais são desqualificados, o processo de exteriorização tem uma matriz de poder racial. Dessa forma os conhecimentos de povos nativos, indígenas, descendentes de escravos da diáspora africana, fazeres e saberes, tornam-se ilegítimos ou desqualificados.

Diante do processo de exteriorização o autor propõe o entendimento das culturas nativas a partir da decolonialidade¹² do saber/fazer, enxergando os

¹² O termo decolonialidade emerge da formação de um grupo denominado Modernidade/Colonialidade (MC), formado em 1990, por pensadores para se pensar a América Latina, assim sua cultura a partir dos processos de subalternização empreendidos pelo colonialismo e a modernidade nas sociedades coloniais. O processo de subalternização das sociedades, suas culturas e modos de conhecimento segundo o sociólogo Aníbal Quijano compreendem dimensões

processos culturais como de fluxos de identidade em política, onde se agenciam códigos, posturas e locais de enunciação que possam dar conta dos conhecimentos produzidos nas esferas de culturas locais. A autora Leda Maria Martins, ao tratar das formações e dinâmicas afrodescendentes no Brasil, aponta para diferentes processos de recriação dos seus códigos e princípios, configurando princípio gerador dessa cultura, que também possibilitou sua resistência e travessia pelo tempo. As diferentes performances, seus modos de formação e sua contiguidade são concebidos a partir de dinâmicas interseccionais, apontando para a profusão e riqueza códigos e de fazeres e saberes presentes nas expressões culturais negras no Brasil. A cultura da diáspora negra precisa ser lida, segundo a autora, a partir desses cruzamentos, buscando perceber seus princípios e dinâmicas, as relações de troca e de embate com elementos de outras culturas, configurando-se como uma cultura de Encruzilhada (MARTINS, 1997).

A Encruzilhada torna-se metáfora dos processos geratrizes dos trânsitos entre diferentes sistemas culturais situados no contexto da escravização de africanos no Brasil. Esses processos podem ser percebidos como estratégias de recriação estética, social e de resistência cultural das populações da diáspora africana. Emergida do corpo mito-poético e do conhecimento das culturas de matriz ioruba, a encruzilhada é um operador conceitual que potencialmente ressignifica as dinâmicas culturais afro-orientadas. Autores como Silva (2016) e Martins (1997) utilizam a encruzilhada enquanto conceito operacional para descrição de tensões sociais e na descrição dos modos de enunciação das corporalidades negras e suas performances, e ainda os modos de conhecimento emergidos nos seus fazeres, constituindo suas formas de conhecer e estar no mundo.

A pedagogia e a cena de Raimundo Bispo, seus diálogos com os códigos ocidentais e saberes técnicos, não ofuscaram a matriz negra da dança, contidas movimentações das danças de orixás, das danças populares, da capoeira, do canto em *ioruba* em aula, da presença da música percussiva e do tambor em sala, uma característica da música negra local. Seu exercício pedagógico se localiza nos fluxos

das relações de poder, saber e ter. E a partir destas constatações que o grupo propõe a elaboração de novos modos de pensar as relações nas sociedades latino americanas, o que denominam de giro decolonial. Assim decolonialidade figura este tempo e espaço, em que as culturas da América Latina podem ser compreendidas- a partir de suas próprias formas de saber e da formulação de novas epistemes.

da diáspora negra, combinando e hibridizando saberes, o que possibilitou a formação de alunos, como de configurando certas linhagens, corpos de ensinar/fazer em dança que atravessou trabalhos. A dança de Mestre King, aqui relatada, busca referência nas narrativas de seus sujeitos e das relações por eles confrontadas. No revisitar das memórias, cartografia das narrativas os princípios/características que balizaram a prática artístico e pedagógica de Raimundo Bispo, considerando diversas matrizes corporais que se apresentam e compõe seu trabalho. A articulação destes fatores aponta um modo de sistematização em dança negra, que organiza e combina elementos estéticos e corporais nos seus princípios motores e na sua organização cinética.

Nas narrativas pessoais, esse processo se apresenta em justaposição de modos, ou imbricados no corpo na qualidade de movimento corpo- coreográficas propostas em sala de aula.

Em um segundo capítulo, buscamos apresentar o sujeito Mestre King, memórias de infância, seu percurso menino- aluno -capoeirista - cantor, o contexto de desocupação do centro histórico da cidade. Busco traçar relações entre aspectos da sua trajetória pessoal e do seu trabalho profissional no campo da dança, menino negro cresceu na classe média branca em Salvador, rigor disciplina, persistência, organização e estruturação das aulas a partir dos ensinamentos e linguagens acessadas na sua história pessoal. Raimundo Bispo dispôs da habilidade de articular informações e referenciais, acessadas. Como primeiro homem negro ingressar no curso da Escola de Dança da UFBA e circular nos espaços de poder e produção da dança cênica no período.

No capítulo 3 desenvolvo parte das minhas ferramentas metodológicas/de análise, trazendo a metodologia da história oral e narrativas pessoais como lugar de captura das falas dos sujeitos, dos registros da dança e da memória de Mestre King. Apoio acerca da noção de saberes corporais emergidos da dinâmica da diáspora africana no contexto pós-colonial, configurando modos de resistências e sabedorias de frestas que operam refazendo e transgredindo códigos da colonialidade (HALL, 2003; MIGNOLO, 2008). Proponho a utilização da noção de processo de hibridização cultural através da revisitação das noções de encruzilhada e cruzamentos culturais empregados em diferentes autores brasileiros, os quais adaptam a noção de encruzilhada retirada do corpo mito-epistêmico das religiosidades de matriz africana, realocando-o como operador conceitual para

apresentar processos de hibridização os quais atravessam a prática artístico pedagógica de Mestre King.

Assim me apoio em autores como MARTINS, (1997) e SILVA (2016), empregam esta categoria para seus estudos, transpondo como metáfora-signo dos cruzamentos, fusões, fronteiras liminares que emergem das configurações culturais da diáspora negra no Brasil. Traço um breve panorama dos aspectos históricos da sociedade soteropolitana nas décadas de 1970/80, e suas conexões com o campo da dança. Apresento aspectos da emergência do movimento modernista em Salvador e a introdução referenciais da cultura local e de matriz africana nos diferentes segmentos artísticos. Nesse capítulo também apresento a emergência do campo da dança cênica em Salvador, e a criação e influências de espaços como a Escola de Dança da UFBA, a Escola de Ballet do Teatro Castro Alves, academias e escolas particulares de dança, que introduziram/desenvolveram a técnica de balé clássico na cidade. Apresento e arrisco a hipótese da formação de um campo de dança agenciado pelos grupos folclóricos da cidade, seus sujeitos e práticas; configurando lugar de formação/iniciação de artistas, dançarinos e professores. Nesse capítulo busco apresentar considerações sobre relações étnico-raciais no Brasil e sua incidência

No capítulo 4, traço um breve panorama dos aspectos históricos da sociedade soteropolitana nas décadas de 1970/80, e suas conexões com o campo da dança. Apresento aspectos da emergência do movimento modernista em Salvador e a introdução referenciais da cultura local e de matriz africana nos diferentes segmentos artísticos. Nesse capítulo também apresento a emergência do campo da dança cênica em Salvador, e a criação e influências de espaços como a Escola de Dança da UFBA, a Escola de Ballet do Teatro Castro Alves, academias e escolas particulares de dança, que introduziram/desenvolveram a técnica de balé clássico na cidade. Apresento e arrisco a hipótese da formação de um campo de dança agenciado pelos grupos folclóricos da cidade, seus sujeitos e práticas; configurando lugar de formação/iniciação de artistas, dançarinos e professores.

No capítulo 5 traço um mapa dos princípios que estruturavam sua aula e sua abordagem o ensino da dança e a preparação de dançarinos gesto. Essa forma de organização emerge das narrativas de Mestre King e de outros 3 entrevistados, alunos. Utilizei entrevistas de Raimundo Bispo encontradas em autores como CONRADO (1996), ROBATTO (2006), OLIVEIRA (2002) e nos documentários

“Quem te viu, e quem quer te ver” (2015), produzido e dirigido por Jorge Silva, a série documental “Nós Transatlânticos” (2015), dirigida por Paulo Dourado, e “Raimundos: Mestre King e as figuras masculinas da Dança na Bahia” (2016), de Bruno de Jesus, neste busquei identificar aspectos da sua prática e da sua história pessoal.

Nesse último capítulo busco traçar considerações iniciais, dado que o assunto exige maior investigação documental, uma ampla escuta da diversidade de sujeitos envolvidos de todo aprendizado, uma reflexão profunda das vozes e feitos que emergem na escrita/registo de uma prática pedagógica trama da fazeres pedagógicos em dança negra na cidade de Salvador na década de 1970.



Figura 2- Mestre King com uniforme da Marinha Brasileira. Fonte: Acervo pessoal

2 CORPO-MEMÓRIA

*E sempre nos perseguirá a pergunta:
quem dentre nós tem mais de trezentos anos
e esconde ruínas de quilombos
dentro do peito?
Cuti, Trincheira*

2.1 Eu - Raimundo Bispo dos Santos

Tudo que eu sou e tenho, devo muito a minha mãe de criação e meu pai de criação. A minha vinda pra Salvador. Porque eu sou registrado como nascido aqui, mas eu nasci em Santa Inês, aos 3 para 4 anos eu vim pra Santo Antonio de Jesus. Meu pai se separou da minha mãe em 1945, 45 pra 46, mas eles brigavam. Meu pai bebia e minha mãe brigava. Minha mãe brigava muito com ele. Então a separação se deu porque houve uma briga. Eu já com três anos pra quatro anos eu presenciei a briga e foi uma coisa meia macabra. Meu pai com um punhal e minha mãe com uma mão de pilão. Mas ela era tão braba, tão valente, que ela deu testa, ele veio pra cima dela, ela foi pra cima dele, e meteu a mão de pilão pra pega na cabeça dele (...) (KING em depoimento a/ Jorge Silva no filme QUEM TE VIU/QUEM QUER TE VER, 2016).

Nascido no interior do estado da Bahia, em 1943, Raimundo Bispo foi um menino que viveu com sua família consanguínea até seis anos de idade. Ainda criança mudou-se da cidade de Santa Inês para o distrito de Santo Antônio de Jesus, ambas as cidades se localizam no Estado da Bahia. Sua mãe de nascimento, com a qual esteve nos primeiros anos de infância, sem condições financeiras e materiais de dar continuidade a educação de seu filho, levou-o para morar junto a uma família de classe média, descendentes de árabes, na cidade de Salvador. A família Sarquis, de Eduardo Elias Sarquis e Rosinete Sarquis, imigrantes árabes, mantinham um pequeno comércio no centro da cidade, bairro do Pelourinho, onde Raimundo Bispo vivenciou parte da sua infância. Como filho da família Sarquis, Raimundo Bispo passou a receber educação referenciada em valores católico cristãos e atividades domésticas familiares. Estudava em escolas públicas e auxiliava em casa e no trabalho da família. Raimundo relata a restrição quanto ao cotidiano local, a convivência com os vizinhos e a pouca frequência aos locais e formas de sociabilidade da época. Mestre King lembra:

Eu fui criado no Pelourinho, mas eu não conhecia os meninos da rua. Meus pais tinham um poder aquisitivo muito bom e aí eles não deixavam eu me misturar com aquele pessoal, não... Apesar de que eles faziam muita caridade [...] Eram muito religiosos (BISPO apud OLIVEIRA, 2008, p.5).

Quando garoto, estudou até o primeiro colegial, e com 10 anos decide interromper os estudos, permanecendo no auxílio das atividades domésticas e comerciais da família.

Com 16 anos ingressou na Marinha do Exército Nacional, prestando serviços durante todo o ano de 1959, em retorno decide concluir os estudos no Colégio Central da Bahia. Em 1962, Raimundo Bispo trabalhava de servente em uma loja Sloper, no Centro Histórico de Salvador, ingressou como aluno no Coral do Mosteiro de São Bento, no qual continuou por 11 anos. Raimundo Bispo traçou um roteiro de sociabilidades, entre o Coral, a capoeira e demais práticas esportivas. No Mosteiro de São Bento Raimundo Bispo praticou Kung-fu e Karatê, e conheceu a prática da capoeira. Essa foi ensinada, por intermédio de Mestre Expedito, que passou a ministrar treinos junto ao Mosteiro, e posteriormente com Guanabara, com quem se apresentou com o Coral, e que introduziu números folclóricos na apresentação, sob a solicitação de Idelte Lomanto, esposa do governador Lomanto Junior, nas entrevistas Raimundo Bispo menciona o apadrinhamento por Lomanto, recordando eventos onde o coral se apresentava viagens no estado realizadas durante este período (DOURADO, 2016).

Através da capoeira, conheceu Mestre Guanabara então instrutor do Mosteiro de São Bento, através do qual King foi apresentado à professora Emília Biancardi¹³, idealizadora e fundadora do grupo “Viva Bahia”, fundado em 1962. A partir de então passou a integrar o grupo cantando nos números e cenas folclóricas criadas e apresentadas por Biancardi, além de uma convivência que o tornou aprendiz de diferentes expressões populares locais. Mestre King, em relatos, faz questão de enfatizar: “Emília me ensinou a dançar o maculelê na cozinha da casa dela” (DOURADO, 2016).

Nesse período, que Mestre King - apelido que ganhou no grupo de capoeira do Mosteiro de São Bento pela habilidade de liderar outros meninos na rua - iniciou

¹³ Emília Biancardi, etnomusicóloga, professora e pesquisadora da música folclórica brasileira, especialista nas manifestações tradicionais da Bahia. Nascida em Salvador, Bahia, viveu sua infância e parte da adolescência em Vitória da Conquista, interior do Estado, o que lhe proporcionou os primeiros contatos com as manifestações populares. Em 1962 criou o grupo "VIVA BAHIA", o primeiro grupo para-folclórico em Salvador, na época. Levando para os palcos a pesquisa do repertório musical afro-baiano e expressões culturais populares locais.

o contato com as expressões populares culturais locais, e a religiosidade de matriz africana. Recorda assim, nomes como, Negão Doni (Gilberto Nonato Sacramento) e Dona Coleta de Omolu (Clotildes Lopes Alves) então integrantes do grupo “Viva Bahia”, os quais lhe apresentaram parte das danças e ritmos da religiosidade afro-brasileira de Salvador.

No grupo “Viva Bahia”, Mestre King participou da montagem cênica de quadros folclóricos, cantou e aprendeu a pesquisar com a Emília Biancardi, permanecendo por dois anos, tempo depois foi convidado a cantar no grupo para-



Figura 3- Estreia do grupo Viva Bahia no Teatro Castro Alves(1969).

Fonte: Acervo Digital do do Centro Nacional de Cultura e Folclore/IPHAN

folclórico “Olodum”,

criado pelo capoeira Camisa Roxa, num trabalho intitulado “Perturbações de Exu”. Através deste trabalho Mestre King conhece o coreógrafo Domingos Campos, “tornando-se seu aluno ao mesmo tempo em que ocorre dissensão do grupo”, levando a criação do grupo “Olodumaré” (ROBATTO, 2002, p.224).

Com o Grupo “Olodumaré” sob direção de Edivaldo Carneiro de Sá e Coreografia de Domingos Campos Mestre King, estreou o espetáculo “Diabruras da Bahia”, um julho no Teatro Castro Alves em Salvador. Domingos Campos convidou alunas e professoras da Escola de Dança da UFBA para atuar junto ao espetáculo de estreia do grupo, onde por ocasião Raimundo Bispo conheceu Heloisa Wecker, que lhe ofereceu uma bolsa de estudos para as aulas de balé clássico junto ao Curso Preparatório da Escola de Dança da UFBA, iniciando as aulas em técnica clássica em dança, e se preparando para o processo seletivo do curso de Licenciatura da Escola, prestando vestibular e ingressando como aluno no ano 1972.

Na Escola de Dança da UFBA deu continuidade aos seus estudos, agora em uma instituição formal de ensino, ministrava aulas de danças folclóricas do SESC de Salvador, espaço que formou um grupo de alunos e um grupo de dança folclórica chamado na época de Grupo “Balú” do SESC, configurando seu espaço de aprimoramento e experimentação no saber/fazer de uma dança negra na Bahia. Mestre King conheceu Reginaldo da Silva Flores, quem possibilitou o contato/conhecimento com o universo afro-religioso. Reginaldo Flores, conhecido dentre o meio artístico como Conga, dançarino e atuante na rede de grupos folclóricos do período, foi aluno e amigo de Mestre King. Durante o início do seu trabalho junto ao SESC, e seu ingresso como aluno na Escola de Dança da UFBA, apresentou muitos dos chamados fundamentos e informações corporeidades concernentes as expressões religiosas negras de Salvador.

Conforme sua declaração: **“Até os 22 anos eu não conhecia aquilo ali, não conhecia a minha cultura, porque tudo era pecado”** (DOURADO, 2016). A educação católica, um zelo com o círculo social, e pouco contato com o cotidiano local mantém Raimundo Bispo por um certo tempo afastado das expressões negras locais e as suas dinâmicas sócio culturais. De acordo com os depoimentos, o distanciamento das dinâmicas e das expressões culturais negras lhe delegam o lugar de alteridade e de pertencimento, King costuma afirmar que um dos motivos de

não ter participado de uma viagem do grupo Olodumaré a Europa, foi devido ao seu ingresso no o curso de Licenciatura da Escola de Dança da UFBA, e continuamente reitera que seu desejo era permanecer no Brasil e “aprender mais”, sobre a dança e sobre sua cultura (OLIVEIRA, 2008).

A autora Débora Ferraz Oliveira, em artigo intitulado “A construção da identidade negra através da dança Afro Brasileira: A História de Mestre King” traz dados de sua infância, e afirma que na primeira infância Raimundo Bispo frequentou terreiros junto com sua mãe biológica, porém não entendia parte dos que acontecia durante as celebrações (OLIVEIRA, 2008).

Como dispomos de um único depoimento, mesmo sem duvidar da pesquisa realizada pela autora, não podemos afirmar que a religiosidade de matriz africana tenha se tornado motivo principal para que King opta-se por construir um sistema de pesquisa voltado para os referenciais da cultura negra local, e a incorporação desta experiência. Assim, a questão acerca das escolhas e do trajeto traçado por King no ensino e criação em dança através das matrizes corporais negras locais localiza-se num feixe de fatores: das possíveis memórias pessoais, das oportunidades que se apresentaram em seu trajeto, na presença de um contexto histórico-cultural atravessado pela revisitação dos referenciais estético corporais da cultura da diáspora negra na cidade. Antes cabe ao estudo atentar a escuta dos sujeitos e perceber suas experiências no trabalho cênico- pedagógico que estavam impressas as aulas e apresentações do grupo Balú.

Após o ingresso na Escola de Dança, como primeiro homem negro em um curso superior de licenciatura na área, King enfatiza que apesar da situação atípica, não há situações de discriminação ou deslocamento frente a instituição a serem descritas, relata imagens onde sua performance como aluno e dançarino superam possíveis tensionamentos gerados no contexto e /situação de homem negro recém-ingresso no curso de Licenciatura em Dança, em que maior parte de discentes e docentes era composta por mulheres vindas de escolas particulares de dança, e de outros estados. Quando indagado sobre sua ingresso, Raimundo Bispo comenta:

Na Escola de Dança da Bahia. Aí eu fui. Rapaz, quando eu abri a porta, assim, todo mundo branquinho assim... E eu era forte como o quê, parecia um troglodita, aí eu pensei: quem que vai olhar para mim? Vou te contar(...)Dona Margarida ficava com o piano aqui, e tinha um pedaço de barra aqui.(gesticula com as mãos) Ai Dona Margarida: Como é seu nome? Eu disse: Raimundo, mas todo mundo me chama de King. Ela olhe Mrs.

King demi plié assim, grand plié, assim (gesticula), respira, e vai. Primeira, segunda terceira, quarta. [...] Aí eu cheguei, e ela me sacando! Aí o piano tocou: Embora meninas. E eu – Plié, demi plié, respirei, subi. Grand plié, subi. Releve, eleve. Port de brás. Eu pingava, eu suave. E ela disse: Olhe só, seu King, esse foi o primeiro plié bem feito que você fez. - Você vai relaxar e nunca mais fazer um igual. Aí está, comecei a estudar, estudar, estudar, comecei a aprender (SANTOS, 2016).

King busca, através de sua memória, descrever seu ingresso como aluno de dança clássica nas aulas de Maria Pereira Hortas, onde se preparava para a prova do vestibular. Quando ingressou, Raimundo acessou um repertório técnico expressivos da Dança moderna alemã e dança moderna norte americana, presentes na base curricular da Escola. Através das aulas ministradas no Curso de Licenciatura, e na participação do GDC, no ano de 1972, pelo convite do professor e coreógrafo Clyde Morgan.

Em entrevista a autora Lia Robatto, ele destaca que a incompatibilidade de horários dos ensaios do grupo e das aulas na Escola de dança foram os motivos que dificultaram a sua permanência junto ao grupo. Seu nome aparece em coreografias como “Eclosão” (1972), “O jogo dos Doze” (1972), “Dança do Ar e da Terra” (1972), “Malandrinho” 1950 (1972) e “Suíte Nordestina” (1974) (ROBATTO, 2006). King se refere a Clyde Morgan como seu professor, o qual ministrava boas aulas, em disciplinas como Improvisação III, Composição Solística I e II.



Figura 4- Raimundo Bispo em ensaio com o grupo GDC na graduação na Escola de Dança da UFBA
Fonte: Acervo Fotógrafo Alberto Bulgarin.

No curso de graduação em Dança da UFBA, King acessa modos dos processos de investigação e criação em dança. Em entrevista Mestre King comenta disciplinas como Estudo da forma, ministrada pelo professor Rolf Geleweski, Improvisação e Composição Solística, onde cita nomes como Clyde Morgan e a professora Cristina (**professora grande, que era tão grande que era conhecida como “Cristinão”** BISPO, 2017, grifo nosso), onde Mestre King aplicou o que vinha vendo/pesquisando junto aos eventos, celebrações populares, e a religiosidade de

matriz africana na Bahia. Na disciplina de Estudo da forma, investigou o gesto, a forma e o movimento, pesquisa que emergiu do seu encontro e descoberta com as corporeidades da diáspora. Oliveira cita que seu trabalho de conclusão apresenta parte da sua prática enquanto aluno-dançarino.

Aí eu tinha um professor, Tinha até um livro pequenininho que deve estar por aí; Rolf Gelewski, que dava aula de Laban e de forma do corpo, que hoje a metodologia de forma é totalmente diferente- e filosofia da dança. Aí eu comecei a estudar dança. Estudei Marta Graham, Merce Cunningham, estudei balé clássico até o segundo estágio. (...) Aí comecei a pesquisar, pesquisar, e eu vi a postura, a movimentação, a coisa dos orixás. Aí digo: Olha eu vou aplicar isso na forma, no estudo de forma. Aí tinha uma professora de forma grandona, a mulher era tão grande que era chamada de Cristinão. Ai eu fazia a prova. A mulher olhava assim: -Seu Raimundo? – Pois não? - Sua vez. (realiza movimento e pausas com o corpo) Aí levou um cinco minutos e eu parado no meio da sala lá.- O senhor pode me dizer onde o senhor aprendeu isso? Essas formas tão fortes? Parece que tem alguém presente ali com você. - São formas dos orixás. - Ah você é de macumba? — Não, eu ando por dentro do candomblé pesquisando. - Boa fonte, continue pesquisando. (SANTOS, 2017).

Raimundo Bispo foi convidado pela professora Aristocléa a ministrar aulas de Dança Folclórica na Rede Pública de Ensino, no Colégio Duque de Caxias no ano de 1974, passando por escolas como Escola de Educação Básica Severino Vieira, e o Colégio Central da Bahia. Nas instituições ele conheceu alunos, ministrou aulas e formou um grupo de nome “Gênesis”, onde a buscou a criação e a experimentação através dos conhecimentos em Dança Moderna.

Alunos de escolas públicas, integrantes de grupos folclóricos locais e o interesse em danças folclóricas e danças de orixás, são sujeitos que integram seu trabalho. Público composto de alunos que se dirigiam ao SESC em busca de aulas, e alunos da Rede Pública de Ensino do Estado, bailarinos em busca dos referenciais da cultura negra local, como evidencia Rosangela Silvestre em entrevista (SILVESTRE, 2017). Seu exercício cênico e pedagógico localizava-se nesta zona onde parte da historiografia sobre a dança na década de 1970 em Salvador não alcança. Os grupos folclóricos, apesar do número e atuação, já que como nos declarou Luiz Antônio, realizavam temporadas e apresentações cênicas durante meses de junho do Teatro Castro, um espaço central na cidade de Salvador, além de alguns destes grupos possuírem suas casas de shows (JESUS, 2018). Sua prática localiza-se no terreiro de fazeres dos grupos folclóricos, do ensino a alunos da Rede Pública de Ensino, na formação de alunos das comunidades de periferia de Salvador, ao público e alunos que não circulavam por entre instituições e

mainstream cultural e acadêmico de Salvador. Das falas presentes neste estudo, alunos que seguiram seu trabalho como dançarinos, professores e coreógrafos foram iniciados através das iniciativas e das aulas que King ministrava em instituições de ensino, ou como coreógrafo em grupos e dança popular.

Partindo dos saberes das danças populares articulou parte dos conhecimentos técnicos expressivos acionados numa instituição de ensino superior, possibilitando a emergência de uma singularidade no seu saber-fazer em dança, King optou por construir um sistema de pesquisa voltado para os referenciais da cultura negra local, incorporando experiências advindas do contato e vivências nas festas populares e na religiosidade negra. Acionou esse embasamento através do conhecimento de integrantes de religiões negras locais e no ingresso nos grupos folclóricos locais, primeiramente como cantor, capoeirista, dançarino e, posteriormente, como coreógrafo.

Filho de mãe negra e de uma família que imigrou do interior do Estado devido aos poucos recursos, crescido em meio a uma família de descendentes árabes, com uma educação cristã, Bispo traduz em sua prática pedagógica a fusão de aspectos vivenciados em sua formação. Sua prática é delineada pela busca de um rigor técnico expressivo e a continuidade das suas ações artístico-pedagógicas, o que se evidencia pelos relatos. Antes de iniciar os estudos na Escola de Dança da UFBA, já lecionava e trabalhava como professor de dança no SESC (1969), e em 1974 ingressou na Rede Pública de Ensino, sinalizando tenacidade enquanto professor e bailarino.

Dinâmica pedagógica, a estruturação de aulas, o rigor técnico expressivo, pesquisa e experimentação contínua, matrizes corporais da diáspora e uma versatilidade de composição coreográfica a partir dos conhecimentos acessados, permitiram a King assentar um saber-fazer próprio e, - de acordo com as falas, onde convergiam experimentos, fazeres e danças. Como assinala o Mestre, foi na base do empirismo que se deu seu fazer (SANTOS, 2017).

Neste contexto que foram formados o grupo Balú de danças Folclóricas, residente do SESC, onde atuavam seus alunos da instituição, e o grupo “Gênese”, com alunos da Rede Pública de Ensino, nessas instituições ele encontrou o aporte necessário. Com um caráter empírico, no grupo Gênese, Raimundo convidava outros profissionais para ministrar.

Nas aulas de dança moderna, e sua atuação com Gênesis, nesse período, circunscreveu-se aos festivais de dança escolares e eventos locais. Segundo depoimento Reginaldo Flores, em entretanto King atuava como preparador corporal e assistente coreográfico do grupo “Olodumaré”, que tinha repercussão no cenário nacional, e estava em viagens com o espetáculo “Diabruras da Bahia” por diversos Estados como Minas Gerais e São Paulo. Então criou um segundo grupo de nome “Brasil Tropical”. Esse grupo viajou em apresentações pelo continente europeu, e King acabou se responsabilizando por selecionar e preparar coreograficamente bailarinos que quisessem ingressar na companhia:

Também junto a King eu tive que experimentar esse doce veneno, quando Vermelho que era produtor, era alguma coisa do Brasil Tropical, vem da Europa. Minha madrinha Inacyra já estava dançando, Flexa e muitos outros negros que tinham altura já estavam lá, e o sucesso era tão grande que eles queriam montar um segundo corpo de baile, e encarregou King para treinar negros com esse perfil. Negros e negras, para compor esse segundo corpo de baile. E King (...) também me incentivou, e muito: - Levanta o nariz, você pode! E King sabia que eu não tinha a menor chance, e me botou pra aprender as coreografias do Brasil Tropical. Eu dançava lá no fundo e os grandes na frente, mas eu lá no fundo, porque ele foi meu mestre, então meu corpo conhecia o corpo dele, o movimento dele. Se bem que, os movimentos não eram criação dele, mas que ele absorveu. Domingos Campos era o coreógrafo, e ele não foi porque não era do interesse dele ir para a Europa, (...)” (Reginaldo Flores em depoimento no filme QUEM TE VIU, QUEM QUER TE VER, 2016).

Foi no preparo de dançarinos e no ensino de dança de matriz afro brasileira que Mestre King construiu uma rede de alunos/dançarinos com os quais passou a atuar nos shows diários do grupo residente do SESC, tornando-se referência para muitos dançarinos. King o ensino das danças folclóricas- primitivas locais¹⁴. Poderia ter viajado para o continente europeu, e seguido carreira de bailarino internacional como aspiravam e fizeram muitos dos sujeitos entrevistados. No entanto, King se lançou em uma contínua prática pedagógica, numa simbiose de movimentos e elementos corporais, resultando numa particularização do grupo “Balú”, como grupo folclórico, com aprimoramento técnico e expressivo e maior amplitude de movimento, como apontado pelo bailarino Luiz Antonio, característica que criava uma identidade ao trabalho do grupo e aos alunos de Mestre King

¹⁴ Estes eram os termos utilizados no período pelos dançarinos e coreógrafos para designar as danças e práticas cênicas inerentes ao campo das danças populares, inclusive o que veio a designar dança afro (SILVESTRE, 2017). Segundo depoimento, o termo dança afro passou a ser utilizado posteriormente, designando uma prática cênica em dança ligada especialmente as estéticas de matriz africana.

(JESUS, 2018). O grupo Balú apresentava-se periodicamente com um show Folclórico no Teatro de Arena do SESC, foi idealizado, criado e era coreografado por Mestre King, e com caráter regular mantinha cenas e quadros que se reproduziam nas periódicas apresentações.

O Balú configurou lugar de experimentação, criação artística em dança cênica negra na cidade de Salvador na década de 1970. Formado a partir de alunos que frequentavam o SESC, e as aulas de Mestre King, e aos ensaios e apresentações no Teatro de Arena do SESC. Instaurou-se como um lugar de educação, de formação de dançarinos, os quais acessavam saberes que compunham a dança negra local e se traduziam nas danças folclóricas, nas danças de orixás, na sua transposição para a dança cênica. Com características de formação de dançarinos, como expressa Luiz Antônio em entrevista, as dançarinas e dançarinos do SESC eram alunos de Mestre King e não profissionais contratados para atuarem junto ao grupo. Neste aspecto, o grupo Balú configura o que a professora e pesquisadora Amélia Vitória Conrado denomina como núcleos de educação pluricultural, locais dos fazeres e saberes culturais negros da cidade de Salvador, os quais se formam a partir de expressões culturais e suas organizações sociais, como grupos e celebrações do samba de roda, da capoeira, os Blocos Afro e o carnaval, os terreiros da religiosidade afro-brasileira. (CONRADO, 1996).

A partir desses núcleos há a configuração de códigos e estética afro orientados e a formação da cidadania dos sujeitos com base nos valores civilizatórios de matriz africana. Sob o que se aproxima, com que assinalado por Conrado (1996), como campo informal de educação, foi através da atuação e manutenção do grupo que King construiu parte de seu conhecimento pedagógico aplicando-o junto ao grupo.

Como grupo para-folclórico possuía quadros inspirados em expressões da cultura popular e da religiosidade de matriz africana: danças de orixás, bata do feijão, maculelê, a puxada de rede, maracatu, são nomes e /expressões apontadas pelos entrevistados. As apresentações ocorriam com regularidade no Teatro do SESC, em Salvador, e o elenco era composto, na sua maioria, por alunos egressos do SESC, alunos advindos das suas aulas em escolas da rede pública e por ex-alunos.

Figura 5- Apresentação do Grupo Balú – SESC, em Salvador



Fonte: Alberto Bulgarin

2.2 O SESC e o Grupo Balú de Danças Folclóricas

O SESC é uma instituição de caráter privado criada a partir de 1945 pela Associação de Profissionais da Indústria da Área Comercial que a mantém, e formam uma rede de unidades espalhadas pelo país. O SESC que possui apoio do poder público também é catalizador de políticas públicas para a educação, a cultura e o esporte. Gerencia recursos obtidos e repassa-os à sociedade civil através de editais, concursos, eventos promocionais e atividades abertas ao público nos diferentes segmentos que contempla.

Mestre King foi contratado em 1969, como funcionário e atuava como professor de danças folclóricas e depois como diretor e coreógrafo do grupo “Balú”, que em 1996 veio a ser “Grupo de Danças Folclóricas do SESC”, onde iniciou através da sua prática cênico-pedagógica um modo de fazer e ensinar dança através da fusão de exercícios de conscientização corporal e preparação para a dança das abordagens da dança moderna e uma releitura das gestualidades do repertório das danças de orixás e danças populares brasileiras. O seu ingresso no

SESC, como funcionário encaminhou King para um fazer, possibilitando-lhe suporte financeiro e material (ROBATTO, 2002).

Na década de 1970 o grupo Balú já se apresentava regularmente nas dependências da instituição, num espetáculo noturno (SILVA, 2018). O espetáculo era composto por alunos que frequentavam as aulas de King na própria instituição e alunos reunidos das instituições de ensino público em que ele atuava.

Sujeitos em formação na área da dança, o elenco do grupo Balú era composto por pessoas vindas de comunidades da cidade de Salvador, com algumas exceções como o caso de Rosangela Silvestre, possuíam vivência em dança cênica, configurando forma mediação entre dois espaços, ou campos da dança cênica. As aulas de Mestre King e o grupo Balú eram espaço de formação dos dançarinos, ao tempo que se tornaram referência no período no ensino das danças de matrizes africanas na cidade (SILVESTRE, 2017).

Junto ao grupo Balú, King criou quadros-cenas de inspiração nas danças populares e coreografias, os quais também apresentavam em eventos externos ao SESC. A princípio, listamos nesse período consultado a montagem de 21 criações coreográficas, que aqui registro para futuros estudos e seus possíveis aprofundamentos e descrições:

Ano	Produção Coreográfica
1969	ABAG
1970	Coisas da Bahia Caminhos do Samba
1971	Olubajé Festa do Recôncavo
1972	Senzala
1973	Padê de Oxum I Padê de Oxum II
1974	Comida e água de Nanã
1975	Angorô Festas das labas
1976	Magia
1977	No reino de Oxalá

1978	Nascimento de Saboadã.
1979	Oju Oba
1981	Festa de Iemanjá
1983	Navio Negreiro
1985	Terras de Ifá Coroação de um rei negro
1987	Axé OlôYa Folclore Infantil
1989	Festa de Ibeji

Figura 7 – Quadro de criações coreográficas

O quadro é composto a partir desses registros reunidos por Robatto (2002), a primeira característica que podemos perceber ao observar a tabela é que se evidencia esta produção de novas coreografias em uma média anual, e a atualização de seu repertório, é importante salientar que o grupo formado por Raimundo Bispo mantinha uma mostra regular, em espetáculo cotidiano do SESC na sua sede no Centro Histórico de Salvador. Esse show era constituído por um conjunto de quadros referenciados nas danças e expressões populares e por sua tradução para a cena. *A puxada de rede, o maculelê, o samba de roda, as danças de orixás, a bata do feijão, o maracatu* são exemplos de quadros que compunham as apresentações diárias do grupo Balú na sede do SESC-Salvador. Outra característica que vem à tona é a presença de palavras do vocabulário ioruba como maneira de nomear as coreografias, o que nos leva a deduzir a presença das influências das danças de matriz africana na criação e composição das mesmas.

Numa primeira imersão em trabalho de campo em janeiro de 2017, realizei contato com o departamento cultura do SESC de Salvador, onde protocolei um pedido de acesso ao acervo memorial da instituição, mas minha solicitação foi indeferida, tendo sido alegado, como motivo, o fato de o material não estar organizado, devido à reforma e à mudança das sedes da instituição.

Sua prática pedagógica junto ao SESC, a princípio, parece inaugurar esse tipo de investigação a partir dos referenciais corporais das danças negras de Salvador. Em depoimento ao repórter do programa “Perfil” da rede TV Educativa, em agosto de 2009, sinaliza o quanto as aulas junto ao SESC, foram lugar de experimentação e mesmo de troca com os seus alunos e colegas de profissão.

Porque antes da década de setenta não tinha este movimento de afro, movimento de dança afro, então foi aqui que através da escola do SESC aqui, e através dos meus alunos, nós fundamos, nós começamos a fazer aqui uma série de movimentos acompanhados de atabaque e som e etc., etc., etc., e um dia nós perguntamos como é o nome dessa dança que nós vamos fazer, aí ficou dança afro, dança afro contemporânea (MESTRE KING, 2009.)

Criação e montagem coreográfica, aulas, atuação na Rede Pública de Ensino, a convivência com grupos folclóricos e seus profissionais, em um primeiro olhar, parecem compor a rede de lugares e fazeres que possibilitaram a emergência de um fazer em dança afro. O movimento ao som de atabaques e a sua pesquisa junta às danças de terreiros se consistem como indícios de uma prática que buscava se delinear sobre um princípio de uma corporalidade negra de Salvador. Raimundo Bispo manteve um grupo de alunos e dançarinos que, segundo depoimento coletado, preparava, a partir de técnicas de danças diversas, muitos dos que compunham o quadro de bailarinos que se apresentavam coreograficamente com seu grupo. Rosângela Silvestre enfatiza como chegou a conhecer King e tornar-se sua aluna

Mas eu conheci o Mestre indicado por uma pessoa, porque eu comecei a me envolver mais e ter interesse por outros tipos de práticas de corpo. Então um primo, por que aqui na Bahia quando a gente nasce no mesmo bairro a gente diz que todo mundo é parente, então esse meu primo, Luiz Bocanha me falou. [...]. Então aí eu fazia aulas de dança, mas uma vez eu vi formigão, um bailarino do balé folclórico, e ele dançava com fogo, um xangô famoso aqui, e ele dançava com fogo. E eu o vi dando uma aula e eu olhei aquilo e eu queria praticar [...]. E aí eu acabei vindo para o SESC, acabei vindo para o SESC para fazer aula com Mestre King (SILVESTRE, 2017).

Sobre essas primeiras considerações sobre sua atuação no SESC e de como isso serviu de referência para o seu trabalho de dança de orixás e desenvolvimento da Técnica Silvestre em Dança, a depoente assinala como O grupo Balú era referência para quem quisesse aprender sobre danças afro(s) no período da década de 1980. As aulas e o grupo serviam de local de aprendizagem de esse fazer a outros artistas. Para quem quisesse aprender, conhecer a cultura local, e as danças negras, a melhor indicação era o grupo residente do SESC, mantido e coreografado por Mestre King. Ocorria o contínuo trânsito de dançarinos-alunos entre os grupos, para compor quadros e apresentar as coreografias criadas por ele, sinalizando

também fluxo contínuo de maneiras de compor e dançar entre dois modos de organização cinética relativa as técnicas de dança ocidental e outra as técnicas e danças de matriz afro-brasileira, visto que King costumava indicar dançarinos para os dois grupos segundo suas respectivas aptidões (SILVESTRE, 2017).

Neste estudo não obtive com maior precisão de detalhes a atuação e desenvolvimento do grupo “Gênese”, registro que King direcionou maior atenção a proposta depois da sua aposentadoria junto ao SESC, vindo a montar espetáculos e apresentar-se em turnê, num período que o presente estudo não alcança. A sua proposta e iniciativa cênica a partir do estilo voltado prioritariamente para a dança moderna, a qual ele admirava, desenvolvendo pedagogicamente muitos dos princípios da sua motricidade, servindo de pilar para fundamentar a criação do grupo “Gênese”. O “Gênese” constitui um vir a ser que se desenvolvera posteriormente quando Raimundo repassar a direção de seu trabalho junto ao SESC (JESUS, 2018).



**Figura 8 - Espetáculo Opaxorô, remontagem com a formação do grupo “Gênese”, em 2014
Fonte: Andre Frutuoso**

Essas considerações sobre o grupo Balú sugerem indagações sobre as redes construídas a partir de um fazer coreográfico com os referenciais da cultura negra, na medida em que formou um grupo de alunos, os quais deram continuidade para fazê-lo em dança afro, com a criação de grupos e formação de dançarinos com forte orientação centrada nas corporalidades negras locais. O que observamos, a partir da atuação de uma rede de grupos folclóricos e do trabalho continuado de King, é o crescente aparecimento e a difusão de um fazer em dança que possui como uma de suas referenciais movimentação das danças de orixás de práticas e danças brasileiras como o maculelê, a capoeira e o samba-de-roda. Seus alunos/dançarinos articulam-se em companhias e grupos de dança ou criam suas pedagogias com marcante influência das bases afro-referenciadas.

Mestre King, como estudante, iria conhecer técnicas de dança moderna europeia na Escola de Dança da UFBA, na sua participação do GDC, no período sob direção de Clyde Wesley Morgan, convergindo continuidade e práticas referenciadas nas danças afro-brasileiras. Na sua fala, vislumbra-se sua perplexidade quando, ao ingressar na Escola de Dança como único homem negro em sala de aula, também identificou aspectos do espaço de aprimoramento técnico, como encontro e o aprendizado de técnicas modernas e clássicas em dança, e ainda, com práticas de experimentação e criação artística.



Figura 9- Apresentação do Grupo Balú – SESC, em Salvador, 1970
Fonte: Alberto Bulgarin

2.3 Escola de Dança da UFBA

A década de 1970 marca a formação de diferentes grupos no campo da dança na cidade de Salvador. Artistas de um circuito de dança folclórica ingressam para a formação de ensino superior em Dança. Em 1971, o ensino da dança na UFBA estava organizado em dois cursos, Curso de Formação Técnica e Curso Superior de Bailarino Profissional. Fundada em 1956, nos primeiros momentos, a instituição recebeu intensa referência das técnicas de dança moderna alemã, influenciada, em parte, pelos seus professores e gestores. Mestre King lembra como chegou à Escola:

O grupo Olodumaré, que estreou 'Diabruras da Bahia', do qual participei com estreia no Teatro Castro Alves, em julho de 1971. Deste espetáculo participaram também várias dançarinas de dança moderna como Teresa Cabral, Ermina Abubakir, Tereza Eglon, Marli Sarmiento, Marlene Andrade, Angela Dantas, Denise Zollinger, Suzana Martins e Heloísa Wecker. Foi durante este espetáculo que Heloísa me perguntou por que eu não fazia vestibular para dança. Eu nem sabia que existia um vestibular para dança... Então ela me ofereceu uma bolsa para fazer o curso preparatório para o vestibular. A minha primeira professora de balé clássico foi D. Margarida Parreiras Horta. Em 1972, prestei vestibular, passei e fui o primeiro homem negro da América Latina a prestar um vestibular de Dança para ingressar

numa Universidade. Foi a maior badalação nos jornais” (ROBATTO, 2002, p.224).

Na sua inauguração e no período que se seguiu, a Escola esteve em contínuo contato com referenciais da dança moderna alemã, que se iniciou em finais do século XIX, em Berlim, com a incorporação de princípios criados por François Delsarte¹⁵, no seu tratado “Delsarte System of Expression”, introduzido por Halde Kallmeyer, em 1909, no Instituto para Cultura Harmoniosa do Corpo e da Expressão, criado por ela. A dança expressionista alemã tem como suas origens nas proposições de Isadora Duncan e Delsarte, para os quais o movimento corporal deveria expressar o sentimento da alma. Representantes da dança moderna alemã Mary Wigman¹⁶ e Rudholf Laban¹⁷, no início do século XX, buscavam evidenciar características como uso dos pés no chão.

A Escola recebeu, tanto no cargo de direção como na função de professor, artistas provenientes de outros países, os quais trouxeram como principais técnicas a dança expressionista alemã e a técnica de Rudolf Laban de análise do movimento e composição coreográfica. A dançarina polonesa Yanka Rudka, primeira diretora da Escola, ministrava disciplinas no curso e montou, durante a sua gestão, o Conjunto de Dança Contemporânea da UFBA. Atuou como dançarina junto ao grupo formado

¹⁵ François Delsarte (1811-1871) foi cantor, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima, que investigou a expressividade gestual, a relação entre a voz, o movimento, a expressão. Através de suas pesquisas percebeu que a expressão humana é composta basicamente pela tensão e o relaxamento dos músculos (contraction and release) e que para cada emoção existe uma correspondência corporal específica. Este estudo levou a criação do seu método. Ver: SOUZA, Elisa Teixeira. François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 428-456, jul./dez. 2012. Disponível em: <<<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>>.

¹⁶ Mary Wigman(1886-1973) foi uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre em 1920 fundou em Dresden , e trabalhou a partir de movimentação livre e da improvisação a movimentação formava a partir dos opostos: direções alto baixo, temporalidades rápido lento, qualidades pesado leve, por exemplo, pares que poderiam exprimir as expressão do artista. Seu trabalho introduz noção de análise do movimento e utilização do solo, contrapondo-se na época, ao corpo altivo do balé clássico.

¹⁷ Rudolf Von LabAN (1879-1958) foi dançarino e coreógrafo teóricos da dança, realizou estudo e sistematizaçãodo movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Seu trabalho e proposta de análise dividem-se em três grandes áreas: a Eucinéctica, a Corêutica e a *Kinetographie*. Na Eucinéctica, Laban fez um estudo aprofundado das dinâmicas e do ritmo do movimento. Percebendo a semelhança rítmica entre a dança e a música e também suas diferenças. Laban percebeu que as ações do corpo, tanto as posturas como os gestos, se originam de impulsos internos. Estes, por sua vez, possuem qualidades reconhecíveis, sendo constituídos por quatro fatores: espaço, peso, tempo e fluência. Corêutica Laban elaborou a análise do movimento e sua relação espacial, direções e planos e o corpo por ser tridimensional e com diversas articulações, quando se movimenta criando formas, volumes e dimensionalidades. Laban terminaria de desenvolver o seu sistema de escrita de dança anos mais tarde, com a *Kinetographie*, também conhecida como *Labanotation*.

por Mary Wigman, artista percussora da dança expressionista alemã. Autores como Robatto (2002) e Paternostro (2012) afirmam que Yanka Rudska trouxe para os trabalhos coreográficos criados, influências da cultura negra de Salvador, como em *Suíte Impressões do Folclore Brasileiro*.

A essa influência do expressionismo alemão nas proposições artísticas e pedagógicas, seguiram-se a atuação do professor e coreógrafo alemão Rolf Gelewski, aluno de Mary Wigman, que trouxe para o ensino de dança da Escola um modelo de investigação baseado em formas, tempo, espaço e na música. Como diretor da Escola de Dança da UFBA de 1960 a 1965, Gelewski elaborou o primeiro modelo curricular do curso, o qual serviu de modelo ao Conselho Federal de Educação para a estruturação de Currículo Mínimo para Cursos Superiores em Dança no país (PASSOS; ZIMMERMAN, 2014). O currículo para o ensino superior estava organizado em Dançarino Profissional, correspondia ao bacharelado, e Magistério Superior, com certificação como licenciatura em dança.

Mestre King pode vivenciar, através do seu ingresso como aluno, práticas de investigação e criação em dança, modos de composição coreográfica, potencializando sua pedagogia através da preparação corporal dos alunos e dançarinos na qual introduziu e mesclou abordagens técnicas da dança moderna. As aulas de Mestre King tornaram-se porta de entrada de alunos para a prática da dança cênica, nos quais seguiram em outros grupos e profissionalizaram-se.

As aulas de dança clássica acompanharam Mestre King durante parte da sua trajetória como aluno. Recordando sobre o tempo, afirma que “aquilo sim que era aula” (SANTOS, 2017). Como começou a ministrar aulas antes de ingressar no curso de graduação na universidade, pois precisava trabalhar, Raimundo Bispo pareceu incorporar os aprendizados junto aos professores de dança clássica e dança moderna na sua aula, num processo de elaboração do seu próprio “saber fazer”¹⁸.

Após essa época, a Escola de Dança contratou o professor Clyde Morgan, que, como dançarino norte-americano, trouxe para a Escola sua experiência com a técnica de José Límon e com as danças do oeste africano. Morgan, que lecionava na Universidade de Mexican, fixou residência em 1971 na cidade de Salvador,

¹⁸ Sobre o saber fazer como processo de construção de conhecimento o Hubert Godard nos explica como o empírico caracteriza processo de conhecimento e autoconhecimento nas danças e práticas corporais a partir do fazer empírico, cunhado “savoir-faire” (GODARD, 1995).

realizou uma oficina de danças modernas e americanas, bem como de danças africanas nos Seminários Livres de Música no Departamento de Dança, o que lhe rendeu um contrato como professor na instituição.

Seu contato com a Escola de Dança possibilitou uma maior atenção, com posterior introdução das expressões e estéticas das culturas negras de Salvador. Clyde montou como coreógrafo, através do “Grupo de Dança Contemporânea” (GDC), ligado à instituição, trabalhos coreográficos com fortes referências da cultura local e das danças presentes nas religiosidades de matriz africana, trazendo para composição e criação de seus trabalhos, dançarinos e sujeitos pertencentes a comunidades religiosas, capoeiristas e maior intercâmbio com músicos locais (OLIVEIRA, 2006).

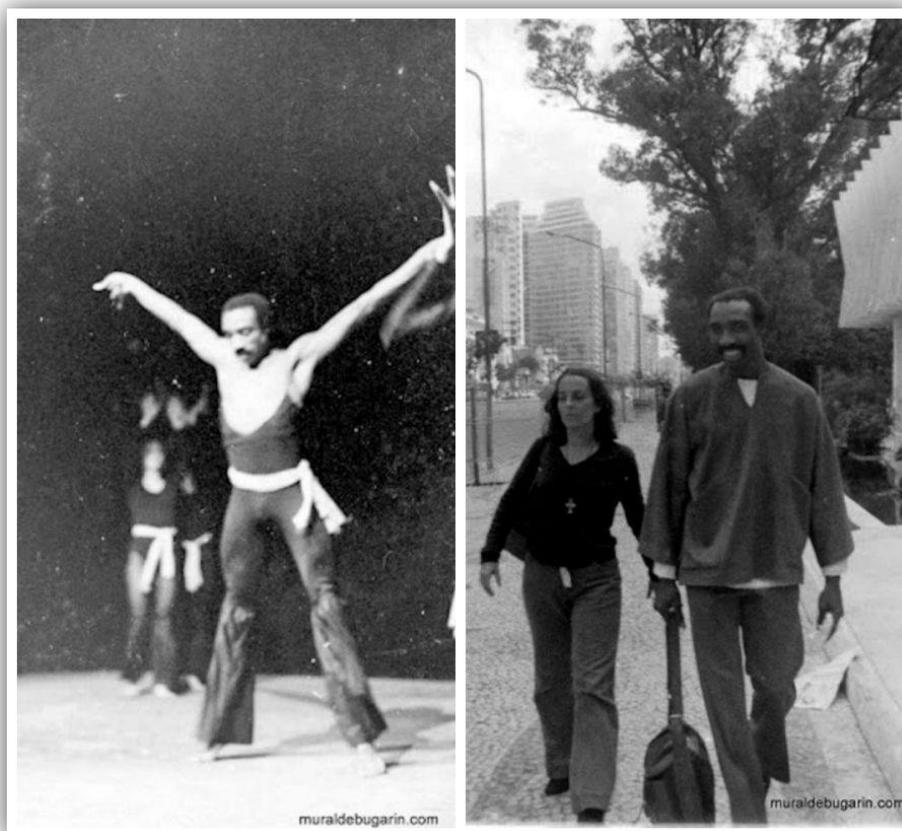


Figura 10 - Clyde Wesley Morgan- Bailarino, coreógrafo e professor da Escola de Dança da UFBA (1971-1978), registro à direita Morgan durante os ensaios do grupo GDC, no qual dirigia e coreografava em Belo Horizonte, à esquerda em companhia da bailarina Laís Morgan por ocasião da mesma turnê.

Fonte: Acervo digital de Alberto Bulgarin.

Esses trabalhos apontam uma fusão com elementos da cultura negra local, compondo a trajetória de Raimundo Bispo como aluno da Instituição. Durante o período em que frequentou a Escola de Dança da UFBA, Mestre King tinha iniciado sua trajetória como professor e coreógrafo e a sua constatação de ser um homem negro, com referenciais das danças de matrizes africanas pode ter influenciado na decisão e continuidade de sua investigação das danças das religiosidades de matriz africana, podendo ser uma questão ainda a ser explorada com maiores detalhes.

O fato de Raimundo Bispo, desde muito cedo, ter precisado trabalhar e dar aulas durante seu período de formação em dança faz com que seja considerado, nesse período, como dançarino dos grupos folclóricos e aluno da Escola de Dança da UFBA. Sua prática como professor e o acesso que teve a espaço de criação cênica, como o grupo formado dentro da instituição do SESC, constituíram-se, a um primeiro olhar, possibilidades de experimentação, de investigação de um fazer artístico. Sobre as pontes que realizava entre o conhecimento apreendido na Universidade e sua prática artística e pedagógica, destacamos uma passagem de sua entrevista ao lembrar-se de uma de suas professoras de dança:

Margarida Parreiras Horta. Aí eu cheguei, e ela me sacando. Aí o piano tocou: - Embora meninas. E eu ,plié, demi plié, respirei, subi. Grand plié, subi. Releve, eleve. Pra brás. Mas eu pingava, eu suave! E ela disse: Olhe só seu King, esse foi o primeiro plié bem feito que vocês fez. - Você vai relaxar e nunca mais fazer um igual. Aí tá, comecei a estudar, estudar, estudar, comecei a aprender. Fui trabalhar no Sesc e comecei a aplicar, comecei a misturar o movimento de dança moderna com danças dos orixás, com atabaques e cantos de atabaques. Aí tinha uns alunos, Armando Pequeno, Augusto Omolú, que já faleceu, Flecha que ainda tá vivo no balé do Teatro Castro Alves, né? Quem mais...Gilberto Baia do balé também, tinha outros que não seguiram a carreira de dança. Eu tinha um corpo de dança de nível da porra! (SANTOS, 2017).

A cultura negra fazia-se presente como processo de afirmação estética e identitária no carnaval da cidade. Na década de 1970, iniciou, em Salvador, a emergência dos muitos blocos afros, que saíam no carnaval da cidade com forte conteúdo estético e musical, vestimentas, dança e movimentos de matriz africana, constituindo o discurso da negritude presente nas comunidades negras da cidade. Em 1974, o “Ilê Ayê”, primeiro bloco afro carnavalesco a sair as ruas da cidade, iniciou um processo de valorização de estética negro dentro do carnaval da cidade.

Sinalizo que a presença de uma crescente prática relacionada a matrizes africanas no movimento se encontrava em vários aspectos da sociedade baiana

então, o que não destitui o caráter de cultura marginalizada, que se alterna ao *mainstream* cultural. Fica a questão de como a prática artística e pedagógica de Raimundo Bispo tornava-se também estratégia de reconfiguração de poderes, visto que parecia sempre articular códigos das danças ocidentais, como técnica em dança moderna e técnica clássica no seu fazer pedagógico e na preparação de seus bailarinos para a cena.

Raimundo Bispo, quando indagado sobre a presença da dança afro no grupo “Gênesis”, responde que o mesmo constituía escola para suas alunas e descreve sua prática da seguinte forma:

Também. Olhe, a sequência é assim. Começava com técnica de chão, técnica de chão, certo. Aquecimento, alongamento, técnica de chão. Depois a gente fazia centro, diagonais, sequencias etc. Depois, eu dava uma sequência de dança moderna misturada com balé, e estava plicando a técnica de balé. Depois entrava a parte de danças populares. Maracatu, caboclinho, frevo, e depois entrava a macumba. Aí depois que eu dava a macumba vinha o afro contemporâneo. Que ninguém vai dar aula de candomblé dizendo que é dança afro que não é. Dança dos orixás é uma coisa, e dança afro contemporânea é outra. Porque nem todo mundo tem a capacidade de ser professor de afro contemporâneo. Por que exige muita criatividade e ritmo também, o ritmo. O atabaque está aqui, e você tem que ó, ir acompanhando o atabaque (SANTOS, 2017).

Como definir uma técnica e outra, como localizar os elementos e princípios do movimento pertencentes a uma determinada técnica? Como os diferentes elementos se relacionam neste fazer em dança afro? A presença dos diferentes referenciais numa mesma abordagem técnica expressiva em dança, neste primeiro momento, leva-me a realizar mais indagações. Mestre King, ao falar sobre danças de orixás e dança afro, ou dança afro contemporânea, como ele mesmo explicita, parece enfatizar uma distinção entre as duas práticas de dança negra, o que é um primeiro apontamento a ser melhor detalhado na segunda fase da pesquisa.

O autor Thomaz Defrantz (2002), explica como o termo dança negra de analogia ao *black dance* surgiu nos Estados Unidos da América na década de 1960 para denominar as práticas, a dança e as expressões corporais dos negros norte-americanos em diferenciação às práticas de uma dança branca acoplada pelo *mainstream*. Segundo o autor, o que identifica tais as práticas são as corporalidades que as compõe, suas experiências e valores estéticos, os quais as distinguem das produções de uma dança da comunidade branca (DEFRANTZ, 2002). O autor irá traçar o panorama de como, historicamente, a *black dance* configura-se como

movimento estético e político das práticas técnicas e expressivas da cultura corporal e cênica afro-americana, as quais compunham campos de resistência frente as grandes produções locais, meios de afirmação identitária e laços de reconhecimento social.

As danças afro(s) no Brasil constituem técnicas pouca reconhecidas e invisibilizadas pelas demandas eurocêntricas e hegemônicas do *mainstream* da dança cênica. No ensino formal das artes, a discussão ganhar maior dimensão a partir da promulgação em 1993 da Lei 10.639/003¹⁹ que institui a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro brasileira nas escolas. No âmbito da Universidade, se comparado aos estudos em dança moderna, contemporânea e balé; prova disso são os quadros docentes nessas áreas dentro das universidades brasileiras. Pesquisas sobre as corporalidades negras são recentes, com exceção dos autores da década de 1990, tais como OLIVEIRA (1991), CONRADO (1996/2006), SANTOS (2002) e RODRIGUES (1997), que preconizaram pesquisas voltadas à descrição e compreensão da dança a partir de seus princípios estéticos, corporais e educativos. Nesse âmbito, certamente é importante ressaltar, na UFBA, por exemplo, a presença de Clyde Morgan entre professores negros os quais trataram de trazer tais referenciais para o ensino da dança. No entanto, apesar de ações pontuais de muitos profissionais da área, os conteúdos das danças negras locais ou internacionais, tanto na sua dimensão práticos quanto teóricos, não chegaram a ser formalmente instituídos e incluídos, e isto por um longo período, no projeto pedagógico do curso da Escola de Dança da UFBA.

No caso de Salvador, a dança afro popularizou-se a partir do seu ensino e difusão em escolas de dança, como o exemplo da Escola de dança da FUNCEB ou das atuações de grupos de folclore num circuito das práticas cênicas e populares em dança, constituindo, a meu ver, uma rede de saberes que são realizados pelos atores-artistas. Os fazeres, movimento e estéticas que comportam a experiência e os valores estéticos da diáspora africana no Brasil, os quais se organizam através de trama de filiações protagonizadas principalmente por professores, aprendizes, mestres. Acredito que esse estudo possa contribuir no sentido de dar visibilidade a esses saberes. Ao pesquisar e analisar as atividades pedagógicas e coreográficas de Mestre King vemos o quanto seu trabalho é prova de resistência na busca de

¹⁹ Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

legitimar, de visibilizar e de sistematizar valores estéticos das corporalidades negras frente a valorização de estéticas eurocêntricas e hegemônicas (MONTEIRO, 2011).

Essa rede e seus fazeres constituem-se a partir das experiências e práticas engajadas de seus sujeitos na propulsão de estéticas negras para os processos de ensino da dança afro/afro-brasileira, e para sua produção e criação cênica. Constituem-se em escolas, não no sentido formal do termo, enquanto instituição educacional oficial, mas como redes de filiação através das quais possibilitam a formação de bailarinos e profissionais atuantes na área de dança afro.

Os movimentos e os traços admitem que cada bailarino e o sujeito criador possam ser identificados. Sem adentrar em um lugar que engessa essas práticas que são rearticuladas a cada nova situação e circunstância em que se encontram, elas possibilitam, além de agenciar novas articulações políticas e identitárias, tramar configurações estéticas.

A trajetória e dança de Raimundo Bispo transitam pelos diversos espaços de produção da dança cênica na cidade de Salvador. Nas Universidades, nas Escolas Públicas, nos grupos folclóricos, em todo o espaço de apresentação e interpretação de criações coreográficas das décadas de 1970/80 levam-nos a questionar como se davam suas relações nesses diversos circuitos de produção hegemônica em dança e de que forma essa relação influía no seu trabalho. A diversidade de territórios pelos quais transitava, possibilitou a King a experiência estética e cinética, os referenciais técnicos da dança moderna e do balé clássico, como: “uso do chão”, “uso das barras”, “centro”, “diagonais”, que são características das aulas recorrentes nas falas dos sujeitos entrevistados e que apontam para uma organização de aula. Essas questões referentes ao gestual e ao princípio dos movimentos podem nos ajudar a dar uma leitura do seu trabalho com maior ênfase ao conhecimento da dança.

A introdução das danças negras na prática e no repertório artístico pedagógico dá-se a partir da experiência com os grupos folclóricos e sua convivência num circuito artístico que não se dava no campo do fazer da dança moderna e do *mainstream* da dança na cidade de Salvador. Temas como identidade, alteridade, produção da dança num circuito próprio a dança de matrizes africana e indígenas, presentes no campo dos grupos folclóricos, perpassam sua prática artística e coreográfica.

O contexto na década de 1970 em Salvador era de retomada dos aspectos e referenciais estéticos africanos e afro-brasileiros em grupos culturais, na emergência e afirmação de entidades carnavalescas como Blocos Afros e Afoxés que começam a surgir em maior número, além das instituições político educativas como o Centro de Estudos Afro Orientais na UFBA, que compreende o intercâmbio em pesquisas e estudos acadêmicos, através de pessoas e eventos locais/ culturais entre África e Bahia, reatualizando uma rota de saberes, entre o continente africano e a Bahia, propondo pontes entre o continente e suas respectivas culturas negras.

O modernismo na cidade de Salvador, resulta de múltiplos fatores, os quais são resultantes das transformações urbanas e institucionais da cidade, e de uma política local voltada para processo de desenvolvimento cosmopolita. No âmbito internacional, e com alcance a instituições de ensino e a produção intelectual emerge a articulação política com personalidades do continente africano, o que amplia o diálogo entre os países e possibilita a chegada a Salvador de artistas e professores que possuíam experiências e trabalhavam com referenciais estéticos dos movimentos vanguarda da arte europeia no início do século XX. A presença destes sujeitos na cidade impulsionou o transito destes signos e conhecimentos no circuito e campo artístico, assim como esteve presente na criação e fundação das instituições de ensino e pesquisa, através dos sujeitos que compuseram seu quadro docente, influenciando o ensino e a produção cultural e de conhecimento nestes locais.

As expressões negras locais e o seu repertório simbólico-corporal, compuseram o circuito dos grupos de danças folclóricas, mas serviram de inspiração temáticas a produções emergentes da produção *avant garde* na cidade, que se apresentam a partir da segunda metade do século XX, na tessitura de um movimento modernista nas artes locais, que se organiza institucional e informalmente, e corresponde a uma parcela social deste fazer. No contexto da dança cênica local, esta característica evidencia-se através da predominância da dança moderna, e do fazer coreográfico que engloba técnicas corporais da dança moderna europeia, e elementos das expressões populares locais.

O autor José Teles dos Santos (2005) refere-se ao processo de valorização/incorporação dos referenciais e símbolos da diáspora negra no Estado na Bahia como um fator de construção de social identidade local, no processo de afirmação do *status* de negritude e da construção da imagem de um estado negro

em meio a nação brasileira. O autor explica que noções de negritude, e sua consequente incorporação de símbolos que remetem a uma cultura afrodescendente se articula ao discurso do desenvolvimento de nação, e a sua capacidade de englobar diferentes segmentos sociais. Assim, emerge o conteúdo racista na construção do discurso identitário, característica que é incorporada pelos movimentos sociais de contraposição a discriminação racial, e reivindicação da maior inclusão da população afrodescendente aos serviços e direitos sociais.

Junto aos movimentos culturais esta construção da negritude na década de 1970, desdobra-se na emergência de movimentos de afirmação de uma estética negra, e afro centrada, materializados na criação de blocos carnavalescos, movimentos culturais, estilos de música. O autor identifica ainda que o discurso atravessa instâncias da política oficial, da diplomacia do estado brasileiro, com a aproximação do estado com países africanos; e da de formulações de leis relativas a legalidade e legitimidade de expressões da cultura negra local, como o candomblé.

A princípio parece um paradoxo o estado brasileiro em pleno período autoritário referendar uma reivindicação que aos olhos dos intelectuais que fundamentalmente ressalta o caráter de luta dos escravos pela liberdade na época colonial. Entretanto, as leituras estatais significavam menos uma concessão do que uma estratégia que visava incorporar acontecimentos da história brasileira em direção ao fortalecimento da política cultural e turística (SANTOS, 2005, p.95).

Este é o contexto que Mestre King traça e desenvolve, com modos de operar a partir das vivências em grupos folclóricos locais, pungente atuação nas décadas de 1960/70. Processos de criação/ composição dos trabalhos cênicos coreográficos são analisados por formas de transposição ou recriação para a cena. No processo de incorporação de símbolos de uma cultura afrodescendente e suas articulações com os poderes e discursos oficiais que um fazer em dança negra dos grupos circunscreve-se, constituindo um circuito de produção e fruição distante de instituições oficiais como Escola de Dança da UFBA e a Escola de Balé do Teatro Castro Alves (EBATECA), fundada em 1962.

Nesse circuito que Mestre King teceu sua prática ingressando como dançarino, professor e coreógrafo de danças populares e folclóricas. Através do fazer contínuo/cotidiano que abre espaço de experimentação, para sua prática pedagógica e artística, onde elaborou a hibridização de gestuais e qualidades de movimentos acessadas nos meios de ensino formal da dança na cidade. King, que

não cresceu no meio familiar tradicional e não frequentou escolas particulares de dança, e de acordo com depoimentos inicia seu trajeto na dança entre os 19 e 20 anos de idade, precisou articular pessoalmente trabalho e seus estudos na área da dança, mais que direcionamento, Raimundo Bispo ingressou no SESC como forma de manter-se financeiramente, o que possibilitava sua prática como artista, professor e aluno na área da dança. King articulou em modos de ensino da dança conhecimentos e técnicas acessadas na UFBA, também formas de recriação de fazer em dança que implicam em movimentos de resistência frente aos espaços de poder e saber da dança cênica.

Da diversidade de alunos provenientes de campos diversos, saberes e interesses King teceu uma narrativa negra nos fazeres em dança na cidade. Gesto, corpo, musicalidade, aulas e coreografias enunciaram uma prática referenciada nas corporalidades negras locais. Seu grupo, composto por estudantes/dançarinos da Escola de Dança da UFBA e por alunos da rede pública apontou para um fazer que possibilitou agregar sujeitos em torno de uma corporalidade negra na dança. Lugar de formação, reunião, ensino/aprendizado os depoimentos das aulas de Mestre King no período dos anos iniciais da sua prática e da formação de um grupo de dança junto ao SESC permite reconhecer matrizes corporais negras que compunham sua prática cênico/pedagógica, a trama de identidades que possibilitaram reunir e agregar a diversidade dos alunos. Movimentos de resistência e contínua negociação. O grupo Balú, iniciativa de Raimundo Bispo, agregou alunos/bailarinos, percussionistas, e angariou apoio material e institucional do SESC (Salvador), no processo de negociação de espaço/financiamento para atuar como grupo de dança, como nos aponta o bailarino Luiz Antonio:

Ele viu, foi e fez um espetáculo para a inauguração do SENAC, com Jurema Pena, e foi maior sucesso e eu tive uma participação muito grande(...). O que hoje em dia se chama ONG, serviço social, enfim. Na nossa época era King que era tudo, resolvia todos os nossos problemas. Quando então chegamos ao SESC para inaugurar o espetáculo do Pelourinho, do SENAC, veio o presidente do SESC chamado Deraldo Mota, então ele veio ver o espetáculo e ficou entusiasmado com o que estava fazendo, então ele agradeceu muito e procurou saber quais eram as nossas exigências e o que estávamos precisando, então King já tinha dito: - Não fale nada, não quero que ninguém fale nada! Que era o presidente. Ai ele perguntou se a gente precisava de alguma coisa. Ai eu levantei o dedo e ele me olhou com a cara feia. Eu disse:- O nosso problema aqui é que a gente não tem assistência médica, não tem merenda! Todo mundo chega aqui cinco horas da tarde e sai daqui nove horas da noite, e vai pro SESC, lá termina as 10. Ele mandou a secretaria anotar. Nessa brincadeira nós ganhamos vale transporte,

assistência médica, ganhamos merenda, então tudo isso ganhamos graças a mim (JESUS, 2018).

O fazer em dança configura um campo de negociação política onde a sua manutenção enquanto grupo implica na reivindicação por espaços de atuação e de legitimidade frente ao campo da dança cênica local. Como o estudo não pode estender-se a uma pesquisa documental apurada junto a acervos institucionais, nos ancoramos nos depoimentos e narrativas pessoais de seus sujeitos, os quais nos possibilitam perceber aspectos cênico/pedagógicos e políticos na emergência de uma fazer em dança negra em Salvador.

Muitos dos alunos provenientes de comunidade de baixa renda tornam-se profissionais da dança a partir da sua vivência/aprendizagem junto ao grupo do SESC, tornando-se professores/coreógrafos e atuando com técnicas e abordagens didáticas próprias, como exemplo Rosangela Silvestre (JESUS, 2018). O movimento de continuidade-descontinuidade do fazer das danças de matriz africana e afro-brasileira. Uma das suas características se refere aos modos de ensino-aprendizagem e da contiguidade do trabalho de mestre e coreógrafos. As danças negras longe de se configurarem como sistema(s) técnico e expressivo registrados oficialmente configuram rede de saberes constituídos na prática pedagógica, no fazer cênico, no dia-a-dia e convivência de professores, alunos, mestres, artistas. Na dinâmica do saber-fazer que se formam certas linhagens na dança cênica afro-brasileira ou dança negra, são modos de um fazer identificáveis pelos padrões de movimento, gesto e princípios motores que o compõe. À parte, como trabalhos de Rosangela Silvestre, formas de organização e sistematização do ensino da dança não estão circunscritas em métodos e patentes registradas oficialmente, elas se apresentam em padrões e abordagens didáticas que perpassam relações professor/mestre e aluno/dançarino.

Essas relações e a formas como fazer e ensinar possuem sua abordagem didática, princípios e organizações próprios, forjados na experiência de seus sujeitos, no sistematizar do processo de ensino e aprendizagem em dança negra, é possível olhar através dos trajetos poéticos e pessoais de seus sujeitos, da historicização das suas práticas possamos perceber princípios balizadores do saber/fazer em dança.

3. CORPORALIDADES NEGRAS

“(...) aprender a desaprender, para poder así re-aprender”

Walter Mignolo

3.1 O percurso assentado na memória

Os trajetos biográficos associam-se a memória coletiva. O filósofo Maurice Halbwachs é um dos primeiros autores a introduzir nos estudos sobre a memória seu caráter social, elaborando o conceito de memória coletiva. Em contextos sociais da memória (1925), o autor chama a atenção para a formação das lembranças individuais do sujeito a partir da sua convivência e relação a um grupo ou a grupos sociais, esta que possui no tempo, a duração da relação e a intensidade como dois fatores que influenciam o ato de recordar do sujeito, e na forma como diferentes indivíduos narram um mesmo acontecimento. Aliado ao fator tempo e as relações indivíduo-coletivo, o autor acrescenta a relação com outros meios sociais com os quais o sujeito convive, este feixe de fatores irá dispor a forma de reviver a memória, influenciando na construção da sua narrativa acerca dos acontecimentos. *“(...) diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”*. (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Para o autor a seleção de imagens e reminiscências, os acontecimentos contados nas narrativas pessoais, fazendo que o entrevistado se identifique mais com algum evento do que outro, o que num estudo a partir da memória dos sujeitos resulte em omissão ou esquecimento de um determinado evento. Sintomático observar que dentre as entrevistas de Mestre King utilizadas neste estudo, inclusive a concedida a mim em janeiro de 2017, King não menciona da sua participação na Oficina Nacional de Dança Contemporânea como coreógrafo-dançarino em 1979 e 1985 com o grupo Balú de danças do SESC o e nem como aluno nos anos anteriores (ROBATTO, 2002). Como solista Mestre King parece ter integrado o evento como solista em 1982 e 1989. A Oficina Nacional de Dança Contemporânea foi um evento criado em 1977 junto a Escola de dança da UFBA, com 1 a 2 semanas

de diferentes atividades como seminários, oficinas, debates, mostra audiovisual, e as apresentações artísticas, tornando-se um evento expoente para o campo da dança cênica na cidade de Salvador no período. O evento reunia profissionais nacionais e internacionais impulsionando o intercâmbio artístico e de fazeres pedagógicos em dança.

Relevante considerar como frequentemente Raimundo Bispo menciona professoras como Emília Biancardi, Maria Perreiras Hortas, Rolf Geleweski e Clyde Morgan como seus professores.

Para o autor as imagens e fios da memória são escolhas que emergem da experiência coletiva do sujeito, e a teia de relações que forma com os diferentes grupos que compõe. A memória coletiva possui seus próprios princípios de rememoração e marcos constitutivos, manifestados em objetos simbólicos, como datas, espaços da memória - os museus, clubes, acontecimentos como celebrações. As memórias individuais podem se servir desses dispositivos na elaboração de suas narrativas, mas não se confundem com elas. O autor aponta para entrelaçamento dessas duas dimensões, a memória autobiográfica e a memória histórica, a partir do exercício de recordar, instaura-se um maior número de conexões entre passado-presente. Se para a “memória histórica” a memória individual se apresenta como parte da sua tessitura, para o indivíduo a memória histórica apresenta-se de maneira resumida, os fenômenos históricos de longa duração. (HALBWACHS, 2006).

Trata-se de deslocar o foco, dos grandes feitos, eventos, e figuras para a trajetória de homens e mulheres que vivenciaram um determinado acontecimento, o que possibilita ampliar interpretações e pontos de vista sobre mesmo acontecimento.

As narrativas individuais acerca dos acontecimentos históricos são atravessadas pelas subjetividades dos sujeitos. Um mesmo evento pode se apresentar de diferentes maneiras para cada indivíduo, a depender das relações sociais, do contexto e entre os vários sujeitos envolvidos e do envolvimento com o acontecimento. A experiência do passado para e sua reminiscência possuem dupla consciência temporal, a qual opera seleções, enunciações e transita pelos aspectos materiais e contextuais do tempo presente. A experiência do passado não é um fim em si mesmo. Para o trabalho com o corpo e sua memória, utilizamos a metodologia da história oral como ferramenta de captura das narrativas acerca da prática cênica e pedagógica de Raimundo Bispo. No enlace da dança que busco suporte à memória e a experiência vivida acessando-as através de depoimentos, registros

iconográficos, fontes escritas de arquivos, para estimular a memória e como auxiliar para entender as diferentes narrativas que compõem um acontecimento histórico. Sobre o trabalho com história oral, Lucila Delgado identifica dois tipos de pesquisa: histórias de vida, que englobam projetos de reconstrução da trajetória de sujeitos históricos, e histórias temáticas, que abrangem uma série de coleta de depoimentos acerca de um determinado tema, assunto ou movimento cultural. Dentro de um projeto com pesquisa em história oral, procedem duas formas de entrevistas: história de vida, que são as trajetórias de vida dos sujeitos entrevistados, e as entrevistas temáticas, que são experiências e processos singulares vividos pelos entrevistados. (DELGADO, 2006).

Para este estudo, considerando que tenho como foco o fazer em dança Afro de Mestre King, penso na articulação dos dois tipos de abordagem: na entrevista com história de vida, que se apresenta nos depoimentos realizados junto ao sujeito, os quais envolvem aspectos da sua trajetória na dança e memórias de infância, e em depoimentos coletados junto aos alunos e dançarinos que atuaram com Raimundo Bispo no período estudado, com roteiro de entrevista voltado para questões referentes a processos de ensino da dança e composição coreográfica presentes na sua prática.

A metodologia da história oral tem como principal matéria prima a memória dos entrevistados que, sob o olhar do entrevistador, busca traçar possíveis relações presentes num acontecimento histórico. Preenhe de subjetividade carrega nos seus modos de acesso à fala e memória as emoções, afetividade, modos de seleção traduzidas em pausas, lapsos, omissões, silêncios do entrevistado, nas quais o entrevistador e do entrevistador, que formula sua pesquisa de acordo com as questões atuais. A história oral é considerada, por autores como Alberti (2012), história do tempo presente, pois uma das características das fontes é a experiência encarnado dos seus sujeitos. A relação memória, história criam movimentos de identificação dos sujeitos entrevistados com os acontecimentos históricos. Ao rememorar os fatos, o sujeito os seleciona de acordo com sua afetividade, subjetividade e com acontecimentos do tempo presente, o que possibilita a preservação de uma memória histórica, constituindo processos sociais ativos.

Na pesquisa em dança, a memória e sua tradução oral configuram formas de acessar práticas, experiências de épocas recentes, visualizar e dar voz a artistas, mestres e de saberes ausentes no discurso hegemônico. No enlace dança e história

que busco uma proposta para se descrever parte da prática e da emergência de uma fazer pedagógico negro em dança. Mestre King sua trajetória como sujeito artista nos conta que o seu conhecimento em dança afro, seus modos de ensino e de concepção coreográfica traziam junto contendidas de negociação com saberes vigentes acerca do corpo em cena, expressas nas formas como associava matrizes corporais de danças ocidentais com as expressões afro religiosas e danças populares. No percurso Mestre King demarca território que atuava, danças folclóricas, a dança afro, formação de sujeitos e alunos advindos de comunidades, muitas das escolas públicas nas quais atuou. Atuação direta com as danças da diáspora africana configura este lugar de enunciação, da dança afro, das suas corporalidades e de seu engajamento estético com a cultura negra local, demarcando este lugar de atuação, onde os traços que identificam seu fazer tornam-se formas de afirmação de uma identidade.

3.2 Um olhar para a dança negra no Brasil

Através do corpo que as populações africanas e a sua diáspora redimensionaram seus códigos culturais, registros e histórias.

A sincopa, característica do samba enquanto expressão, que consiste em prolongar um tempo rítmico fraco em tempo forte, acentuando o movimento corporal, constitui-se um movimento de recriação da sincopa melódica portuguesa para a variedade dos ritmos musicais africanos, intensa expressão de transformação de códigos e experiências estéticas (SODRÉ, 2007).

No processo de colonização da sociedade brasileira o qual se caracteriza pela invenção das populações, os trânsitos culturais das diferentes populações que compõem a colonização das sociedades americanas são localizados nos processos de encontros, trocas, recodificações das experiências culturais. Esses processos dispõem a emergência de novas formas culturais, expressas na língua falada, nas formas de transmissão e aprendizado de um saber, nas instituições, nas diferentes produções artísticas - culturais.

Para o autor Stuart Hall (2007), a cultura negra localiza-se no trânsito de informações e trocas simbólicas engendradas a partir das dinâmicas socioculturais da diáspora africana, resultando num quadro dinâmico e diverso de fazeres e saberes que possuem com fio de condução a produção de processos de

reconhecimento e de identificação a partir das experiências das populações africanas e afrodescendentes no contexto da colonialidade moderna. As dinâmicas e seus modos culturais emergidos na diáspora configuram locais de arranjos políticos, a medida que estão em jogo saberes subalternidade e dos fazeres das populações subalternas²⁰. Para o autor as formas culturais disparadas no movimento da diáspora não dispositivos de negociação com o contexto colonial, assim poéticas políticas que permitem compor estratégias de resistência frente as articulações do colonialismo cultural que insiste em diminuir e deslegitimar matrizes culturais não ocidentais. Dimensão política com seus arranjos de reconhecimento e recorrência nas obras a estética e simbólica a uma experiência da diáspora africana, Hall nomeia estética diaspórica:

A questão subjacente de sobre determinação — repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções — e talvez mais subversivos do que se pensa. Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. Assim, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas (porque não a volta para o antigo de um modo simples), mas como o que elas são — adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. (HALL, 2007, p.343) ”.

O autor considera que as experiências culturais provenientes da diáspora negra assumem formas plurais e contraditórias, que se autorregulam frente aos movimentos de negociação de poder com cultura hegemônica. Tais articulações friccionando identidades e saberes hegemônicos estabelecidos. Os movimentos de hibridização dos elementos estéticos podem assumir dinâmicas de adaptação, cooptação, mescla, antagonismo aos demais referenciais e códigos culturais, configurando uma rede, que pelo seu aspecto político, o qual se transforma e

²⁰ A palavra subalternidade está conectada a referência com a criação Grupo de Estudos Subalternos, na década de 1970 pelo indiano Ranajit Guha. Os quais iniciaram o questionamento acerca do lugar de produção e locução do conhecimento, inaugurando corrente de estudo pós-coloniais. O termo foi apresentado pela crítica cultural Gayatri C. Spivak de maneira a questionar em que medida as vozes das mulheres e dos homens indianos estão presentes na escrita historiográfica e cultural moderna eurocentrada. Ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

reconfigura continuamente dependendo das forças políticas em jogo. Em que medida articulação dos códigos de diferentes técnicas e saberes corporais não configuravam estratégias de negociação com o campo de grande produção em dança? Em que medida a incorporação de uma linguagem em dança moderna, além dos afetos engendrados- Jesus em entrevista a autora, afirma que o grupo Genesis era o sonho de King, possibilita a King negociação de espaços de visibilidade e legitimidade no campo da dança local? E que medida o lugar de produção que King, o grupo Balú de danças Folclóricas do SESC, e sua iniciativa de criação e manutenção do grupo Gênesis não configuram também local de resistência frente aos modos hegemônicos de operar em dança cênica em Salvador neste período? E como sua pedagogia em dança não emerge como ação de resistência e negociação contínua com os modos de produção em dança, e com espaços de visibilidade e legitimação para a mesma?

Da Universidade, Escolas Públicas, grupos folclóricos, do espaço da apresentação e interpretação de criações coreográficas, que nas décadas de 1970 e 1980 na cidade de Salvador, levam-nos a questionar como se davam suas relações nos diversos circuitos de produção hegemônica em dança e como essa relação influía no fazer pedagógico e coreográfico. A diversidade de territórios pelos quais transitava fez com que Raimundo Bispos incorporasse referenciais técnicos das aulas de dança moderna e do ballet clássico na sua prática. ““Uso do chão”, “a parte de chão”, “a contração e o release”” uso das barras”, “centro”, “as diagonais”, “repertório das danças populares” são enunciados recorrentes nas falas dos sujeitos entrevistados.

A introdução das danças negras na prática artística pedagógica emerge da experiência com grupos folclóricos, como cantor, dançarino e professor de dança. King que na infância não teve contato com expressões negras locais no seu cotidiano, círculo familiar e social, desvela este seu repertório gestual junto a vivência aos grupos folclóricos e a seus integrantes, muitos se tornando seus alunos e integrantes do grupo Balú. Na formação de turmas de aula de dança junto ao SESC, aos grupos das escolas da rede pública de ensino de Salvador, que a sua dança ganha corpo enquanto conjunto, como proposta de ensino, potencializando e movendo todos referenciais da corporalidade e danças negras locais. Na introdução de exercícios para as aulas, elaborados a partir princípios motores do repertório técnico das “danças ocidentais”, criando uma forma própria de ensino da dança e de

preparação de dançarinos para o período. King que sempre teve como público alunos de baixa renda da cidade (JESUS, entrevista a autora), mobilizava esforços para potencializar seu trabalho como professor de dança, conferindo manutenção e continuidade da atuação do grupo Balu. Se seus alunos na maior parte vindos dos circuitos de grupos folclóricos, agenciam através da prática pedagógica de King uma corporalidade negra, que se aproxima do que no propõe o autor Stuart Hall, como formas impuras, não essenciais, formas “subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes” (HALL, 2007, pg. 343) que sinalizam para uma prática emergente dos possíveis cruzamentos e suas reelaborações para o ensino da dança em Salvador.

Evidencia-se que na sua prática mesmo com a introdução e os cruzamentos com matrizes corporais da dança moderna e clássica não abandonou o gesto dos repertórios corporais da diáspora negra, mas potencializou-os para a cena. Nas falas, nas aulas, em sequências de movimentos, no gestual expressivo, ou o encaminhamento de princípios como pela utilização do centro de gravidade- região pélvica direciona para o chão, ou uma presença ostensiva da polirritmia corporal são aspectos que evidenciam um discurso de corpo e dança fortemente pautado nos saberes afro referenciados:

Tinha muito a técnica de chão, a técnica de chão ele usava muito. Porque ele dizia: Vocês precisam ter força e precisam ter o equilíbrio do corpo, então a gente fazia muito chão e a barra ele usava os alunos mais adiantados, técnica da barra. Então ele dividia, técnica de chão e técnica de barra[...]O folclore ele pegava os movimentos das danças de orixás e mesclava com técnica de dança. Então ele nunca dava tipo um passo de Ogum ele nunca fazia como se faz em um terreiro, ele fazia como se estivesse dançando (Antônio de Jesus, 2018).

Sobre processo de assepsia nas culturas e danças da diáspora, onde através onde os processos de cruzamento suplantam e preconizam apagamentos de traços da corporalidade negra, destacando muitas características presentes nas práticas e danças ocidentais. Acerca de tais processos sinalizo que cada caso solicita o olhar, cuidado e descrição acurados, detalhados, para que os escritos e enunciados não deslizem para afirmações dicotômicas, desconsiderando aspectos históricos contextuais de cada prática. A intersecção de referenciais estético e corporais e um possível

“embraquecimento”²¹ das características dos movimento das danças da diáspora. Porém, a influência dos parâmetros da técnica de dança moderna não ofuscou todo o referencial folclórico, mas potencializaram como recursos estético e cênico nas apresentações do grupo Balú, (JESUS, 2017), e como recurso pedagógico para a dança, além de como King e seus alunos afirmam em entrevista, estes recursos sempre foram estimados dentro do seu fazer e saber.

3.3 Pensamento liminar uma ponte para escuta do outro

O trânsito de matrizes corporais compõe uma prática pedagógica onde se encontram presentes diferentes princípios motores, descrevê-la e situa-la a partir do lugar de seus praticantes ainda que sugere movimento de deslocamento da escuta em direção para as palavras do outro.

O professor Walter Mignolo discorre como exercício da crítica moderna, e os modos de descrição das sociedades latino americanas e suas dinâmicas culturais, são produzidos a partir de um lugar que se fala sobre, o discurso onde os seus sujeitos e seus atos são falados. As vozes, o ponto de vista e suas *epistemes* são referidas através de enunciados erigidos sobre os modos de concepção e pensamento moderno ocidental, o que o autor chama de diferença colonial.

Para o autor, a diferença colonial se configura a partir das relações de poder e saber da colonialidade, que compreende o processo histórico da colonização-invasão latino-americana territorial e política em período colonial, ela condiz o processo formação e manutenção de relações onde as diferenças culturais e epistêmicas são consideradas e categorizadas a partir de perspectivas do corpo de conhecimentos da modernidade ocidental. No seu trabalho Histórias locais/projetos globais o autor afirma que o conhecimento abstrato “é uma competência de todos os seres humanos, e não apenas daquelas pessoas que vivam em um certo período histórico, em certos locais geográficos e falem um pequeno número de línguas específicas” (MIGNOLO, 2003, p.159).

²¹ Tomamos o termo embranquecimento refere-se a destituição das características e singularidades das manifestações e culturas afro brasileiras em favor de uma possível aceitação pelo público e pelos parâmetros modernos ocidentais. Este tipo de processo suplanta parte da sofisticação intrínseca aos sistemas de conhecimento e saberes, fazeres e suas formas de expressão da afrodescendentes, resultado estruturas raciais desiguais num mesmo sistema. Ver: SCHUMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Disponível em: <<<http://www.ammapsique.org.br/baixar/encardido-branco-branquissimo.pdf>>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

A elaboração de uma crítica cultural pode **partir de** um lugar de fronteira, ou o que o autor denomina como pensamento liminar, que busca trazer para o registro escrito o olhar a partir dos lugares de enunciação habitados pelos sujeitos da experiência cultural, e pela própria experiência do sujeito que escreve. Na fronteira dentre as experiências que compõe o estudo que emergem as noções e ferramentas para pensar-descrever a dança e práticas pedagógicas em dança negra, elaboradas nas fronteiras dos fazeres e saberes hegemônicos, adentrando as formas de enunciação do corpo que dança e dos seus sujeitos.

O pensamento liminar demarca um território onde nem sempre as descrições delineadas a partir de corpo de conceitos externos alcançam complexidade das relações das culturas locais e suas histórias, ocorrendo a produção o que o autor chama de exterioridades. As exterioridades são os discursos – práticas emergidas nas bordas, num lugar outro dos modos de olhar e descrever pertencentes a colonialidade do saber, operam a um lugar onde os conhecimentos gestados nas culturas “periféricas” são lugares que possuem seus termos e meios de enunciação.

O autor enfatiza um pensamento liminar, ou pensamento de fronteira como modo de visibilizar a voz e as sensibilidades das culturas indígenas e na américa, nesse sentido que o corpo e dança mediados nos estudos decolonias são corpos políticos. O autor aponta para o caminho de apropriação do lugar da exterioridade como forma de dar visibilidade e sentido aos saberes das culturas subalternas decorrentes da colonialidade (MIGNOLO, 2014).

Com isso o autor busca contribuir com a discussão da retomada do que chama de “pluriversalidade” das formas de pensar e conhecer. Versar a partir dos saberes plurais, mas a partir da experiência do sujeito que dança, onde seu corpo e sua pedagogia elaboram seus próprios termos para se auto investigar, e nos fornecem rastros para aprender com eles.

No exercício do **aprender com** as pistas da sua trajetória e **a partir de** conhecimentos forjados no movimento de encontro e fusão de saberes-fazeres de corpo que noções como encruzilhada aproximam-se destes processos de emergência de fazes a partir da combinação-associação e conhecimentos díspares. Como assinalado por Weber e Dantas, os processos cênicos, de criação, e pedagógicos, que caracterizam as práticas corporais afro brasileiras demandam noções que contemplem sua singularidade, pois se configuram como práticas corporais associadas (música, voz, gesto) e detém formas de produção e

transmissão de conhecimento pautadas por princípios como oralidade e ancestralidade²², que a depender dos casos não detém o registros escritos, são história e sistemas de pensamento que se grafam no e através do corpo (gesto, música voz) (WEBER; DANTAS, 2017).

Pedagogias geradas na cena e na sala, a dança afro, suas sensibilidades e fazeres são garfados no corpo de quem pratica. Na captura destes sentidos que podemos descrever uma dança da diáspora negra, desta forma a noção de encruzilhada como processo de fusão-hibridização, em uma analogia aos baobas africanos, a autora Leda Maria Martins assinala o papel da cultura negra na América como fissura e subversão de uma ordem do saber hegemônico na colonialidade, elas se constituíram *lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade(...)*²³ na pluralidade de movimentos-relações que a práticas culturais negras engendram que busco a encruzilhada como lugar de enunciação para descrever acurar pedagogias negra em dança de King.

3.4 A encruzilhada como espaço para descrição

No seu trabalho Afrografias da Memória, a autora Leda Maria Martins explica que as culturas negras na América se formaram a partir dos movimentos de encontros, fricções e transformações de diferentes referenciais simbólicos, constituindo o que a autora chama de cultura de encruzilhada. A noção de encruzilhada decorre do corpo mitológico das etnias *bantú* e *iorúba*, e se configura mitologicamente como morada de Èsú, como denominado língua de tronco yorùbá, é um orixá rege o encontro dos caminhos, e mensageiro entre o orum e o aye, dentre as oferendas-demandas humanas e os orixás. Èsù em si, princípio da contradição e multiplicação dentro do pensar mito ioruba e bantú, e desdobra-se em múltiplas qualidades de Èsù: èsù-elegbá, é atribuído ao espaço da rua, das feiras populares, das trocas, do movimento de ir e vir, pois Exu guardião, dos caminhos, é residente primeiro das encruzilhadas. A encruzilhada traduz metaforicamente os trânsitos

²² Sobre como os princípios da oralidade e transmissão de saberes comportam sistemas de linhagem para produção e transmissão de conhecimento recomendo ver atentamente: MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura**: corpo lugar da memória. Disponível em: <<<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

²³ MARTINS, L. M. **Afrografias da Memória**. O Reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

simbólicos e epistêmicos (de formas de conhecer e conceber o mundo) contidos no seio das expressões da cultura negra nas américas.

O termo Encruzilhada advém do saber mito poético das culturas iorubas e bantu, trazidas pelas populações africanas na diáspora. A encruzilhada para a cosmovisão bantu-ioruba configura como a morada de elegbara exu, energia cósmica da comunicação, do encontro e do movimento. *Elebgará* é responsável pelas mensagens e pelo trânsito de informações entre o *aye*, plano terreno para os *iorubas*, e o *orum*, plano divino. Sem exu não há comunicação.

A *elegbara* é atribuído ao espaço da rua, das feiras populares, das trocas, do movimento de ir e vir, pois Exu guardião, dos caminhos, é residente primeiro das encruzilhadas. Para a autora, esse termo tem a potência em traduzir a constituição das *epistemes* corporais negras no Brasil. A constituição dessas expressões seus movimentos de resistência a cultura hegemônica europeia, estratégias de afirmação, adaptação e reelaboração dos códigos culturais códigos culturais ocidentais:

A encruzilhada, lócus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas, como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos diversos, intertextuais e interculturais (MARTINS, 1997, p.28).

A encruzilhada configura noção operatória própria a compreender as culturas negras aqui gestadas, ela abrange noções de cruzamentos discursivos presentes nos fazeres dos sujeitos e artistas negros. Os cruzamentos estéticos provêm dos diversos referenciais que os atravessam, ao passo que os Cruzamentos identitários são gestados na trama política de pertencimento e reconhecimentos dentro de um fazer cultural de matriz africana. Já cruzamentos tempos, significa quando passado atualiza-se no corpo dançantes através da expressão ritualizada. As dimensões que compõem as culturas de encruzilhada características das corporalidades negras na América apontam para as relações que podemos buscar compreender na dança de matriz africana, e na prática de Mestre King.

A encruzilhada é utilizada para compreender o corpo em dança nas manifestações ritualizadas da diáspora africana. O corpo em dança é um corpo de

encruzilhada, em que as temporalidades de um saber da ancestralidade negra atualizam-se em movimento. Sobre essas territorialidades criadas a partir do corpo em movimento, a autora Renata Lima e Silva afirma ser a encruzilhada uma metáfora tempo-espaço de intersecções, em que podemos compreender a dinâmica das performatividades afro-brasileira que compõe os atos e expressões culturais, as quais mobilizam em seus (LIMA, 2016, p.63).

Sobre as diferentes interações estéticas que compõem a formação das corporalidades negras no Brasil nas suas práticas corporais, Martins aponta para os seguintes tipos de relações: processo de sincretismo, processos de analogia, processos de deslocamento. A utilização das noções de encruzilhada como categoria de análise possibilita compreender a dança negra brasileira a partir de cruzamentos e reelaboração de seus referenciais corporais. A dança cênica imanente dessas práticas, como a dança afro de Mestre King, podem ser consideradas a partir dos diferentes elementos que as constituem, como trazer para o ensino e para a cena a música percussiva presente nos terreiros de candomblé, as vestimentas, e diferentes técnicas corporais que se cruzam no seu fazer artístico.

Noção retirada para olhar as performatividades negras na América interpõe-se as formas de organização do corpo e da abordagem pedagógica em Mestre King, numa mesma forma de organizar um espaço de aprendizagem e conceber um corpo para a dança, visualizo cruzamento de vias emergidas das suas experiências e história corporal.

4 O CORPO EM LINHAS HISTÓRICAS

A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço.

Muniz Sodré

4.1 A Universidade e o moderno em Salvador: linhas institucionais

O centro da cidade de Salvador foi território de uma série de mudanças sócio-urbanas e culturais, com maior intensidade a partir da segunda metade do século XX. O deslocamento do centro político-administrativo para a cidade do Rio de Janeiro fez com que parte dos ocupantes e residentes migrassem para outras regiões da capital, em meio ao processo de expansão da malha urbana, das atividades de produção econômica, de um tipo descentramento da dinâmica urbano-espacial anteriormente localizada em regiões como o centro histórico e região portuária. As mudanças repercutiram na estrutura institucional e nas formas de ensino que antes eram vinculadas as ordens institucionais católicas, como os mosteiros e ordens. Foi a partir da década de 1950 que iniciou também a construção de um maior número de unidades educacionais oficiais e houve a busca de implementação de projetos de educação integral, como a Nova Escola, e as Escolas Parques, idealizadas e construídas pelo educador Anísio Teixeira.

As expressões e matrizes estéticas negras configuraram dispositivos de ensino/criação para uma série de fazeres culturais locais. O campo da dança cênica local tornou-se emergente, constituído por lugares como a presente na recém-criada Escola de Dança da UFBA, grupos como grupo “Experimental” sob direção de Lia Robatto, o “Balé Brasileiro da Bahia”, dirigido pelo coreógrafo Carlos Moraes vinculado a EBATECA e o grupo “Intercena”, dirigido por Carmem Paternostro.

As expressões de matriz africana e afro-brasileira constituem espaços de ensino e aprendizagem de saberes, de formação de sociabilidades/identidades das comunidades afrodescendentes. Emergiram nas décadas de 1960/70 os blocos afros, os terreiros de candomblé, os afoxés, entidades negras dentre as quais estão os blocos carnavalescos, portando estética referenciada com elementos da cultura de matriz africana, mobilizando discursos e identidades e afirmação da negritude em princípios e valores civilizatórios. Compõe este período os blocos afro-

carnavalescos, os afoxés, ritmo e movimento cultural como o samba-reggae (GUERREIRO, 2000).

Através de um panorama identificamos uma tessitura histórica a qual possibilita a emergência de um campo para a dança cênica de Salvador. Aponto para convergência de múltiplos fatores, acontecimentos que circunscrevem o aparecimento e continuidade de muitos grupos folclóricos e do fazer pedagógico de King, o qual possui influência da sua trajetória pessoal e dos fluxos sociais e identitários da cultura negra local. O surgimento de aparatos estruturais e institucionais como uma expansão da malha urbana e criação da rede de ensino superior em artes através da criação das faculdades de Teatro, Arquitetura, Escola de Dança e Escola de Música da UFBA, propicia dinamização do campo das artes cênicas e musicais locais, e um maior trânsito de professores e artistas, os quais foram trazidos e admitidos para lecionar junto a estas instituições (OLIVEIRA, 2006).

Esses sujeitos traziam influências dos movimentos artísticos do modernismo europeu, caracterizando as abordagens artísticas e pedagógicas das instituições de ensino superior, e influenciando outros artistas da cena local. Traços dos movimentos *avant garde* da Europa chegaram a cidade no início da década de 1950, marcando parte do fazer de seus artistas, primeiramente pelas artes visuais e pela literatura, posteriormente chegando às esferas do teatro, da dança e do cinema, trazendo uma estética presente nas expressões da população negra. São artistas que incrementaram discussões e desconstruções de parâmetros neoclassicistas da literatura e das artes visuais locais presentes na primeira metade do século XX (FLEXOR, 1994).

No Brasil, o modernismo artístico, sofreu a influência das vanguardas europeias do início do século XX, as quais atingiram notoriedade frente ao público especializado a partir da Semana de Arte Moderna em São Paulo em 1922, com a exposição de obras de Lasar Segal, Tarsila do Amaral, Anitta Malfatti, entre outros, além dos trabalhos na literatura de Mário de Andrade e Oswald Andrade²⁴. Os primeiros referenciais técnico-expressivos em dança na cidade foram delineados a partir da dança moderna europeia e posteriormente da dança moderna norte americana, incorporadas nas práticas dos professores da Escola de Dança da

²⁴ O movimento da arte Moderna em São Paulo inspirou-se nos movimentos *avant garde* que ocorriam no continente europeu no início do século XX, os quais transmutavam a formas de compor e criar em diferentes segmentos artísticos.

UFBA, e nos grupos de dança locais. King aproximou-se das *epistemes* europeias da dança moderna como aluno, transformando sua prática pedagógica. Quando perguntado qual era sua técnica prontamente relata: “Moderna” (SANTOS, 2017).

As mudanças estruturais e institucionais irão ocorrer em finais dos anos 1940 e no período seguinte. Sob a reitoria de Edgar Santos, são construídas as Escola de Teatro, a Escola de Música e Escola de Dança da UFBA, as quais incorporam atividades de ensino e formação em artes e se constituirão como espaço para emergência de grupos e trabalhos na área de artes. Ainda no âmbito universitário, as reformas institucionais abrangeram a criação do Centro de estudo Afro Orientais (CEAO) em 1959, sob a regência de Agostinho Silva, que viabilizou estudos voltados para as culturas africanas e sua influência na cena local, com atividades de formação e intercâmbio institucional com países africanos. Houve a criação da Faculdade de Arquitetura antes vinculada à Escola de Belas Artes da mesma Universidade, o Instituto de Geologia criado em 1957, que era coordenado pelo professor Milton Santos, trouxe a pesquisa voltada à realidade da população de Salvador para os quadros da geografia humana local.

Em menos de duas décadas, entre o final dos anos 1940 e princípios dos anos 1960, modernização e modernismo cultural promoveram, na Bahia, um processo de renovação cultural que, simultaneamente, sustentou a emergência de um campo intelectual e artístico e experimentou os movimentos inaugurais de uma lógica típica de uma cultura de mercado (...). Os anos seguintes serão anos de afirmação e ampliação dessa lógica de indústria cultural como elemento organizador do campo cultural baiano (OLIVEIRA, 2006, p.208).

Esse período foi denominado pelo autor Antônio Risério (1991, p. 24) como *avant garde* na cidade de Salvador, possibilitando a criação e a formação de um território cultural fortemente marcado por movimentos artísticos influenciados por referenciais estéticos das vanguardas como modernismo europeus, do cubismo, do decafonismo em música, e na área da dança a dança moderna europeia. O contato e a vinda de professores para as recém-criadas, nos anos 50, Escolas de Teatro, Escola de Dança, Seminários da Escola de Música, a Faculdade de Arquitetura, o Centro de Ciências Geográficas, possibilitou a formação de segmentos educacionais em nível superior, mais lugares de intercâmbio e campos de atuação para dinamização dos setores artísticos. Nesse meio que surgem muitos dos grupos de dança cênica na Bahia, como iniciativas dos alunos formados pela Escola de Dança

da UFBA ou pelas escolas de balé clássico particulares na cidade, e a convergência de fatores para criação da “Cia de dança do Balé Castro Alves”. O ensino e a produção em dança cênica receberam uma dupla inscrição, por um lado a influência da dança moderna alemã trazida por muitos dos professores e coreógrafos que lecionaram no período na instituição, mas também a presença de um circuito de grupos folclóricos fortemente pautados nos referenciais da cultura da diáspora negra.

4.2 Emergências de um fazer cênico na dança em Salvador

A emergência e progressiva consolidação de um campo da dança enquanto prática expandida na cidade, possibilitou também situar parte da dança de Raimundo Bispo, como professor de danças folclóricas no SESC, em 1969, onde mais tarde iria fundar o “Grupo de Danças Folclóricas do SESC”, e quando iniciou como professor no ano de 1971 na rede pública estadual de ensino de Salvador, onde germinou o grupo de dança “Gênese”. No período, podemos perceber a emergência de uma diversidade de grupos de dança na cidade, muitos provenientes das instituições com a Escola de Dança da UFBA, a qual se tornou um polo de formação profissional, capacitando os agentes da área, instrumentalizando estudantes e bailarinos, abrigando grupos e formações artísticas.

Rolf Gelewsky²⁵, então diretor da Escola de Dança, fundou em 1965 o GDC da UFBA, vinculado ao curso de graduação em dança, o qual dirigiu até 1970, e, nos anos de 1971 até 1979, foi coreografado e dirigido pelo professor e dançarino Clyde Morgan. No mesmo período, formou-se o Grupo Experimental de Dança (GED) liderado por Lia Robatto e Lúcia Mascarenhas, que, mesmo independente, mantinha vínculos com essa instituição, registra-se “Balé Brasileiro da Bahia”, grupo residente da Escola de Dança do Balé Castro Alves (EBATECA), coreografado por Dalal Aschar²⁶, e, posteriormente, até a década de 1980, por Carlos de Moraes.

²⁵ Rolf Gelewsky bailarino coreógrafo alemão, aluno de Mary Wigman e da escola expressionista alemã em dança, chegou ao Brasil em 1960, e sob convite do reitor Edgar Santos tornou-se diretor da Escola de Dança da UFBA, organizando a formação da Escola em cursos seriados, e estruturando currículo mínimo para cursos superiores em dança no Brasil, em 1971.

²⁶ Dalal Achcar, bailarina, nasceu no Rio de Janeiro, aprimorando seus conhecimentos em Paris, Nova York e Londres, onde habilitou-se e introduziu no Brasil o método DE ENSIO DO BALÉ DA Royal Academy of dancing. Em sua história profissional foi Diretora Artística do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1962, participa da fundação da Escola de Ballet do Teatro Castro

Dentre os processos de fomentação da produção coreográfica e de uma prática investigativa, encontra-se o surgimento da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, que ocorria nesses espaços de dança cênica. Criada em 1977, como o Concurso Nacional de Dança, com caráter competitivo, em 1979, passou a se chamar Oficina Nacional de Dança, o evento ocorria anualmente e agregava, entre atividades formativas e mostras artísticas e da produção local em dança, grupos nacionais e alguns grupos internacionais, os quais partilhavam suas produções e pesquisas num evento que durava em média duas semanas, contendo cursos, seminários, mostra artística, vídeos e workshops. O evento, surgido na Escola de Dança da UFBA, com apoio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e Fundação Cultural do Estado da Bahia, mobilizava artistas e estudantes da dança, provocando movimentação de experimentação e produção artística destinada a participação no evento (GUIMARÃES, 2010).

Ocorreu a emergência dos grupos de dança numa cena independente, muitos com caráter temporário, outros, com maior apoio institucional, que seguiram por maior tempo as suas atividades. Assinala-se que na década de 1980 a Fundação Cultural da Bahia lançou a primeira política de estímulo à produção coreográfica em dança, o “Edital de Dança”, lançado sob a gestão de Geraldo Machado, e, posteriormente, em 1984, outro edital com o nome “ Coreografia de Dança Contemporânea para Grupo”, de curta e média duração. Como assevera Robatto:

Muitos grupos e coreógrafo não tinham, como ainda não têm, condições nem fôlego para montar um espetáculo coreográfico, temático, com um programa completo de no mínimo uma hora de duração. Hoje, muitos coreógrafos preferem montar coreografias de curta ou média duração. Nesse outro concurso, voltado, em princípio para grupos e coreógrafos emergentes, havia uma vertente só para concorrentes profissionais (naturalmente com maior exigência), e outra para candidatos amadores, atendendo principalmente a grupos de dança de comunidades de bairro e das escolas públicas de educação geral (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.279).

Podemos perceber que se seguiu a formação de instituições e políticas que convergiram para delinear um espaço de criação e de um fazer coreográfico em dança que possibilitou aos grupos e artistas viabilizarem trabalhos até então considerados de maior consistência artística e com maior continuidade, dinamizando

a cena local. Nesse meio, visualizamos a formação de um espaço social da dança cênica artística, que não apenas fomenta e estimula a veiculação de projetos em dança, como também nomeia e legitima projetos que podem ser incluídos na produção coreográfica. Podemos mencionar a emergência de um campo para a dança. Sobre a noção de campo, o autor Muniz Sodré (2002) coloca a espaço social circunscrito pelas relações que o compõem. As relações que integram o campo são relações entre seus sujeitos, relações das condições de produção dentro de um determinado espaço social, das relações que legitimam o pertencimento do sujeito a esse espaço.

Trago um pouco do pensamento de Pierre Bourdieu (1989), cientista social francês que estudou e reconheceu as relações presentes na constituição desses espaços nos diferentes domínios da vida social, tanto nos campos da economia, da política, da religião, como no campo cultural e intelectual. O autor formulou a Teoria geral dos Campos com a qual buscou reconhecer as relações que regem a constituição desses diferentes domínios na vida social. Os domínios sociais constituem-se a partir de processos históricos de autonomização, dos embates e fricções internas, dentre seus sujeitos e dos tensionamentos externos, relativos a outros domínios da vida social, processos os quais configuram a formação do espaço social específico, com suas normatizações, relações, modos de pertencimento e legitimação.

Para compreender esse processo, o autor propõe como categoria de análise as “propriedades gerais dos campos”, com quais analisa a formação desses domínios. E para cada campo ocorrem a formação de relações singulares e específicas que permitem compreender cada domínio da vida social na sua especificidade histórica, o que o autor denomina de “relações objetivas”. Para Bourdieu, o campo da produção artística situa-se no campo da produção intelectual e cultural. O autor coloca a existência de subcampos, como, por exemplo, o subcampo da produção literária, o da produção musical e o da alta costura. A noção de subcampo permite entender as singularidades presentes na formação desses espaços sociais, e como estes se auto definem em relação a um segmento amplo da vida social. Por exemplo, como um campo da dança contemporânea irá se constituir em relação ao campo da dança. O autor chama a atenção para uma análise histórica para perceber os processos de autonomização dos campos, os quais

abarcam as relações de pertencimento e alteridades presentes nesses sujeitos em relação aos seus domínios sociais (BORDIEU, 1989).

A noção de campo e suas categorias de análise possibilitam compreender a formação da rede de produção coreográfica e artística na cidade de Salvador no período estudado. Apesar de, nesse momento não elaborar uma análise substancial desse processo, gostaria de situar o estudo do fazer da dança afro de Mestre King na rede de conexões presentes neste momento na dança da cena artística expandida na capital baiana, buscando circunstanciá-la como prática que percorre caminhos de auto definição em relação ao espaço social da dança no período. Significativo perceber que sua prática como coreógrafo e professor que mantém simultaneamente dois grupos: o “Grupo de Danças Folclóricas do SESC”, com o qual transpunha para o palco as manifestações das danças brasileiras, dentre as quais estavam danças de orixás, e o Grupo “Gênese”, formado com alunos da Rede Pública de Ensino. O “Gênese”, como grupo de dança moderna, apesar de formado em meio aos alunos das escolas em que lecionava, abarcava o trânsito de alunos-dançarinos entre esses dois locais de atuação, o “Grupo de Dança Folclóricas do SESC”, e o grupo “Gênese”. Isso me leva a perguntar em que medida também não havia trânsito das danças e da musicalidade populares brasileiras que se fizeram presentes na sua trajetória antes de nomear uma dança afro.

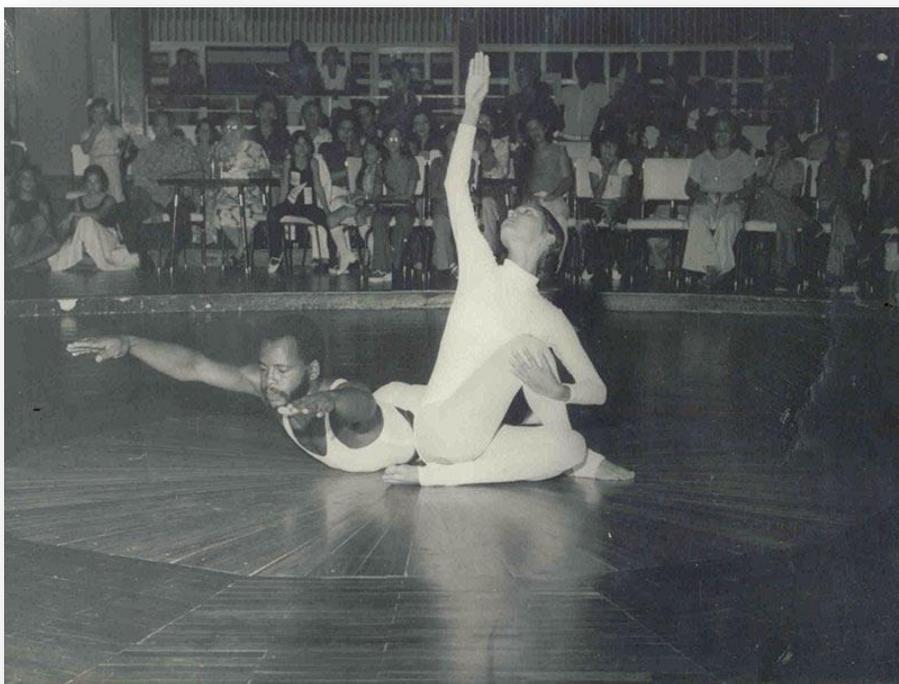


Figura 12- Raimundo Bispo em apresentação com Ângela Oliveira em Feira de Santana, BA, s/d
Fonte: Acervo Digital Ecarte

4.3 Os grupos folclóricos - vetores da diáspora negra em cena

As danças da diáspora negra e o amplo leque de expressões culturais estão presentes há tempo nos trabalhos individuais e pontuais em artistas das cenas, e em grupos e associações num circuito da cultura popular- grupos folclóricos e parafolclóricos que atuavam no período. João Alves Filho, conhecido como Joãozinho da Golméia, constituiu um desses sujeitos, trazendo uma corporalidade dos terreiros de candomblé, para apresentações e intervenções em eventos sociais na cidade de Salvador na década de 1940.

Sacerdote das religiões afro-brasileiras, João da Golméia ficou conhecido como um artista que circulava divulgando as danças, as estéticas e as músicas presentes nos terreiros da religiosidade de matriz africana da capital. Como artista, frequentava teatros e eventos realizados pela imprensa local; como líder religioso, montava cenas e números e os mostrava em diferentes oportunidades. Apresentou, juntamente com membros da religião, passos e toadas aos presentes e transpôs para os palcos, nas décadas de 1940, representações das danças e do gestual da religiosidade afro-brasileira (FERRAZ, 2012).

Iniciativa de um sujeito, João da Golméia, se apresentou na década de 1940, no cine teatro Jandaia, em Salvador, com o espetáculo “Bailados de Obá Duddem”, “para um público que pouco acessava a essas manifestações” (FRANCO, 1994, apud. OLIVEIRA, 2006, p.156).

As expressões populares e de matriz negra, nas quais são entoados traços referenciados a uma identidade e cultura africana, ganharam maior visibilidade a partir da formação dos Blocos Afros e suas participações no carnaval, com o surgimento e primeira saída de um bloco em meio a comunidade da Liberdade, que mobilizava simbologia e estética de matriz africana. O “Bloco Afro Ilê Ayê”, em 1976, iniciou uma nova forma de apresentar a população afrodescendente, agenciando signos que remetiam a uma estética e valorização da africanidade e de uma matriz da cultura africana para a mencionada cidade. Essa forma de redimensionar está presente no vestir, no dançar, na música e na ritualidade das apresentações. Esse lugar de anunciação possibilitou agregar a afirmação de uma identidade negra, e foi porta de entrada a outros blocos como “Male de Bale”, “Muzenza”, “Olodum”, e uma série de blocos afoxés. Houve o movimento de reafricanização do carnaval, a institucionalização de práticas pedagógicas afro orientadas como a Mini

Comunidade Obá Biyi, escola creche criada em 1978, nas dependências da comunidade do terreiro de candomblé. Nessa época era uma creche que atendia crianças com idades entre seis meses e cinco anos.

Em 1962, no Instituto Isaías Alves (ICEIA), a professora de música Emília Biancardi, então pesquisadora e etnomusicóloga, buscou formar um grupo de pesquisa e criação cênica a partir das danças populares. O grupo “Viva Bahia” reuniu artistas da cena amadores, estudantes e artistas vindos das próprias expressões populares. Com esses encontros, formou-se, primeiramente, o “Grupo Folclórico do Instituto Isaías Alves”, depois passou a se denominar “Conjunto Folclórico da Bahia”, seguindo de “Folguedos da Bahia” e “Conjunto Folclórico da Secretaria de Educação”. Em 1969, o grupo, já sem vínculos institucionais, passa a se chamar “Viva Bahia” e iniciou série de apresentações nacionais e internacionais, onde expressões populares e de matriz africana eram transpostas para o palco. O “Viva Bahia”, como muitos grupos folclóricos, era caracterizado pela presença de integrantes advindos das manifestações populares e de suas comunidades. Mestres de capoeira, alabês, dançarinos e tocadores populares compuseram o grupo, juntamente com bailarinos da área. Uma das características dos grupos folclóricos deste período era a integração dos sujeitos destes grupos, como nos aponta e como um grupo de trazer para a cena sujeitos danças folclóricas que irá se fazer vivamente presente no cenário da dança na Bahia no período pesquisado.

A autora Lia Robatto, num estudo sobre a dança cênica na Bahia, propõe uma classificação do tipo de produção cênica que teria como substrato as expressões populares. Segundo a autora, podemos reunir essas produções em danças folclóricas, em que as coreografias são idênticas às manifestações e ocorrem dentro da comunidade de origem e no seu contexto de produção ritual. As danças para- folclóricas são produções cênicas realizadas para o palco e transpõem para as apresentações e encenações as expressões culturais populares, buscando retratar de maneira próxima essas manifestações, e as “danças contemporâneas, inspiradas em manifestações populares”, são recriações partir das danças folclóricas, que não possuem funções sociais e nem a preocupação em reproduzir integralmente estas danças (ROBATTO, 2000, p.174).

Para a autora Mariana Monteiro, a qual não utiliza categorizações para as diferentes formas de abordagens cênicas substanciadas pelas manifestações populares, o que ocorre são formas de tradução cênica nas quais implicam questões

estéticas e políticas a serem compreendidas a partir de seus elementos constitutivos. O exercício de transposição cênica dos fazeres lúdicos e culturais das expressões culturais tradicionais aqui no Brasil não é recente, e se alinha ao discurso da formação de uma nação e da identidade, em que as manifestações folclóricas aparecem como temas para composições/criações no campo artístico. Na área da dança localiza-se a obra de Felicitas Barreto, Chinitam Ulmann e Eros Volússia que recriaram coreograficamente temas populares e da cultura negra brasileira. (MONTEIRO, 2011).

Em Salvador, nesse período emergiram grupos folclóricos, compondo uma rede de fazeres em dança, os quais mantinham o processo de tradução cênica das expressões populares locais, negras e de outros estados do Nordeste. Muitos destes grupos mantiveram atividades contínuas como o caso dos grupos “Viva Bahia”, “Olodum”, “Afonjá” e “Filhas de Oxum”.

A partir de 1972, o grupo “Olodumaré”, criado pelo Mestre Camisa Roxa e com coreografia de Domingos Campos integra em seus quadros bailarinos profissionais e muitos estudantes da Escola de Dança da UFBA. A partir dos registros da autora Lia Robatto listei 12 grupos folclóricos que atuavam no período estudado.

Ocorreu a emergência de um cenário cultural em que as expressões populares brasileiras ganharam maior espaço, através da formação de uma multiplicidade de grupos, onde se inseriram danças da diáspora negra e suas traduções para a cena artística. Alguns tiveram maior durabilidade, como o citado “Viva Bahia” (1962-1981), o grupo “Olodum”, que posteriormente desmembrou-se em “Olodumaré” (1969-71), o qual virou ‘Brasil Tropical’ incursionando por diversos países europeus. Menciono ainda o grupo “Afonjá” (1972-1988) de Mestre Vermelho, grupo “Oxum” (1972-1986) dos irmãos Cláudio Maia e Carlito Maia, “Grupo Folclórico Capoeira da Bahia”, formado em 1977, “Grupo de Dança Frutos Tropicais” (1979-1981), dirigido por Ninho Reis, grupo “África Poesia” (1985), que inicialmente coreografado por Emília Biancardi, passou, com Armando Pequeno, a incorporar referenciais de técnicas ocidentais de dança, o “Balé Folclórico da Bahia”, fundado em 1988, por Wilson Botelho, atuante até os dias atuais.

A maior parte desses grupos não era formada por bailarinos amadores, mas exibiam um diversificado corpo de dançarinos e coreógrafos, parte dos seus integrantes oriundos da classe média branca. A partir da década de 1970, iniciou a

formação de grupos que buscaram profissionalizar a cena, com montagem de espetáculos e realização de turnês nacionais e internacionais. Vale considerar que o circuito do turismo cultural que irá impulsionar parte destes grupos no período seguinte - décadas de 1980 e 1990 - começou a reunir maior número de integrantes pertencentes a expressões da cultura negra local.

Esses grupos constituíram portas para ingresso de muitos artistas negros na cena da dança cênica em Salvador, a exemplo de Mestre King. Porém arrisco a sugestão que a rede de grupos folclóricos é pilar fundamental na emergência de uma dança negra local, onde além de circular artistas e dançarinos da área, parece propiciar um mercado e campo para a dança, possibilitando a formação de professores e de ações específicas do campo das danças folclóricas, na época. Sintomático atentar para as atividades contínuas dos grupos e do número de pessoas agenciadas. Antonio de Jesus, bailarino do grupo “Balú” de Mestre King, refere-se à atuação destes grupos como lugares de efervescência cênica, como de articulação política e de visibilidade para um fazer da dança negra local.

Então hoje a gente não vê mais isso em grupo folclórico porque para você fazer certo tipo de coisa você tem que ter uma escola, nada cai do céu. E isso o fato de muita gente quer fazer. Eu me lembro que tinha o Grupo Balú, tinha os Furacões da Bahia, O Viva Bahia, tinha o grupo Oxum, tinha o Tenda dos Milagres, esse todos eram grupos que faziam temporada no Teatro Castro Alves, e era lotado cada um tinha a sua temporada. E era dentro do Teatro Castro Alves com grupo folclórico. Por que a Bahia era um peso muito grande com os grupos folclóricos, entendeu? Então tinha esse movimento. Quem viveu isso viveu! Porque tinham as temporadas de junho. Porque uma semana era o grupo Oxum, na outra semana era os Furacões da Bahia, na outra semana era Viva Bahia...então isso era uma coisa muito importante, que hoje em dia você não vê falar disso, e não tem onde se apresentar! As casas de show, o SESC, era lotado aquele Pelourinho. A Moenda era lotada, tinha show! A Tenda dos Milagres era cheia! O grupo Oxum chegou a ter a casa dele, uma casa que era em Amaralina, que era casa de espetáculo do grupo Oxum. Ele tinha em Amaralina a casa de espetáculo! Cada grupo tinha já a casa de espetáculo, e todo mundo vivia do folclore! Isso era uma coisa que dava, muita gente vivia disso! Era pouco, mas vivia daquilo ali. Então aqueles que fizeram progresso, tipo eu vim do folclore, mas fui estudar dança! Tipo o Zebrinha, Zebrinha veio do folclore. Tiveram outras pessoas que vieram e fizeram carreira internacional [...] (JESUS, 2018).

Espaços de aprendizado, formação e experiência estética, a rede grupos folclóricos, num primeiro olhar, possibilitou a formação de dançarinos e artistas no campo da dança afro brasileira. Autores como OLIVEIRA (1991), CONRADO (1996) e ROBATTO (2002), nos oferecem muitas das informações como nomes, datas e as pessoas e artistas que integraram a cena Folclórica local neste período, constituindo assim, pistas e rastros para estudos e pesquisas acerca de seus fazeres cênicos e pedagógicos. Pela quantidade em número e atividades dos mesmos, urge também maior número de estudos historiográficos que possibilitem olhar detalhadamente para profusão e riqueza destes saberes, considerando a sua intensa contribuição para a emergência da dança negra em Salvador.



Figura 13- Grupo Folclórico Exaltação a Bahia-formado por alunos do Colégio Estadual Duque de Caxias.

A rede de grupos folclóricos, como espaço de aprendizado, formação e experiência estética, possibilitou – num primeiro olhar – a formação de dançarinos e artistas no campo da dança afro brasileira. Autores como OLIVEIRA (1991), CONRADO (1996) e ROBATTO (2002), nos oferecem muitas das informações como

²⁷ Grupo Folclórico Exaltação à Bahia, formado em 1973 por alunos do Colégio Estadual Duque de Caxias, bairro da Liberdade em Salvador, década de 1970. Exaltação à Bahia, trabalhou inicialmente com alunos em formação, aprimorando seus quadros. Na sua trajetória realizou viagens nacionais e internacionais, sob coordenação de Neyde Aquino. Disponível em: <<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=876972195696504&set=a.256457967747933&type=3&heater>>>. Acesso em 11 nov. 2018.

nomes, datas e as pessoas e artistas que integram a cena Folclórica local neste período, constituindo assim, pistas e rastros para estudos e pesquisas acerca de seus fazeres cênicos e pedagógicos. Pela quantidade em número e atividades dos mesmos, urge também maior número de estudos historiográficos que possibilitem olhar detalhadamente para profusão e riqueza destes saberes, considerando a sua intensa contribuição para a emergência da dança negra em Salvador.

Evidencia-se certa ausência de registros e estudos voltados para a dança negra local, considerando o número de grupos atuantes, e o agenciamento significativo de alunos, dançarinos e coreógrafos envolvidos. Esses grupos cumpriam temporadas em palcos e lugares de difusão e apresentação do grande campo da dança, por exemplo, temporadas realizadas no palco principal do TCA, e possuíam sede próprias como casas de shows, além de realizar turnês nacionais. Esses fazeres são comparados a uma arte *naif*, situando-os como ingênuos ou ainda primitivos, tal estigmatização não possibilita um olhar detalhado e atento as relações e quantidade de fatores que abrange as formas de criação e produção artísticas de um fazer da dança negra.



Figura 14- Grupo Exaltação à Bahia, em turnê pelo Rio de Janeiro na década de 1970

Decorre de marcadores sociais que formulados a partir de teorias biológicas errôneas, produzidas a partir das teorias da modernidade constroem marcas corporais elementos através dos quais se podem homogeneizar os sujeitos e naturalizar identidades construídas socialmente. Esse processo constitui um pilar do racismo velado brasileiro, onde a população negra e as suas formas de saber e ser

são subalternizadas. Nesse sentido que a dança afro, danças folclóricas, seus desdobramentos no campo das artes da cena e dos modos de educação em arte são atravessados pela desqualificação de seus saberes. A retificação que era objeto o africano escravizado foi metaforseado, no fim do século XIX e início do século XX em teorias racistas que tiveram por base o que era considerado uma biologia científica. A ideia de raça dos indivíduos passou a ser deduzida através de marcas corporais, o corpo negro era mapa para designações racistas, repousadas em traços fenotípicos dos sujeitos, este processo convergiu para a essencialização das identidades. Como o racismo e a desqualificação do corpo negro atravessam a dança afro de Mestre King, delegando espaços sociais para sua atuação? Como sua prática articula-se produzindo respostas, e modos de negociação?

A identidade para o autor Stuart Hall (2003) é uma construção histórico-social concebida através da relação de diferença, e a qual se materializa a partir de marcadores sociais, nomeados como mulher, homem, branco, velho, pobre, negro, etc. É através desses marcadores que o indivíduo constrói sua autoimagem, o que incide na sua produção e nas formas de estar no mundo. Os fluxos identitários são possíveis somente quando construídos em relação com as diferenças do outro, para o autor, quando estes marcadores são reconhecidos como essenciais eles tornam-se fator de fechamento, essencialização e demarcação (exclusão) em relação ao outro, propiciando terreno para uma visão essencialista e até mesmo de regimes e processos políticos totalitários (HALL, 2003). Porém esses demarcadores quando reconhecidos como construção social, dinâmicos e de contínua mudança possibilitam o fluxo e a transformação das formas de reconhecimento, sem incorrer na cristalização de um demarcador e na sua utilização para uma exclusão social e subalternização.

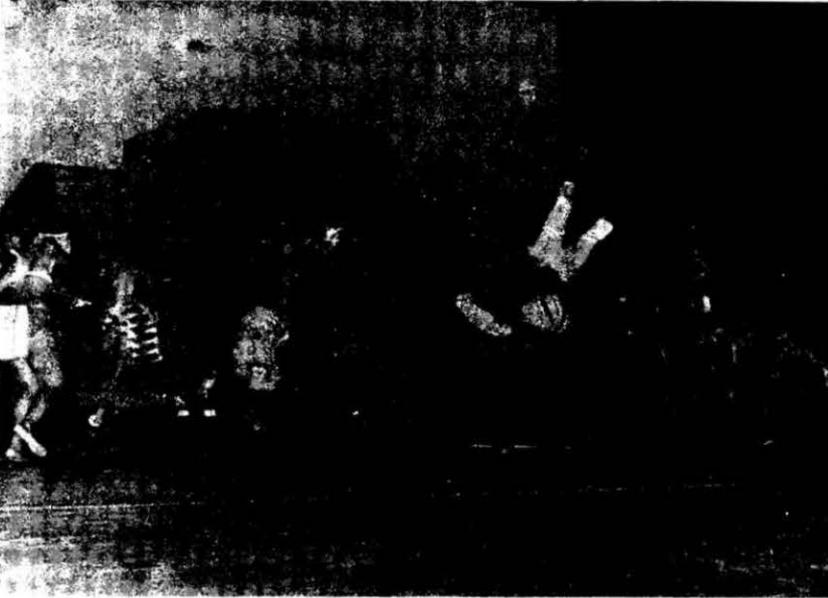
Ao pensar que o corpo negro na dança afro passa por um processo de reconhecimento, é possível questionar como os fatores estão articulados na dança afro ou na dança negra de Mestre King? Como o seu fazer mobilizava e articulava fatores de reconhecimento numa dança? E marcadores de um fazer negro em dança incidiam sobre seu modo de produção? Pensar a dança através das relações étnico-raciais e como um ponto de contraposição a racialização e discriminação racial.

A urgência da reescrita de uma história da dança cênica que contemple os movimentos artísticos, os fazeres cênicos os processos pedagógicos da dança negra aproxima-se ao que o professor Kebengele Munanga assinala como

reconstrução da narrativa histórica das populações afrodescendentes, como uma forma também de “reencontrar o fio condutor da verdadeira história do negro que o liga a África sem distorções” (MUNANGA, 2012, p. 11), como caminho da reescrita da história da população afrodescendente e combate e superação do racismo como forma de sistema de desqualificação da dança negra como forma de conhecimento. É de censo comum delegar a dança afro e sua diversidade de matizes a uma categoria folclórica, mas seus saberes tratam de uma coleção de passos e movimentos consagrados, e a uma estética “tribal”, “primitiva”.

JORNAL DA BAHIA, Salvador, 16 jul. 1971,

F-0885



O Grupo Olodumarê está apresentando no Teatro Castro Alves um excelente espetáculo

VEJA E REVEJA AS DIABRURAS DA BAHIA

Até domingo, você pode assistir no palco do Teatro Castro Alves, a chegada dos primeiros navios negreiros a Bahia, o gingado malicioso dos negros na dança sexual Lundu, além da capoeira e do carnaval, através do espetáculo "Diabruras da Bahia" que será encenado pelo Grupo Folclórico Olodumarê.

"Diabruras da Bahia" é um espetáculo de informação cultural e mostra as ilusões que as credences populares exercem sobre o povo. O Grupo Olodumarê é composto por gente do povo selecionado nas mais diversas fontes de folclore e também por universitários de todas as faculdades.

ESPETÁCULO

"Navio Negreiro", o quadro que abre o show, representa a chegada dos primeiros escravos africanos na Bahia e, em sua parte final, procura viver a revolta do negro diante dos mal-

tratos que sofre. Pode também traduzir a sua disposição de lutar pela liberdade que o agrilhoa, segundo explicação do Grupo.

LUNDU

Dança sexual, feita por homens e mulheres aos pares, com abraços e umbigadas, que em séculos passados escandalizou a burguesia a ponto de ser proibida, também será apresentada pelo Grupo Olodumarê. O espetáculo que reúne uma grande variedade de números se encerra com o carnaval, a maior mostra da alegria (ou da tristeza) de nosso povo.

Na primeira parte do programa serão encenados o "Navio Negreiro", "Lundu", "Bata de Feijão", "Maculelê", "Puxada da Rede" e "Presente de Yemanjá". O espetáculo será complementado com o "Samba do Caboclo", capoeira do Amor", "Capoeira, Sambão" e "Frevo-Carnaval".

GRUPO

O Grupo Folclórico Olodumarê, que já realizou diversas excursões no País e no exterior, chegou recentemente de Belo Horizonte e Brasília onde se exibiu com enorme sucesso. Em Brasília, foi recebido, pelo Ministro Jarbas Passarinho, que o incentivou bastante e assegurou seu apoio no patrocínio de excursões pelo Brasil, para apresentação em escolas de nível médio e universitário. Lícia, uma das componentes do Grupo, informou que o Ministro de Educação garantiu ainda financiar excursões no exterior.

O Grupo é dirigido por Edvaldo Carneiro e Silva conhecido por "Camisa Roxa" e no elenco de Diabruras da Bahia, atuarão Lúcia Santana, Cleide Telma, Cláudio Miranda (Maia), Edmundo Bonfim (Cascavel), Onias Gamardelli, dentre outros.

Figura 15 - Reportagem do Jornal Diário de Notícias, sobre temporada de estreia do espetáculo Diabruras da Bahia, Grupo Folclórico Olodumarê, formado por Edivaldo Carneiro Sá, coreografia de Domingos Campos em Salvador. Mestre King atuou como dançarino no período.

4.4 Dança(s) Afro(s), corpo negro no Brasil

O corpo negro é cingido pela experiência histórica do colonialismo e da escravização da população afrodescendente, desdobrando-se em formas de objetificação e deslegitimação de saberes e de suas contribuições sociais e culturais, incidindo sobre a forma como as populações afrodescendentes concebem a si como grupo e indivíduo. A dança negra por se organizar a partir de matrizes corporais afro orientadas traz à tona a discussão de como relações raciais presentes no tecido social operam no sentido de deslegitima-la como prática técnico expressiva, refletindo em questões como falta de legitimidade das produções artísticas negras, no descaso de elaboração e aplicação de políticas públicas para sua produção, na invisibilidade social de seus autores e dançarinos. As relações engendradas em meio ao racismo estrutural

Estudos voltados para dança negra enquanto fazer cênico, seu modo de produção, as práticas de ensino e suas formas de criação são assunto de estudos que se iniciam somente na década de 1990, uma produção recente. A diáspora africana e modos de ressignificação cultural conferem diversificação de referenciais culturais e modos construção dos saberes da população negra, visto que a identidade e um dado de contínua reelaboração de seus sujeitos, possibilitando agenciamento e negociações em meio as relações de poder dentro. A elaboração das formas de conhecimento forjadas no processo da colonialidade e da diáspora negra configuram estratégias de resistência frente aos movimentos de deslegitimação e invisibilização de suas práticas culturais. No campo do poder, saber e ser inscrevem-se noções que permitem delimitar o que é aceitável como forma de conhecimento.

A modernidade e a colonialidade dos saberes forjados no processo de colonização e invenção da história da América através do contato organizam e se inscrevem noções sobre corpos, e sobre *epistemes*, legitimando lugares de enunciação, ao mesmo tempo desconhece formas de pensamento advindas da ciência e filosofia moderna. Sobre a “perspectiva epistemológica, o saber e as histórias locais europeias foram vistas como projetos globais[...] que situam a Europa como ponto de referência e de chegada” (MIGNOLO, 2003, p.41). As práticas culturais afro-brasileiras configuram lugares de resistência e reinvenção e

reinvenção da trama da colonialidade do saber, a diáspora africana e seu processo de escravização da população africana, e da população afrodescendente. Os percursos pelos quais fincam em solo brasileiro o corpo negro e a dança afro-brasileira nos possibilitam perceber dinâmicas de articulação entre simbologia, discurso negro, de referência africana/afro-brasileira e modelos semeados do colonialismo cultural e suas *epistemes*. Há fazeres em dança negra que possuem a Europa como centro e possibilidades de realização. Em termos das danças negras no Brasil, a presença da contribuição das populações afrodescendentes localizava-se nas áreas da antropologia, da sociologia, da história, do folclore (CONRADO, 2006). Na genealogia da inserção do negro na nossa sociedade enquanto cidadão livre é que conseguimos entender o contexto de racismo contra o negro presente na sociedade atual.

O processo que foi demarcado pelo evolucionismo e científico que considerava como culturas primitivas as sociedades não ocidentais, o pensamento científico e intelectual do início do século XX, de filiação evolucionista, estiveram presentes nas instituições de ensino e pesquisa superior no país que surgiram a partir do final do século XIX, configurando uma rede de poderes e elaborando a institucionalização do racismo na sociedade brasileira (SCHWARTZ, 2000).

O racismo, enquanto sistema de pensamento e prática social, se configura atrelado ao pensamento da eugenia branca, que afirmava que o aprimoramento da sociedade se dava através do branqueamento racial, pois o sujeito negro e suas práticas sociais e culturais eram compreendidas como arcaicas, constituindo um obstáculo ao processo civilizatório e ao projeto de nação nacional. O Brasil, em finais do século XIX, na esteira desse pensamento que esteve presente na literatura científica, artística e nas formas de representação do negro é que as expressões culturais de matriz africana foram consideradas como sintomas de atraso social, embargando o processo civilizatório para a nascente nação brasileira. O racismo negro no Brasil foi-se delineando a partir da condição de escravização dos africanos e seus descendentes, pois não dava para supor o negro como sujeito liberto num pretense processo de branqueamento, onde a mestiçagem era apontada como caminho para os percalços sociais presentes na nascente república.

A partir da década de 1930, sob o agenciamento de poderes para formação de um estado político e de uma nação, considera-se a questão da mestiçagem como uma maneira de incluir demais matrizes raciais, já que o Brasil seria um país

genuinamente mestiço. A perspectiva da união racial e de uma convivência entre as diferentes matrizes culturais que compunham o corpo cultural brasileiro permeou o discurso político cultural do país, a intelectualidade e a produção artística. No campo das artes, especificamente, com o Movimento Modernista iniciado em 1922, na Semana Nacional de Arte Moderna, considerava a sociedade brasileira como resultante de processos de miscigenação, como a mistura de três grupos raciais: africanos, indígenas e brancos europeus. Para muitos autores o conceito de miscigenação não se propõe a abordar tensionamentos político-econômicos, os quais emergem das condições desiguais de acesso a bens sociais e de desenvolvimento gestados historicamente no processo de colonialidade, e/ou de escravização das populações africanas na diáspora negra.

As relações raciais e a discriminação explicadas pelas teorias da miscigenação, começam a ser questionados a partir da década de 1940/50 com a emergência do movimento negro unificado, através da formação de grupos que possuíam, como feixe integrador, expressões culturais afro-brasileiras e relações inter-raciais, dentre os quais estão Teatro Popular Brasileiro, conduzido pelo poeta Solano Trindade, a Orquestra Afro-brasileira, formada pelo maestro Abgail Moura, Teatro Folclórico Brasileiro, que posteriormente irá se chamar a Brasiliana, o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado e dirigido por Abdias Nascimento, e o Comitê Afro-brasileiro. O TEN visava à realização de ações que valorizassem as culturas negras no Brasil, através de eventos, conferência, estímulo a grupos artísticos e ações educativas, em meio a organização social do movimento negro (MNU), na retomada da afirmação identitária e da discussão das relações inter-raciais no Brasil.

Tal conceito se refere à construção social que reúne em si características físicas (percebidas culturalmente) e dados culturais. Este último conceito de raça, relacionado à identidade negra, foi reivindicação do Movimento Negro Unificado (MNU) no Brasil. O MNU defendeu tal posição quando surgiu como interlocutor político importante no final dos anos 1970, articulando discurso que considerava como negros, além dos “pretos”, os que antes eram classificados como “pardos” pelas pesquisas oficiais, como as implementadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ressignificando o termo raça, (re)mobilizando os sentidos da palavra negro para denunciar e combater ao racismo estrutural e cotidiano, forjando uma nova conotação para o conceito de identidade negra, expandindo seu sentido para além da conotação racialização dos sujeitos.

Agregando sentido étnico cultural ao termo, redimensionando-o como elemento de afirmação identitária e construção de práticas e significados que encontravam fator integrador memória história da cultura negra na diáspora. Neste sentido que traços estéticos-culturais e a corporalidade da diáspora africana compõe pedra de toque para a formação de um contra discurso ao racismo estrutural e cotidiano.

O MNU, se formou na década de 1970 a partir da reunião de coletivos e grupos, a maior parte deles advindos dos Blocos Afros, primeiro com jovens e integrantes do Ilê Ayê, e posteriormente do Malê de Balê, os quais atuavam dentro das suas comunidades e bairros de forma a serem um demarcador para as demandas político e identitárias, forma-se a partir da reunião de coletivo e grupos, dentre os quais estão integrantes de “Blocos Afros Ilê Ayê” e “Malê de Balê”, posteriormente “Olodum”, e seu desdobramento um grupo “Níger Òkàn” (FREITAS, 2006).

Esses grupos formados como resposta ao impedimento da participação de jovens negros nos clubes carnavalescos de Salvador através de obstáculos econômicos configuraram lugar de sociabilidade e encontro da população negra. As sociabilidades reúnem muitos jovens, catalisam engajamentos e são estes grupos que compõem as primeiras reuniões e assembleias em torno da reivindicação e construção de políticas de reparação social, articulando ao período de reafirmação das identidades negras através de categorias raciais e compondo o movimento de reivindicação as políticas públicas de reparação racial e combate ao racismo estrutural e cotidiano.

Assinalo que parte da dança afro brasileira encontra no MNU da cidade os caminhos de ensino e criação cênica de Mercedes Batista, bailarina negra, nascida em Campo dos Goytakases, que iniciou seu trajeto na dança em 1942, mas foi a partir de 1945 que começou a frequentar a escola de Eros Volúcia, conhecida pelo viés de investigação das danças populares para a criação de um balé brasileiro erudito e uma das primeiras bailarinas a aceitar bailarinos negros. Ingressou para o Balé Municipal do Rio de Janeiro através de uma audição conturbada, na qual teve que se encaixar no teste para bailarinos homens. No período, após assistir a uma apresentação do “Teatro Experimental do Negro”, entrou para o grupo.

No início dos anos 50, Katherine Dunham, esteve no Brasil para se apresentar com seu grupo e através do Teatro Experimental do Negro conheceu Mercedes. Depois de concorrida audição, Mercedes Baptista foi escolhida para

estudar junto com a companhia da bailarina norte-americana durante um ano nos Estados Unidos. A companhia de dança de Katherine Dunham desenvolvia uma abordagem da dança moderna inspirada em matrizes culturais não europeias. Pesquisou, especialmente, a cultura religiosa *vodu* do Haiti. Ao retornar ao Brasil, reuniu-se com um grupo de dançarinos negros, na maior parte amador, e em 1953, nasceu o “Balé Folclórico Mercedes Baptista”, passando a investigar a dança dos candomblés brasileiros, e demais expressões da cultura popular. Com o grupo, “Ballet Folclórico Mercedes Batista”, a bailarina montou inúmeros espetáculos e participações no Teatro de Revistas. Assinala-se que Mercedes Batista compôs participações nas Escolas de Samba e viajou pela Europa e Estados Unidos com seu grupo. Nos anos 1970, dedicou-se ao ensino na Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ministrando a disciplina “Dança Afro-Brasileira”. Em 1980, retomou sua companhia “Ballet Folclórico Mercedes Baptista” onde foram apresentados: “Orungá e Iemanjá”, “Visita de Oxalá ao Rei Xangô” e “Mondongô”. Em 1982 se aposentou pelo Teatro Municipal. A autora Mariana Monteiro assinala que seu trabalho configura uma forma de introdução das práticas e referenciais corporais negros, rompendo com estruturas e fissurando as estruturas da cena em dança no período, pautadas pelo balé clássico. (MONTEIRO, 2011).



Figura 16 - Mercedes Batista

Ao mobilizar na sua abordagem pedagógica e sua prática coreográfica referenciais e matrizes corporais da diáspora, King encaminha questões como afirmação de estética afrodiaspórica na produção em dança, e na reunião de alunos e atores da área, na difusão da prática em dança cênica dentre a população de menor aquisitivo, composta em sua maioria pela população negra. A dança negra, se faz presente no conjunto de saberes estéticos e corporais, os quais reúnem sujeitos e suas identidades em torno de grupos folclóricos locais e dos seus fazeres, configurando uma rede sólida onde campos de atuação são negociados continuamente. Se a dança afro e seu contexto de emergência se faz presente na prática de King que atuava junto as comunidades e circuitos de menor poder aquisitivo, ela simultaneamente negocia com espaços de produção e sociabilidade pertencentes ao circuito da cultura hegemônica, fundamentada em critérios ocidentais de dança. O direcionamento de criação e produção em dança com viés temático acerca da cultura negra local, pode apontar na direção de questões como a apropriação e negociação de signos afro-brasileiros, mas na configuração de espaço de disputa de visibilidade desta cultura, de manutenção de *modus operandi* próprio aos saberes e sujeitos negros.

Como nos aponta Hall, as identidades e formas como os grupos se constituem são permeadas pela

A sua prática envolve o início de designação da dança afro na cidade de Salvador, comumente designada como folclórica ou dança primitiva, a busca de reconhecimento frente aos campos da dança e conquista de maior espaço e de visibilidade permeiam processo de atuação como artista e professor nas danças locais, termos como “dança afro”, “dança afro-brasileira”, dança “afro-contemporânea” emergem no período na cidade e apontam para um fazer que assume a complexidade, na medida em que dialoga e negocia formas de saber no corpo que dança, como maneira de conceber uma pedagogia e um dançar com características próprias.

5 A PRÁTICA: PEDAGOGIA EM DANÇA NEGRA EM SALVADOR

**(...) minha bandeira
minha pele
fincado estou na terra que me pertence
Cuti- Porto-me estandarte**

5.1 Gesto

Atuando principalmente com alunos advindos de comunidades da cidade de Salvador e da Rede Pública de Ensino, King criou uma rede de alunos e dançarinos com os quais elaborou abordagens de conscientização corporal para a dança, e formas de inclusão de muitos jovens para caminho de profissionalização em dança (JESUS, 2018). Considerar o ensino da dança nos diferentes lugares de atuação é alertar para aspecto de difusão e maior acesso ao ensino da dança na cidade. O professor que era conhecido pelo rigor na sua abordagem em sala de aula e demanda de desempenho técnico de seus alunos, nas entrevistas King sempre afirma que gosta “é de ver linhas, dos braços colocados, do desenho do movimento” (SANTOS, 2017).

A prática de King não obedecia a uma estrutura fixa de aula como muitas aulas técnicas ocidentais nas quais são elaborados módulos de exercícios e depois são aplicados, ele elaborava sequências de exercícios que eram realizadas nas etapas da aula, e os quais trabalhava alguns princípios que busquei identificar.

Frequentei as aulas de Mestre King na Escola de Dança da FUNCEB, no período de 2004 a 2006, as quais ocorriam aos sábados pela manhã a partir das 9 horas em horário soteropolitano, com esta flexibilidade era posto tempo para chegar, agrupar, conversar, aquecer e falar com Mestre King. Viso que King sempre foi um professor acessível a conversas

Ao mobilizar educando através de estímulos sensório e motores, também se engendra uma maior rede de conexões sobre coordenação motoras, estímulos sensórios, uma proposição simbólica, uma memória coreográfica, uma percepção tempo e espaço. A integração de todas estas dimensões e movimentos foi articulada no sentido da percepção e da emoção corporal, e formulada pela análise do gesto expressivo por Hubert Godard (GODARD, 2010).

Em seu artigo Godard nos explica porque prefere versar acerca do gesto para compreender o movimento corporal. Para o autor a dimensão gestual contempla características cinéticas e sensíveis do movimento, abrangendo processo de percepção do movimento para o indivíduo. Através de abordagem do gesto expressivo alinha-se a subjetividade e como o corpo percebe o movimento. A percepção corporal relaciona-se conectada a relação com o espaço interno e externo que possibilitam a leitura gestual de maneira integral, o que o autor sugere como “processos operadores do movimento” (GODARD, 2010, p.12).

No alinhar histórico das narrativas que mobilizamos recursos para distinguir princípios das dinâmicas e exercícios de aula. Torna-se um desafio escrever e organizar tais especificidades visto que precisaríamos de maior número de registros, dos quais não dispomos no momento, porém quero enfatizar que a busca de um exercício de registro e descrição das abordagens pedagógicas em dança negra busca evidenciá-las enquanto modo de sistematização de um fazer e suas formas de difusão e multiplicação de saberes, no sentido que a dança de folclórica, ou primitiva, passa a se denominar “dança afro” dentre seus praticantes e num público em geral.

Recorro assim a análise do gesto para perceber a estruturação de posições delineadas a partir da organização corporal de alguns princípios motores identificados, conjuntamente aos depoimentos que sinalizam uma estruturação dos exercícios em relação do espaço e níveis espaciais em sala, a atenção dada aos segmentos ao acompanhamento percussivo musical. Se a partir da dinâmica de cruzamentos e encontros que emergem parte do se fazer, arrisco na descrição da sua prática a analogia ao balanço das correntes das águas, água enquanto fluxo e afluência, que mobiliza elementos, que liga as rotas das memórias da cultura da diáspora, e metaforicamente distancia/aproxima continentes em seu imaginário. A proposta segue o formato optado pela descrição narrativa e imagética dos elementos identificados até então

Ao olhar como a dinâmica ocorria em sala, temos a posição do professor como propositor, nesse caso Mestre King, que trazia sequências coreográficas como dinâmicas de exercício para as aulas, a presença dos instrumentos de percussão dispostos em oposição ao espelho, ou não, e a disposição dos alunos em grande grupo espalhados pela sala de aula de frente para a orquestra de percussionistas.

Podemos apontar para a organização de etapas, ou momentos da aula a serem cumpridos. Ciente dos limites circunscritos pela temporalidade, afinal a década de 1970 encontra-se distante, já que nos propusemos a pensar a prática em termos de seus cruzamentos e confluências entre diferentes saberes e técnicas, dispondo das narrativas e registros imagéticos.

5.2 A Aula de King: abordagens pedagógicas em encruzilhada

Ele tinha um aquecimento! Fazia um apanhado! Ele tinha um aquecimento, que ele tinha as vivências dele de dança moderna. E a gente ia trabalhava orixá, trabalhava danças folclóricas, trabalhava maculelê, trabalhava tudo, trabalhava várias coisas, fazia um apanhado, e ali ele revelava cada um de nós [...] (Rosangela Silvestre, 2017),

5.2.1 1º caminho: a disposição do espaço e a presença dos tambores

O primeiro momento é marcado pela chegada dos dançarinos ao local e a disposição dos instrumentos de percussão, que irão acompanhar o andamento da aula. Parte dos exercícios é realizada em frente aos instrumentos, ou em direção aos mesmos, sinalizando uma relação entre música (tambor) e o gesto. Recordo que antes da aula iniciar eram dispostos de cinco a seis instrumentos, na maior parte tambores compostos por atabaques, congas, por vezes acompanhados de *djambes* ou *dunus*, e outros instrumentos menores, a depender da quantidade de músicos presentes. Os instrumentos são dispostos lado a lado, fazendo frente para o espaço. As frases rítmicas elaboradas pelos próprios músicos são acompanhadas dos corpos dos dançarinos. Lembro ainda da presença de ritmos afro-brasileiros no momento da aula em que eram propostas danças de orixás. A música percussiva era o alicerce da aula. O ritmo demarca o andamento do movimento, imprimindo características as aulas, tornam-se parte da corporalidade que compõe a sua prática.

Segundo o seu depoimento King, às vezes cantava em aula parte dos *orikis*, os *quais são cantos* contidos nas expressões da religiosidade afro brasileira, trazendo mais um dado a ser acrescentado em aula. O historiador Paul Harris Thompson ao verificar uma estética cool nas manifestações artísticas do oeste africano a qual está relacionada ao sentido de refrescar, esfriar para manter-se em equilíbrio. O autor através deste estudo nos sugere que a arte africana é uma prática

multissensorial, nas quais os significados estéticos são dados sociais e incorporados sensivelmente. Dados como a presença da música percussiva e o canto executados pelo próprio Mestre King durante as aulas.

Esta diagramação espacial possibilita uma estrutura em que o corpo dialoga compondo com uma “orquestra” de tambores a sua frente, que sugere entrelaçamento corpo e percussão. Nas aulas que pude frequentar, as salas possuíam grandes espelhos, porém King não os utilizava como referência para visualização pelos alunos dos movimentos e exercícios, o andamento da aula possuíam como referência os instrumentos percussivos orquestrados em frente ao grupo. As etapas da diagonal e muitos exercícios previam o deslocamento do grupo em direção aos instrumentos. Durante as aulas que frequentei as chamadas diagonais eram compostas de frases coreográficas onde os princípios motores trabalhados anteriormente eram agrupados, Mestre King costumava terminar com uma ou mais danças de orixás, momento em que ele próprio cantava e por vezes ensinava a turma parte dos cantos em ioruba.

O início da aula começava pela organização dos instrumentos e dos alunos no espaço da sala, que aguardavam, na sua maioria, ao centro da sala, conversando, concentrando, alongando.

Essa introdução da música percussiva em sala, recurso para pedagogia em dança caracterizou sua prática desde o início (SANTOS, 2017), (JESUS, 2018), o fator da percussão é decisivo na caracterização da corporalidade negra no ensino da dança. Por ter frequentado aulas, e ter sido aluna de muitos professores em Salvador, como Rosangela Silvestre, Vera Passos, Edileuza Santos, Nildinha Fonseca, Marilza Oliveira, nas quais presenciei a presença marcante da música percussiva, aspecto que se inicia a partir do fazer de King.



Figura 17- Instrumentos utilizados na aula de Mestre King. 1 Registro do das filmagens do documentário “Quem te viu, quem quer te ver” de Jorge Silva, Foto: André Frutuoso²⁸. 2 e 3: aula pública ministrada na Praça da Sé, Salvador. Fonte: Alberto Bulgarin²⁹

5.2.2 2º caminho: chão

As narrativas versam sobre este aspecto, que a “técnica de chão” compunha parte de “um aquecimento”, “um alongamento”, para ter “força” e “ter equilíbrio” (JESUS 2018). O início da aula, segundo relatos e a minha própria prática, se davam através da série de exercícios realizados no chão, este momento não seguia sempre uma estrutura fixa de exercícios, também eram elaborados pequenas frases

²⁸ Instrumentos de utilizados na aula de Mestre King. 1 Registro do das filmagens do documentário “Quem te viu, quem quer te ver”, Jorge Silva, coletada na página do documentário do Facebook Foto: André Frutuoso²⁸. 2 e 3: aula pública ministrada na Praça da Sé, Salvador. Coletada acervo de Alberto Bulgarin. Disponível em rede Facebook. Foto 2: Alberto Bulgarin²⁸ Disponível em: <<<https://www.facebook.com/1626826317555944/photos/a.1642455262659716/1642455629326346/?type=3&theater>>> Acesso em: 09 nov. 2017.

²⁹ Disponível em: <<www.facebook.com/albertobulgarin>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

coreográficas que eram realizadas em plano baixo (em posição sentada e em decúbito frontal e dorsal), buscando o fortalecimento da musculatura abdominal e musculatura posterior de tronco, conjuntamente a mobilização dos grupos articulares dos membros superiores e inferiores. Nessa etapa incluo conteúdos de aprimoramento do alinhamento axial, dissociação dos membros superiores, amplitude articular do movimento e refinamento da articulação dos pés. Esses quesitos eram desenvolvidos de maneira simultânea nos exercícios da “parte do chão” e nesses estavam incluídos os gestos (simbologia) advindos das danças de orixás. Sua pedagogia não seguia uma dinâmica fixa, trago exemplos balizados na minha memória de aluna e imagens coletadas. Nessa etapa King utilizava princípios e exercícios das técnicas de Dança Modernas, aproximando-se de exercícios codificados de *Graham technique*, e técnica de Lester Horton³⁰, e adaptando-os ao grupo. Elas continham:

- 1) atenção e domínio do fluxo respiratório. A aula iniciava com o grupo ao centro da sala, sentado com os joelhos flexionados dando maior atenção ao fluxo da respiração individual;
- 2) realização de sequencias de exercícios, que abordavam simultaneamente aspectos corporais como:
 - Ativação da musculatura do assoalho pélvico, fortalecimento abdominal e musculatura posterior do tronco.
 - Alinhamento e alongamento axial a partir do movimento dos ísquios, Muitos exercícios guardam proximidades com outros encontrados na chamada *Horton technique*, como apontado nas entrevistas (SANTOS, 2017; JESUS, 2018).
 - Mobilidade e dissociação das articulações dos membros superiores e inferiores como forma de aquecimento e refinamento do movimento, inferindo na melhora da amplitude e alinhamento ósseo-articular.
 - Mobilidade da coluna vertebral e flexibilidade do troco. Presença, princípio, contração e extensão da coluna. Esse princípio é muito conhecido como *contraction-release* sendo elaborado e utilizado na técnica de Martha Graham, onde a mobilidade articular do tronco parte do movimento de anteverção e retroversão da

³⁰ Lester Horton (1923-1954), foi bailarino e coreógrafo estadunidense, nascido em 1906 Indianapolis, iniciou seus estudos com balé clássico, mudando para Chicago ainda adolescente, onde conheceu estúdios de dança Moderna Ted Shaw Ruth Saint Dennis, com quem estudou

cintura pélvica. A dinâmica do alongamento do alinhamento axial a partir do binômio contração-extensão tem ligação direta com o fluxo respiratório, potencializando o movimento (GONÇALVES, 2016). Esse princípio encontrava-se continuamente presente em muitos exercícios elaborados na “parte do chão” e nas dinâmicas da barra, do centro e nas frases coreográficas propostas durante a aula, o chão como primeiro momento da aula simultaneamente, aquecimento, alongamento, introdução aos princípios técnico expressivos propostos e acionados pela sua abordagem pedagógica em dança; e

3) alinhamento articular e alongamento axial a partir dos ísquios, com ênfase na mobilidade do tronco, para facilitar a retroversão e anteversão da ossatura da bacia pélvica.

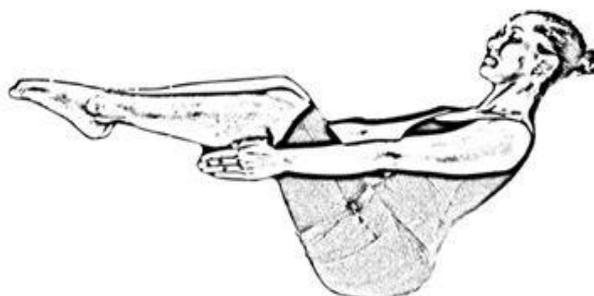


Figura 4. Coccyx Balance

(equilíbrio do cóccix)

Figura 18- Coccyx Balance ³¹

³¹ Coccyx Balance é um exercício que compõe a *Horton Technique*, no qual a variações de Movimento são realizadas em posição de equilíbrio como suporte ao assentamento no cóccix. Figura retirada de MONTEIRO, Maria Auxiliadora; PINTO, Ricardo Figueiredo, MACARA, Ana. A corporeidade e a técnica de dança moderna de Lester Horton. **EFDeportes.com**, Revista Digital. Buenos Aires, ano 17, n. 172, set. 2012. Disponível em: <<<https://www.efdeportes.com/efd172/a-tecnica-de-danca-moderna-de-lester-horton.htm>>>. Acesso: 09 nov. 2018.



Figura 19- Aulas ministradas na Escola da FUNCEB no período atual, retratando parte das dinâmicas desenvolvidas por Mestre King em plano baixo



Figura 6- Aula de King na Escola de Dança na FUNCEB. Alunos em execução da etapa de exercício de chão, na foto o gesto aproxima-se na forth position que integra parte do repertório didático da Técnica de Marta Graham



Figura 21 - Aula de Dança de Mestre King. Seminário de Técnica Silvestre e Simbologia de Danças dos Orixás, sob coordenação da coreógrafa e dançarina Rosângela Silvestre em Salvador, Escola de Dança da Funceb, em Salvador. Etapa do chão, King em orientação exercício com atenção alinhamento axial.
Fonte: Hélio Oliveira¹.

5.2.3 3º caminho : utilização o das barras e o eixo vertical

A composição das barras, grandes bastões fixados na extensão da parede em salas de aula de dança, ou em peças móveis são atributos das aulas em técnica de balé clássico. Segundo depoimentos, apesar de não ter se tornado bailarino da técnica clássica em dança, frequentando aulas como aluno em parte do período de sua formação, King elaborava e aplicava uma série de exercícios de inspiração na técnica clássica em dança. Recordo que esta sequência de práticas na barra seguia-se aos exercícios realizados no chão, e por vezes essa ordem era invertida.

Na barra, o grupo realizava também uma série de exercícios que possuíam características de mobilidade e dissociação de membros inferiores e braços, nesse momento percebo o desenvolvimento da verticalidade através da projeção do eixo corporal para o alto. No trabalho em barra mantinha-se o trabalho de mobilidade do tronco e movimentos que previam a projeção do eixo corporal para o solo, aspectos característicos das danças populares e das danças da religiosidade afro-brasileira.

Essa organização corporal incorpora qualidades como projeção do eixo corporal para o solo, o enraizamento dos pés a conexão cabeça cauda que confere mobilidade integral a coluna vertebral. O enraizamento dos pés e a projeção do eixo e cintura pélvica para o solo possibilita geração de dois vetores um para baixo (solo) e outro para o alto pela contraposição de força que o corpo realiza frente ao solo, o que proporciona para os bailarinos e dançantes das danças populares e danças da diáspora negra um alongamento e projeção do corpo para alto, com seu eixo corporal voltado para o solo (RODRIGUES, 1997).

Ao frequentar suas aulas, observei a utilização desses princípios com forte mobilidade do tronco e a articulação da transição da organização corporal para um eixo corporal projetado para alto, o que atribui aos seus alunos e a sua dança, verticalidade e a utilização da coluna vertebral como impulsora do movimento.

Nas entrevistas King não menciona especificamente professores e mentores em dança moderna, não identifico em que medida a utilização da barra está relacionada a influências do balé clássico ou práticas outras. É registrado que a técnica de Marta Graham passou por transformações no seu processo de elaboração, e segundo Horosko, após a década de 1930, com ingresso de bailarinos clássicos em seu grupo a coreógrafa - primeiramente através de aulas de balé

clássico e posteriormente da sua abordagem pedagógica, incorpora termos e movimentos da técnica clássica em dança, e acabou por elaborar *barre work*, como uma etapa da própria de aula de *Graham Technique*, incluindo exercícios como *plié* (flexão de joelhos), *relevé* (elevação), *battemant* (lançamento) entre outros. (HOROSKO apud GONÇALVES, 2016, p.86).

5.2.3.1 4 ° Caminho: verticalidade- dois modos de organizar o movimento

Observo de dois modos o encruzilhamento dos princípios motores que conduzem a pedagogia e o corpo na prática artística de Mestre King. Ele trazia para os exercícios gestos simbólicos pertencentes as danças da religiosidade de matriz africana articulando-os a movimentos e os elaborava a partir dos repertórios da dança moderna norte americana. Padrões motores associados as danças populares (como movimentos dos pés ou uma tesoura da dança do frevo pernambucano) se mostram presentes nas células coreográficas que empregava em suas aulas, como forma de educação através do corpo. Esse tipo de articulação nas sequencias coreográficas possibilitou a criação de um vocabulário próprio em dança, nele estão corporificados:

- 1) repertório gestual simbólico das danças de orixás, as danças das religiosidades de matriz africana possuem dentre seus elementos gestos que expressam narrativas dos orixás e são executadas, dançadas nas festas(cerimônias) em conexão ao ritmo e canto. King utilizou desse corpo de conhecimentos da religiosidade afro-brasileira agregando maior amplitude articular de movimento à expressão tradicional, assim como associando a padrões motores das danças ocidentais, desdobrando num terceiro tipo de movimentação;
- 2) as danças populares e seu intenso arcabouço da movimentação dos pés (com diferentes tipos de contratempos) são justapostos ou fusionados aos movimentos de tronco, dos braços, da cabeça e das mãos compondo e elaborando novas configurações motoras;
- 3) a presença da polirritmia corporal, onde diferentes ritmos eram executados por diferentes grupos articulares; e

- 4) virtuosismo técnico que se expressa numa proposta de formação e preparação corporal voltada a movimentos com desempenho técnico, fisicalidade não cotidiana.

Hubert Godard propõe uma leitura do gesto corporal a partir da percepção de como organizamos corporalmente o nosso centro de gravidade e nossa relação com a força gravitacional, o que o autor chama de movimento pré-expressivo, nos possibilita perceber a forma como o corpo movimenta (GODARD, 2010).

Podemos apontar que a abordagem pedagógica da dança de Mestre King situa-se no transito entre esses dois tipos centros de gravidade: o corpo organiza-se. Se o corpo organiza seu eixo a partir do plexo solar conferindo altivez e mobilidade isolada aos membros superiores e inferiores transita por este lugar onde o peso direciona-se para o solo, conferindo maior força de oposição, direcionado o corpo que dança para direção oposta.

As aulas de King recorrem a este tipo de dinâmica, muitas movimentações partem de princípios e técnicas em dança moderna norte americana, e se utilizavam de princípios como a dissociação dos membros superiores e inferiores, aspecto presente em técnicas de dança clássica.



Figura 22 – Centro e fusão de princípios da dança moderna e das danças de orixás

A prática artística e pedagógica tanto justapõe estes dois tipos de organização corporal, uma onde a postura se ajusta a partir do eixo voltado para o solo, e outras movimentações, onde percebo a projeção eixo para cima, e o movimento iniciando

do plexo solar, King articulava estas duas formas de organização corporal numa mesma frase coreográfica.

A presença do gestual simbólico das danças de orixás, assim como movimentos rituais específicos da religiosidade negra e do repertório artístico e cinético das suas coreografias e exercícios aplicados na sua prática. Ações como o *paó*³², o *jincá*³³, o *foribalé*³⁴ compõem as estruturas coreográficas e organizam a sensibilidade, as formas de perceber o espaço e o outro corpo que dança, mobilizando um sentido rítmico, uma percepção espacial do corpo, organizando uma expressão corporal. Os referenciais da corporalidade negra organizam formas de sentir do bailarino e do aluno de dança afro, ou de danças que trazem traços da corporalidade negra, nessa sensibilidade que o corpo se dispõe a um contato dos pés com chão (eixo gravitacional voltado para o chão), conferindo agilidade aos pés no ato de dançar durante determinadas movimentações.

Com relação a música percussiva, o ritmo que irradia a partir do movimento do diafragma, lembro das palavras da professora Edileusa Santos, com quem estudei e trabalhei durante parte da minha graduação em dança, que sempre enfatizava nas suas aulas a relação do corpo com o tambor e dizia: “você precisa respirar junto com o tambor”. Uma característica é a acentuada a mobilidade da coluna vertebral, dos micros aos movimentos de maior amplitude articular do tronco.

Ressalto que abordagens pedagógicas em dança moderna, como os ensinamentos de Lester Horton, previam atenção ao posicionamento e aprofundamento dos pés no chão nas sequencias de aquecimento e a utilização da posição ereta e membros paralelos durante parte da execução das sequencias técnicas. As danças modernas largamente mencionadas enquanto recursos possuem como característica um intenso e preciso cuidado da mobilidade articular do tronco. King associa esses princípios nas intervenções para educação do corpo, potencializando a percepção e a amplitude do movimento e a presença em cena.

³² Ação de cumprimentar e saudar aos orixás, sequencia rítmica de palmas características da religião do candomblé.

³³ O *Jincá* referido é relativo a ação de ombros característico de algumas danças de orixás, ou movimento que quando externado pelo adepto em transe manifesta a presença e energia no orixá no adepto.

³⁴ *Foribalé*- Ação na religião do candomblé de cumprimentar aos mais velhos e orixás, executada pelos homens ao deitar de bruços em frente a pessoa ou orixá incorporado.



Figura 10. Lateral

Figura 7- Posição do T lateral.

Movimento que compõe uma das dinâmicas e programa de exercícios da *Horton Técnica*



Figura 24- Aula de Mestre King na Escola de Dança da FUNCEB. Uma das dinâmicas realizadas na etapa do Centro.

5.2.4 5º Caminho : o centro da sala

O Centro é apontado nas entrevistas como lugar onde são realizados os exercícios e dinâmicas estruturadas em frases coreográficas, onde são abordados princípios descritos nas etapas anteriores, porém agora em posição vertical e com a utilização de diferentes planos espaciais (alto, médio, baixo). Nessa etapa eram desenvolvidos pontos como equilíbrio, flexibilidade, força, alinhamento articular, impulso, para os quais utilizava os dispositivos técnicos mencionados anteriormente, movimentações das danças populares e das danças de orixás. Como exemplo, aciono minhas memórias, para criar uma descrição imaginária de exercício:

- 1) braços abertos à altura dos ombros, flexão de braços em frente ao tronco, flexão de joelhos, movimento retroversão tronco a partir da pelve;
- 2) extensão lateral de braços e tronco, movimento de contratempo dos pés (3x);
- 3) elevação de frontal de pernas, alternando o lado trabalhado (4x);
- 4) passo à frente com anteversão do tronco, flexão dos braços frente ao tronco;
- 5) extensão das pernas em posição paralela, braços relaxados e recolocação do tronco a partir do princípio de segmentação articular.



Figura 25- Aula de Mestre King na Escola de Dança da FUNCEB b³⁵

A partir dessa etapa da aula que Mestre King abordava com maior ênfase movimentações das danças populares, ou da capoeira. Aqui são aplicadas sequências elaboradas previamente pelo professor, segundo relatos elas não buscavam detalhar trabalho de coordenação, equilíbrio, força e espacialidade corporal. Evidencia-se que a utilização dos diferentes planos espaciais (alto, médio,

³⁵ . Mestre King aulas Escola de Dança da Funceb. Acima alunos em movimento em exercício ao centro da sala, foto coletada dos registros do processo de filmagem documentário “Quem te viu quem quer te vê” coletada do Facebook . Abaixo; registros da aula de Mestre King durante o Seminário Dramaturgia das Danças de Orixás, idealizado e realizado pelo bailarino e coreógrafo Augusto Omolú, em janeiro de 2013. Disponível em: <<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=431068493635695&set=t.100002208987206&type=3&theater> >>. Acesso: 31 dez. 2018.

baixo) e de diferentes direções sugere o desenvolvimento da percepção integral do espaço externo corporal.

5.2.5 6º Caminho: A aula de King- diagonais e deslocamentos

Um quarto caminho presente nas abordagens de ensino e delineado pela realização das sequencias de movimentos realizados a partir do deslocamento em sala no qual estavam inseridas muitas movimentações genuínas das danças populares e danças de orixás. King trilhava na perspectiva de negociação entre duas diferentes maneiras de organização do eixo corporal, acrescentando movimentação referenciada na gestualidade das danças de matrizes orixás Como comentado em depoimento (JESUS, 2018), o gesto das danças de orixás adquire amplitude articular dilatando o corpo no espaço. Aqui se percebe como há a fusão dos elementos: a gestualidade das danças de orixás ampliada, o centro de gravidade voltado para o solo, à movimentação que se expande a partir do movimento da coluna, a polirritmia corporal.



Figura 26 – Movimentos das danças de orixás, os quais eram ministrados na última etapa da aula.

Nas movimentações e frases coreográficas em deslocamento pela sala que há acumulação e ampliação dos aspectos trabalhados nas etapas anteriores da aula

(*floorwork*, barra, o centro), como trabalho polirritmia, contínua reorganização do eixo corporal, amplitude articular do gesto das danças de orixás, força e equilíbrio instável.

Durante o momento da diagonal também eram realizadas sequências de movimentos traduzidos das danças populares e das danças de orixás a partir dos ritmos tradicionais, nesse aspecto que se encontram também o *candomblé*, o *macule lê* o *frevo*, o *afoxé*, as danças de orixás, e ainda King cantava suas músicas, ele incansável, trabalhava tudo.

Nessa estrutura que se entrecruzavam informações corporais de diferentes técnicas, ora como formas de organização das estruturas cinéticas para a dança ou nas formas como organiza as abordagens em aula em diferentes momentos da aula. A abordagem pedagógica em Mestre King direcionava-se a potencialização de um corpo para a cena da dança e a formação de educadores na área possibilitando o aprimoramento de estruturas cinéticas como força, equilíbrio, flexibilidade, uma escuta corporal polirritmica, coordenação espacial interna e externa, organizando em termos de hibridização ou em justaposição nas estruturas cinéticas do fazer-aprender dos alunos.

CONSIDERAÇÕES

A escrita sobre Mestre King é a escrita dos meus registros corporais, é como me ver diante da tela, me reconhecer no fincar de pés ou no traço do braço no ar. Guardo e considero dois caminhos a partir disso: proximidade com a prática que me possibilita revitalizar memórias e descrevê-las, nem sempre com precisão de detalhes.

Fazeres do corpo negro e da dança de King situam-se no processo de formação de um campo da dança cênica em Salvador e da emergência e valorização dos elementos da cultura negra local, visto o discurso que arregimenta a elaboração de movimentos culturais e políticos em consonância à construção da identidade negra, formação de entidades e associações com maior expressão no cenário intelectual, cultural e do entretenimento, a reunião de diferentes coletivos em torno da construção do MNU na cidade, veiculação de símbolos da cultura africana e sua utilização como elementos de afirmação estética e de difusão e construção de imaginário de ascendência africana e as suas influências então na cena atual.

Os modos de ensino e construção da dança afro na cidade de Salvador dialogaram com seu contexto de emergência da dança cênica local influenciada pela introdução da dança moderna e fluxos de afirmação social e estética da cultura da diáspora. Esses movimentos comportam múltiplos desdobramentos, resultando na difusão da cultura negra local, na afirmação de movimentos de resistência e contraposição ao racismo estrutural nas esferas institucionais e educacionais. Desses elementos, forjaram-se formas criativas de resistência que também dialogavam com parte do grande campo cultural que se serviam, ora para apoiar seus modos de criação e produção, na esfera das políticas públicas como discurso de integração de populações a uma identidade nacional, a qual sobreporia contundentes diferenças geradas no processo histórico escravização e marginalização das populações da diáspora negra, e das formas culturais deste processo.

Os acordos e articulações, sempre com as forças políticas, atravessam esferas na cultura, na economia como, por exemplo, a nova atividade turística, meio que captura e veicula fazeres e parte da produção cultural afro brasileira local. Esses são espaços discursivos e sociais que a dança afro e boa parte da rede de grupos

folclóricos mobiliza - é mobilizado - criando estratégias de manutenção e continuidade do trabalho de grupos, dançarinos e coreógrafos.

Nesse meio, como artista e docente que Mestre King aciona experiências em dança e encarna no seu fazer estratégias criativas de manutenção do trabalho artístico-pedagógico. Tramada na vivência pessoal a trajetória como cantor, capoeirista e bailarino, a dança afro de Mestre King impulsionada pela fusão de técnicas e códigos corporais distintos, pela convergência e encruzilhamento na dimensão do corpo e do movimento. Suas pedagogias, os caminhos e abordagens que elaborou para propor a formação de alunos e dançarinos em dança corporifica esses processos de hibridização das abordagens e práticas corporais difundidas na cidade e também encarna viés político que é a produção e o fazer em dança negros, permeados pela busca contínua de visibilidade, de manutenção, de difusão do seu trabalho junto ao campo da dança cênica local. Como professor-artista da rede SESC, e da Rede Pública de Ensino, atuou diretamente com alunos de vulnerabilidade social e das comunidades afrodescendentes, viabilizando e estimulando o ingresso de muitos profissionais no campo das Artes Cênicas.

Considerando como construção cultural, que situo um fazer emergente dos trânsitos culturais da diáspora negra, longe de essencialismo ou de fixar modos de fazer, abarca o fluxo cultural que é identificar-se com os códigos e matrizes corporais de ascendências africana e reelabora-las na dimensão da educação em dança. Esses códigos e matrizes eram mobilizados de acordo com posições ou locais que Mestre King trabalhava e atuava, onde as corporalidades afro-brasileiras estavam presentes em cena, como no grupo Balú, quando atuava como professor de danças folclóricas, ou quando a dança moderna era amplamente utilizada na formação e preparação corporal de dançarinos. A forma como dispõe dos elementos em certas situações e como compõe seu trabalho cênico e pedagógico, compondo caminhos e viabilizando a sua produção cênica e suas aulas aproxima o fazer e saber de King ao que o autor Stuart Hall denomina como estética diaspórica (HALL, 2003). Nesse sentido que através da sua frequência e articulação no plano corporal de diferentes referenciais, dimensão social dos diferentes locais que observo a introdução de uma corporalidade da diáspora negra no ensino da dança em Salvador.

A corporalidade da diáspora negra manifesta-se num organizar pedagógico em sala, com a disposição dos tambores e ritualização, onde os instrumentos se colocam como ponto referencial para o movimento e para o fazer em sala de aula. É

interessante pensar que esta diagramação espacial concebe uma estrutura sinestésica de percepção corporal do tambor e da percussão executadas em aula. O enlace corpo e tambor é um aspecto vigente nas expressões culturais performáticas da diáspora africana (LIGIÉRO, 2011). Durante o processo de ensino são incorporados a simbologia das danças de orixás, numa transposição onde esses movimentos possibilitam ao aluno maior conscientização do movimento corporal e dos princípios motores das danças populares. Um tempo organizado em camadas: um aquecimento, barra, centro, diagonal com movimentos em deslocamento, permite ao aluno acessar de maneira acumulativa seus princípios motores propostos e trabalhados durante a aula, pois aspectos são trabalhados de diferentes maneiras nas em cada uma delas. Assinalo a presença de organização cinética do corpo que dança que transita duas formas de conceber a verticalidade: uma fundamentada nas danças populares, com o centro de gravidade voltado para o solo, ocasionando uma força de oposição com este, fator que resulta num impulso do corpo para o alto. E um segundo tipo de verticalidade resultante da expansão e projeção da região torácica (plexo solar) para o alto, convertendo-se também numa maior amplitude do movimento do tronco.

O diálogo entre diferentes instâncias como instituições do SESC, grupos de danças populares e sua presença como um dos primeiros homens negros a ingressar como aluno para a Escola de Dança da UFBA circunscreve Mestre King num lugar medular à dança cênica em Salvador e à dança afro-brasileira local. Sua trajetória e o frequente trabalho com ensino de dança, enlaçam engajamentos políticos onde as danças de matriz africana reivindicam visibilidade e maiores espaços de legitimação frente aos locais de saber e poder do campo artístico.

Como primeiro homem negro a ingressar numa instituição de ensino superior em dança, no período frequentado na maioria por uma classe média branca, King na capacidade de articulação estético corporal, encena embates que a corporalidade negra reveste no âmbito das relações raciais, na demarcação de espaços sociais e de uma economia artística, na medida que nem a Dança Afro e nem o próprio King acessam profissionalmente o campo da grande produção artística local.

A dança afro, dança afro-brasileira, dança afro-contemporânea, e diversas outras denominações que os fazeres da diáspora negra em dança e suas respectivas formas sistematização pedagógica e cênica não estiveram presentes nos circuitos *mainstream* artístico, ou no ensino superior, a não ser de forma pontual

pela contratação esporádica de professores substitutos, o que pela brevidade da sua presença docente não alcançam projetos a longo prazo voltados para este tipo de linguagem na dança. Chamo a atenção para presença de professoras como Neeuza Saad, que lecionava disciplina eletivas em danças folclóricas ofertada a alunos de diversos cursos na universidade

Nos espaços de maior sociabilidade negra, em termos de população afrodescendente que compartilha da experiência histórica da diáspora, que King firma ponto retirando os fundamentos para sua prática. Constituindo-se através de processos de hibridização, os quais reelaboram elementos estéticos da cultura ocidental e da dança europeia, King potencializa o gesto das culturas afro, conduzindo-o ao âmbito do ensino e da cena, articulando múltiplas referências atuando diretamente com o público, alunos e dançarinos que vinham das comunidades de baixa renda, onde o acesso as práticas artísticas ainda era restrito. Deriva então de uma difusão do ensino da dança cênica, trilhada como forma de conhecimento e acesso à educação.

Distante de essencialismo a dança afro de Mestre King agrega sentido de construção, onde fundamentos advêm da capacidade de diálogo e encruzilhamento de referenciais, que confluem numa prática que transita por eixos de diferentes técnicas e saberes, viabilizando desdobramento de linhagem profícua de profissionais (professores/coreógrafos/dançarinos) que atuam diretamente com a dança negra local. Estes sujeitos reelaboram sistemas de ensino e criação das danças de matrizes africanas, visto que há uma ampla variedade de estilos que se difundem.

A hibridização de expressões negras locais para a cena que se delineia a partir da formação da rede de grupos folclóricos, muitos dos quais comportavam dançarinos da classe média branca local, passam a atuar com maior número de dançarinos e coreógrafos negros. Durante o estudo, registros e escrita acerca da rede de grupos folclóricos, visto a quantidade de grupos, e seu tempo de atuação, sinalizo uma lacuna a ser transposta.

Seguem questionamentos e espera-se que a ausência de maiores registros fundamentados sobre estes fazeres não repousem em perspectivas que insistem em desqualificar os referenciais negros e as matrizes corporais afro-brasileiras como locais de conhecimento sobre o corpo e a dança. É preciso lançar um olhar para este corpo que se move a partir de seus próprios modos de organização e modos de

fazer, de suas próprias poéticas. Assinalo aqui que o racismo estrutural transpassa as diversas instituições brasileiras, depreciando as formas de conhecimento e acesso ao mundo das expressões da diáspora negra e assim inabilita as possíveis *epistemes* que possam a partir disto emergir.

O estudo teve o intuito de contribuir para mais uma fresta, dando visibilidade destes fazeres em dança, sugerindo registros mais aprofundados e documentados. A dança afro muitas vezes no senso comum está ainda relacionada a um único estilo de dança, ou muitas vezes cumpre analogias a dança folclórica, criando estigmatização frente ao público e espectadores que precisam visualizar determinadas vestimentas ou determinados passos e movimentos consagrados para entendê-las como dança afro. Não se trata em nenhum momento de desmerecer a vasta riqueza e toda construção estética-poética contida nas formas de abordagem popular da dança negra, ou chamadas formas folclóricas, o que proponho é ampliar as possibilidades para o ensino e criação a partir dos referenciais corpo-culturais negros, abrindo um ou muitos leques para a difusão destas matrizes, em especial nos espaços de poder.

Também é de se pensar as formas de dança negra na sua pluralidade, com diferentes matizes e encaminhamentos que emergem a partir da experiência histórica de seus sujeitos e seus contextos, viabilizando o pensar-fazer e a diversidade de estilos que comportam a dança da diáspora negra. Dada a diversidade, é urgente que possamos mapear e visibilizar estas formas de expressão, gerindo um processo de reparação das relações étnico-raciais de exclusão que atravessam o contexto de invisibilidade e desqualificação dos saberes afro-brasileiros e sua presença como forma de conhecimento e acessar o mundo. Trata-se de conceber estes fazeres como uma perspectiva de mundo, de conhecimento e de um saber corporal, não apenas como forma temática, mas perceber como seus sujeitos engendram suas epistemologias e como tais saberes de corpo podem contribuir para a dança como área de conhecimento.

A história oral e a memória configuram potentes instrumentos de percepção da história e dos fazeres da dança afro brasileira, ao percorrer os rastros de seus sujeitos não conseguimos dar ampla voz a suas trajetórias, mas já nos fornecem pistas onde nos reconhecermos, ou não no espelho da história, possibilitando autocrítica e auto percepção do nosso modo de nos movermos e de nos expressar.

Um registro e escrito nunca é conclusivo e, em especial, para quem o escreve, suas voltas e ressonâncias sugerem que muitas das linhas e percepções aqui traçadas precisam ser revistas, para que memória não corra o risco de tornar-se ressecada. Nesse sentido que a experiência da escrita em dança nos encaminha para concluir a importância de situar o lugar no qual falamos e do que falamos.

Referências

ALBERTI, Verena. **De “versão” a “narrativa” no manual de história oral.** ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 11, Universidade Federal do Rio de Janeiro, jul. 2012. **Anais...** Disponível em: <<<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=263>. >>. Acesso em: 9 maio 2017.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira.** Porto Alegre. UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

BALESTRIN, Sílvia. **América Latina e o giro decolonial.** Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. Brasília, p. 89-11, maio/ago. 2013,. Disponível em: <<<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>. Acesso em 01/09/2018>>. Acesso em: 12 maio 2017.

BIÃO, Armindo. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: _____ (Org.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade.** Salvador: GIPE-CIT, 2000. p. 17-30.

BOURDIEU, Pierre. **A gênese dos conceitos de habitus e campo.** In: _____. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel; São Paulo: Bertrand Brasil, 1989. p. 59-73.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

COELHO, José Luiz Ligiéro. **O conceito de “matrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana.** ABRACE, 9, Rio de Janeiro, 2011. COELHO, José Luiz Ligiéro. **Corpo a Corpo. Estudo das Performances brasileiras.** São Paulo, Garamond, 2011.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONRADO, Amélia Vitoria de Souza. **Dança Étnica Afro Baiana. Uma educação pelo movimento.** Salvador: UFBA, 1996. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação.

_____. **Capoeira Angola e Dança Afro:** contribuições para uma política de Educação Multicultural na Bahia. Salvador: UFBA, 2006. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação.

CSSORDAS, Thomaz. **Corpo, Significado e Cura.** Porto Alegre: UFRGS, 2008.

DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança.** *Revista da Fundarte*, n.13/14, p. 13-18, jan./dez., 2007.

DEFRANTZ, Thomaz. **Dancing many drums:** excavations in African American Dance. Madison: University of Wisconsin, 2002.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral:** memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autentica, 2006.

FERRAZ, Fernando M. Camargo. **O corpo da Dança Negra contemporânea:** diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. São Paulo: UNESP, 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Estadual Paulista- Júlio Mesquita (UNESP).

FLEXOR, Maria Orchi. **Raízes da Arte Moderna na Bahia/Brasil.** Salvador, 2011. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a75.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 26. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Joseane Miranada. O Movimento Negro Contemporâneo em Salvador. Algumas Memórias. In.: SIQUEIRA, Maria Lourdes (Org). **Imagens Negras:** ancestralidade, diversidade e educação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995.

_____. **Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard. O Percevejo**, Dossiê Corpo Cênico, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 1-21, 2010. Entrevista concedida a Patricia Kuypers. Disponível em: <<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447>>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

GONÇALVES, Gabriela de Oliveira. **Princípios Técnicos de Marta Graham: singularidades de uma poética**. Ouro Preto, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal de Ouro Preto.

GONÇALVES, Renata de Sá; OSORIO, Patricia Silva. Apresentação: Dossiê Antropologia da Dança. **Antropolítica**, Niteroi, n. 33, p. 13-23, 2012.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The Diaspora dance boom (dance in the world and the world in dance)**. Philadelphia, PA, 2012. Disponível em:<<https://brendadixongottschild.files.wordpress.com/2010/07/diasporadanceboom9_04.pdf Acesso em 04/08/2018.>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores: a música Afro-pop de Salvador**. São Paulo. Ed. 34, 2000.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Preconceito de Cor e racismo no Brasil. Revista de Antropologia**, vol. 47, n. 1, São Paulo, USP, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012004000100001>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

GUIMARÃES, Maria Sofia Villa Boas. **Manobras de distensão: vestígios da atuação de grupos e da Oficina Nacional de Dança Contemporânea na organização político-cultural da dança no Brasil**. SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS: TEORIA E PRÁXIS, 1, Rio de Janeiro, 2010. **Anais...** Disponível em: <<<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/30-MARIA-SOFIA-VILLAS-B%C3%94AS-GUIMAR%C3%83ES.1.pdf>>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JACKSON, Jonathan David. Improvisation African American Vernacular Dancing. Dance Research Journal. vol.33, n. 02, **Social and Popular Dance**, p.40-52, 2001. Disponível em: <<<https://www.jstor.org/stable/1477803>>> Acesso em: 8 jul. 2018.

JESUS, Luiz Antônio de. **Luiz Antonio de Jesus- Bailarino, coreógrafo e professor de dança**: entrevista. Entrevistadora Luziana Cavalli. Salvador, 2018.

MBEMBE, Achile. **As formas africanas de auto-inscrição. Estudos afro-asiáticos**, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. Língua e Literatura**: limites e fronteiras.n.26, p.63-81, 2003. Disponível em: <<<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do Corpo**. Salvador: Egbe, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/ Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Desobediência epistêmica: decolonial e o significado de identidade em política. Cadernos das Letras da UFF- Dossiê Literatura, língua e identidade**, n. 34, p.287-324, 2008. Disponível em: <<http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf>>. Acesso em: 23 ago.2018.

_____. **Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture. E-Misferica** (Revistado Instituto Hemisférico de Performance Y Política). Nova York, v. 11, n. 1, n/p, 2014. Disponível em: << [MONTEIRO, Marianna. F. M. **Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira**. In: NORA, Sigrid e SPANGHERO, Maíra. \(Org.\). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, v p. 51-59.](http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial.>>”. Acesso em: 16 ago.2018.</p>
</div>
<div data-bbox=)

MOTTA, Margarida Seixas Trotte. **Odundê. As origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia**. Salvador: UFBA, 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

MUNANGA, Kanbengele. **Diversidade, identidade, etnicidade e cidadania**. Movimento-Revista de Educação, n. 12, n.p., 2005. Disponível em: <<[>>”. Acesso em: 13 jan. 2019.](http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Palestra-Kabengele-DIVERSIDADEEtnicidade-Identidade-e-Cidadania.pdf)

OLIVEIRA, Debora Féraz de. **A construção da identidade negra através da dança Afro Brasileira: a história de Mestre King**. Rio de Janeiro: MINC, 2008. Disponível em: <<[OLIVEIRA, Nádir Nóbrega. **Dança Afro: Sincretismos de movimentos**. Salvador, UFBA, 1991.](https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-identidade-negra-atraves-danca-afro-brasileira//debora_ferraz.pdf.>>”. Acesso: 2 fev. 2017.</p>
</div>
<div data-bbox=)

_____. **Agô, Alafiju, Odara. A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1979**. Salvador: UFBA, 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

OLIVEIRA, Paulo Cezar Miguez. **A organização da Cultura na Cidade da Bahia**. Salvador: UFBA, 2006. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação.

PASSOS, Juliana Cunha, ZIMMERMANN, Elizabeth Bach. **Rolf Gelewski e a Dança Moderna: Alemanha e Brasil**. CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 3, set. 2014. **Anais...** Disponível em: <<<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/pesquisadanca/ZIMMERMANN%20Elisabeth%20Bauch.pdf>.>> Acesso em: 12 mar. 2017.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **O corpo-encruzilhada com saber do Sul. Por uma ecologia dos saberes**. *Revista Ver e Ouvir*, Uberlândia, vol.13., p. 134-146, jan./jun. 2017.. Disponível em: <<<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37467/20375>.>>. Acesso em: 12 maio 2018.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Editora Oficial Instituto Kuanza, 2006.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro baiano**. Salvador: Corrupio, 1981.

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

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. *Bahia Análise e Dados. Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia*, Salvador, v.9, n.4, p. 74-89, mar. 2000.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz Africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **A Dança Expressionista Alemã.** CONGRESSO NACIONAL DE DANÇA, 2, jul. 2012. **Anais...** Julho/2012. Disponível em: <<<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2017-12.pdf>>>. Acesso em: 21 set. 2017.

SCHWARTZ, Lilian Moritz. **O espetáculo das raças.** Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo Limiar e Encruzilhada.** Processos de criação na dança. 2. ed. Goiânia: UFG, 2016.

SILVA, Renivaldo Nascimento da. **Renivaldo Nascimento da Silva- Bailarino do Balé Teatro Castro Alves:** entrevista. Entrevistadora Luziana Cavalli. Salvador, 2018.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço. **Mercedes Baptista.** A criação da Identidade Negra na Dança. Brasília: Ed. Fundação Cultural Palmares- MINC, 2007.

SLENES, Robert Wayne. **Na senzala, uma flor – esperanças e recordações na formação da família escrava:** Brasil Sudeste, século XIX. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2011.

SPIVAK, Gayatraky Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte. UFMG, 2010.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a cidade.** A forma social negro brasileira. 2. ed. São Paulo: Imago, 2002.

_____. **Samba o dono do corpo.** 2 ed. São Paulo, Murad, 1998.

SANTOS, Inaicryra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, José Telles dos. **O poder da cultura e a cultura do poder**. A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: UFBA, 2005.

SANTOS, Raimundo Bispo dos. **Raimundo Bispo dos Santos- Mestre King (1943-2018)**: entrevista. Entrevistadoras Luziana Cavalli e Suzane Weber. Salvador, 2017.

SILVESTRE, Rosangela. **Rosangela Silvestre- Bailarina, professora, coreógrafa e criadora Técnica de Dança Silvestre**: entrevista. Entrevistadora Luziana Cavalli. Salvador, 2017.

WEBER, Suzane Silva de. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. **Cena**, Porto Alegre, n. 9, p. 1-22, 2011. Disponível em: <<<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/21543>>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. Um modo particular de composição: a improvisação. In: Marcia Almeida. (Org.). **A cena em foco**: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: IFB, 2015. p. 11-22.

_____; DANTAS, Monica Fagundes. **O estudo do gesto na encruzilhada das práticas e conceitos: apontamentos para a reflexão sobre encontros de pesquisadores franco brasileiros nos Colóquios Artes do Gesto**. **Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 324-338, jul. /out., 2017 Disponível em: <<<file:///C:/Documents%20and%20Settings/00282521/Meus%20documentos/Downloads/74603-311358-1-PB.pdf>>> Acesso em: 19 jul. 2018.

Referências de vídeos

MESTRE KING. Programa Soterópolis- TV Educativa da Bahia, 2009. (3min40seg), son.,color. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=abOSKO17iCY>>>. Acesso 12 fev. 1016.

NÓS TRANSATLÂNTICOS: King - Opção Profissional para Jovens Negros. Direção: Paulo Dourado. Salvador, 2016. (15:34 min.), son., color. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=h3mYMyN0kSs>>>. Acesso: 12 set. 2016.

QUEM TE VIU QUEM QUER TE VER. Doc. Mestre King. Direção: Jorge Silva. Salvador: Cena 8 Produção, 2016 (24:13 min.), son.,color. Disponível em:

<<<https://www.facebook.com/1626826317555944/videos/vl.1954497164831587/1706909002881008/?type=1>>>. Acesso 13 fev. 2017.

RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia. Direção Bruno de Jesus. Salvador: Inah Iraê, 2016. 1 DVD (40 min.), son., color.

APÊNDICE 1

ENTREVISTA RAIMUNDO BISPO DOS SANTOS Semi- estruturada com perguntas abertas.

**Entrevistado- Raimundo Bispo dos Santos- Mestre King (1943-2018)
Dançarino, professor e coreógrafo- Serviço Social do Comércio (SESC) e
Escola de Dança FUNCEB.**

Data: 08/01/2017.

Local: Casa de Raimundo Bispo dos Santos.

Luziana Cavalli- L.C

Suzane Weber- S.W

Mestre King- -M.K

L.C. - Uma pessoa de São Paulo?

M. K. - É ele até veio fazer o concurso para ensinar Dança Afro aqui na Bahia e passou em quarto lugar. Um branco, alto.

M. K. - Ele é paulista, desculpe, ele é grande. Porque até que enfim essa dança de negro, de preto entrou na Universidade, aí fizeram homenagem a mim no dia, foi até aquela baixinha pequenininha do seu tamanho, como é que é o nome dela?

L.C. - Agora não me lembro.

M. K. - A esposa de Ricardo.

L.C. - A Nildinha, não? AH, a Marilza!

M.K. - A Marilza, que foi ela que fez o mestrado e foi ela que fez uma homenagem a mim . Eu disse: Olhe, há muito tempo essa dança já devia estar esse movimento já devia estar aqui dentro da universidade, mas como existe uma política onde tudo... deixando de lado o racismo. Então foi o branco que praticamente fez que praticamente adquiriu. Então o branco tá aqui, a classe média tá aqui querendo chegar aqui (ele gesticula com as mãos), e o negro tá cá em baixo, querendo chegar à classe média, que é difícil. E até que enfim agora que eu estou entregando o bastão é que a dança Afro chega aqui. Eu cheguei a ser professor substituto quatro anos. Fiz vestibular eu junto com Carmen, eu junto com Sônia Gonçalves, todo mundo passou e a gente ficou pra reserva, fui, ficamos lá. Aí nego deixou de lado,

que não era hora. Agora não já passou? Essa menina Marilza passou aquela que é polícia?

L.C- A Vânia.

M.K. - A Vânia passou, mas não ficou porque não quis. Ela tinha 25 anos de estrada, e os honorários dela são mais altos que ser professor no... Nildinha entrou agora pra fazer o mestrado, e foi minha aluna também. – Rapaz, já era tempo de você ter feito você hoje tá com quarenta e poucos anos, você hoje deveria ser uma mestra, certo? Deveria ser mestra, mas aí você fica atrás do Balé (refere-se ao Balé Folclórico da Bahia), não sei o que. Eu disse: mas o balé vai acabar. Mas aí ela disse: King é uma questão de gratidão tanto da minha parte, quanto da parte deles. Se hoje eu sou conhecida internacionalmente, eu agradeço ao Balé. Claro também, e eu sou King conhecido internacionalmente, famoso, mas agora sem dinheiro! (risos) Famoso, agradeço não foi a SESC não foi a nada não. Foram vocês, vocês que foram. Eu que plantei a semente em vocês, e vocês que desarmaram, entendeu?

S.W. - Porque o senhor acha importante tá na universidade, não só esse espaço artístico?

M. K. - 85% da raça negra no Brasil tá aqui e não tem...

S. W. - E não tem esta parte de dança afro, e professores também negros, os quais dominam a técnica e dominam esta dança na Universidade!

M.K- Tem muita gente boa que sabe ensinar, mas cadê o papel. Tem que ter o papel porque sem o papel não é nada.

S.W- E o senhor pode me contar um pouquinho assim, como que começou a dançar, lembranças de danças. Quem foi seu primeiro mestre ou mestra?

M.K- Eu vou dizer uma coisa, se você me perguntar quem foi meu professor de dança afro, eu não tive, eu não tive professor de dança afro, agora até hoje tem uma coisa política comigo, certo? Ia todo mundo dançar, o maculelê, a capoeira, essas coisas, certo? Assim, mas não tinha. Aí, quando eu fiz vestibular em 1971, eu comecei a estudar, até aí não tinha ideia de dança afro, aí eu comecei. Aí eu tinha um professor, tinha até um livro pequenininho que deve estar por aí; Rolf Gelewsky, que dava aula de Laban, de forma, de forma do corpo que hoje a metodologia de forma é totalmente diferente, e filosofia da dança. Aí eu comecei a estudar dança. Estudei Marta Graham, Merce Cunningham, fiz balé clássico até o segundo estágio.

S.W- O senhor deu aulas dessas técnicas?

M.K- Não, eu estudei. Lá no segundo ano, aí eu comecei a dançar folclore com um grupo, dançar folclore, as danças de candomblé. E jogava capoeira, fiz karatê dezesseis anos, fiz kung fu, quatro anos, certo? Então eu comecei a estudar essas coisas e ver que o movimento, assim, “esse movimento é específico pra isso, isso, isso”. Todo movimento é dançável, certo? Fora a dança contemporânea hoje, que eu não gosto de dança contemporânea. Aí comecei a estudar a técnica, as professoras tiravam meu coro. Eu fiz o vestibular eram 26 mulheres só eu de homem, eu falei a professora não vai nem olhar para mim. Que nada tiraram o meu coro lá.

S. W. - Tinha prova prática?

M.K - A prova prática de hoje não chega aos pés da prova prática antiga, você tinha a prova da postura, você tinha a entrevista, você tinha que levar uma sequência, você podia começar na barra e terminar no centro, ou começar no centro e terminar na barra. A música você que tinha que tocar, e tinha uma parte que tinha que improvisar lá. Aí eu comecei a estudar, estudar, estudar. Um a professora que já morreu Heloísa Wecker, tirava o coro. Ainda tinha a diretora da escola também.

S.W. - Quem era, lembra?

M.K- Margarida Parreiras Horta. Ela está com Mal de Alzheimer e está morando lá no Couto, que a filha é supervisora da Ordem da Madre Carmelita Descalça. Aí eu comecei a dançar folclore. Ai um dia eu estava olhando assim, eu ia para candomblé cantava, batia palma, não sei o quê. Aí minha mãe olhou assim: Você agora é macumbeiro é? Minha mãe era branca, parecida com você, dos olhos azuis (Faz menção a Suzane Weber), libanesa. - Não sou senhora, estou pesquisando a dança do candomblé. Aí comecei a pesquisar, pesquisar, e eu vi a postura, a movimentação, a coisa dos orixás. Aí digo: Olha eu vou aplicar isso na forma, no estudo de forma. Aí tinha uma professora de forma grandona, a mulher era tão grande que era chamada de Cristinão. Aí fazia a prova. A mulher olhava assim:

“- Seu Raimundo”?

– Pois não? Sua vez. (Raimundo realiza movimento e pausas com o corpo). Aí levou uns cinco minutos e eu parado no meio da sala lá.

- O senhor pode me dizer onde o senhor aprendeu isso? Essas formas tão fortes? Parece que tem alguém presente ali que você...

- São formas dos orixás.

- Ah, você é de macumba?

- Não eu ando por dentro do candomblé pesquisando.

- “Boa fonte, continue pesquisando.”.

Aí eu continuei a pesquisar, eu dançava no Viva Bahia tal e tal. Quando uma professora foi dançar junto com a gente, no grupo Olodumaré de Camisa, aí ela disse. – Pô, você dança bem, porque você não entra na Escola de Dança. Dança de Balé Clássico. Aí eu fui lá ao corredor que ela ia me dar uma bolsa de balé, aí eu fui.

S. W. - Qual escola de dança essa?

M.K. -Na Escola de Dança da Bahia. Aí eu fui. Rapaz, quando eu abri a porta da casa assim todo mundo branquinho assim... E eu era forte como o quê, parecia um troglodita, aí eu: quem que vai olhar para mim? Aí vou te contar (...). Dona Margarida ficava com o piano aqui, e tinha um pedaço de barra aqui. (gesticula com as mãos) Aí Dona Margarida: Como é seu nome? Eu disse: Raimundo, mas todo mundo me chama de King. Ela olhe Mrs. King Demi plié assim, grand plié, assim (gesticula), respira, vai. Primeira, segunda terceira, quarta.

Suzane Weber- E o senhor lembra-se do nome dela?

Mestre King- Margarida Parreiras Horta. Aí eu cheguei, e ela me sacando. Aí o piano tocou: Embora meninas. E eu – *Plié, demi plié*, respirei, subi. Grand plié, subi. *Releve, eleve. Port de brás*. Eu pingava, eu suave. E ela disse: Olhe só, seu King, esse foi o primeiro plié bem feito que vocês fez. - Você vai relaxar e nunca mais fazer um igual. Aí está, comecei a estudar, estudar, estudar, comecei a aprender. Fui trabalhar no Sesc e comecei a aplicar, comecei a misturar o movimento de dança moderna com danças dos orixás, com atabaques e cantos de atabaques. Aí tinha uns alunos, Armando Pequeno, Augusto *Omólú* que já faleceu, Flecha, que ainda está vivo, no balé do Teatro Castro Alves, né? Quem mais...Gilberto Baia do balé também, tinha outros que não seguiram a carreira de dança. Eu tinha um corpo de dança de nível da porra! Aí tá! Quando terminava a aula, nó íamos pro bar beber. Venha cá, como é que a gente vai denominar essa, esse movimento que a gente tá fazendo? Ai Pequeno: dança afro-brasileira, dança afro-moderna, dança afro-contemporânea. Aí ficou dança Afro.

S.W.-Isso era lá nos anos 70?

M.K.- Era em 1974, 1975.

S.W.-E o senhor foi de professor ou coreógrafo lá para o Sesc?

M.K.-Boa pergunta. A gente era bomba de cena. Sabe o que é bomba de cena? Faz tudo. Eu dava aula, o show eu passava, eu cantava. Até hoje, eu toco, canto e danço. Aí o pessoal fala o quê , por isso me chamam de rei. Mas aí dizem: O senhor

tem que ser modesto. Mas se eu for modesto demais ninguém vai me dar valor. E tem meus alunos, Pequeno seguiu, Augusto seguiu, Gilberto Baia seguiu, certo?

Aí começou. Começou o movimento. Aí veio depois já Rosângela Silvestre, Tânia Bispo, uma porção de gente que está por aí, nos Estados Unidos, tá na Alemanha, tá na Rússia, está na Itália, eu conheço uma porção de gente. Eu não esperava que a dança afro brasileira, a dança afro tomasse tanta gente. Tanto que, no encontro da formatura da menina, eu disse: - Aqui na Bahia, não existe uma pessoa... aqui na Bahia fui eu que iniciei, e outra coisa não anda por aí dizendo que King inventou, eu não inventei nada, está tudo aí! Na vida tudo se cria e se copia. Aí hoje o pessoal ensina o afro totalmente diferente, aí me perguntam: O que você acha?

S.W. - E o senhor chegou a terminar a graduação, o senhor se formou?

M.K. - Eu me formei em 1975, 1976.

S.W. - O senhor tem muitos certificados (apontando para molduras na parede da sala).

M.K. -Eu viajei primeiro em 1993, depois pra Nova York, nessa época agora, estava começando a nevar. O negócio parecia uns papelzinho cortadinho.

S.W. -E que que lhe levou?

M.K. -Quem me levou foi Jelton Vieira, um capoeirista que tem uma cia em Nova York, a Capoeira Foundation, de vez em quando ele me levava lá.

S.W. -O senhor deu aula de dança lá?

M.K. -Dei aula, nos (...), naquele colégio. Dava também aula de canto. Teve uma vez que eu estava cantando a professora sentou de junto de mim, eu tocando aqui e outro menino tocando ali, aí nós começamos a tocar e eu falei: Ogum oiá, ogum oiá. Ogum oiá de mene, Ogum oiá de menê. Aí os meninos repetiam para cantar e todo mundo começou a cantar. Daqui a pouco a professora para sentou e começou ãh, ãh, ãh. E eu pum, para moleque. (risos). Aí Jelton olhou e ficou dando risada, e disse continue. E eu disse: Nada, pare por aí.

Então cante uma coisa mais suave. Aí continuamos. Era pra dar uma aula de 45 minutos e dei uma aula de duas horas e quinze, quando terminou todo mundo u u u uuuuuu. (...)Aí eu fui pra Itália, pra Itália eu fui 5 vezes, Estados Unidos só em 1 ano eu fui 10 vezes.

S.W. - E para a Itália quem lhe convidou?

M.K. - Alunos. Todos os alunos.

S.W. - Todos ex-alunos. E para os Estados Unidos? Eu vi que tem certificado ali (referindo-se aos certificados em moldura na parede), em Los Angeles o senhor esteve?

M.K. -Fiz um workshop na Colúmbia, na Universidade de Colúmbia, Ohio. Dei 33 horas de aula, aí foi aula, na Universidade de Seattle. Dei 42hs. Na Stanford. Fui à Nova York, fui para São Francisco, um amigo me chamou, pedi permissão pra mulher, e eu fui. Aí armou naquelas cidades perto do México para eu dar aula. Falou: Olha, King, você vai sair daqui com uns 10 a 15.000 dólares, eu tenho umas oito escolas para você dar aula. E outro aluno me chamando, me chamando e não sei o quê, não sei o quê, dizendo que tinha muitas coisas para eu fazer em Los Angeles. Aí eu fui embora para Los Angeles, chegou lá e não tinha nada para eu fazer. Aí pronto, fiquei virado num cão. Fiquei calado. Perguntaram: Por que você está calado? Nada, não me pergunte nada, não.

Aí o marido dela: Ah, você está brincando?

Eu morando na casa dela, eu dormindo, ela me dando comida, bebida e me pagando eu fiquei sem falar com a mulher três dias.

S.W. -Porque não tinha o trabalho que tinha combinado, né?

M.K. -hoje ela está... o grupo dela é famoso em Nova York.

S.W. -Qual era o nome dela?

M.K. -Viver Brasil. Linda Yudin. Ela é judia. Aí hoje ela me falou: o grupo faz 20 anos, e eu quero você lá. Eu falei: eu não. Olhe Linda, eu já estou enjoado de Nova York, já estou enjoado dos Estados Unidos, agora o senhor só quer ir para a Itália. E eu disse: melhor. Aí para a Itália não tem esse negócio de tira o sapato, passa o negócio eletrônico, ah e não sei o quê, lá não tem esse negócio.

S.W. -Teve um período que estava difícil de entrar nos Estados Unidos.

M.K. -E ainda está. Olha, você precisa pagar U\$350, você precisa sair daqui e ir a Recife ou Rio de Janeiro tirar passaporte, aí depende você ainda deixa o passaporte lá, você tem que voltar a fazer entrevista e marcar a viagem, e acaba gastando um dinheiro da zorra, tem outros lugares por aí. Já fui pra França, para Heine, dei aula em Paris e Nancy.

S.W. - E gostou de dar aula lá?

M.K. - Gostei. Só não gostei mais porque os homens e as mulheres lá não gostam de tomar banho. Quando começam a suar, cheiram demais.

S.W. - E o senhor trabalhavam aqui e fazia essas viagens? Aqui o senhor trabalha onde?

M.K. - Eu fazia as viagens nas minhas férias. Eu trabalhava no SESC. 46 anos de SESC.

S.W. - O senhor se aposentou pelo Sesc? Tinha carteira assinada? O que estava escrito na carteira?

M.K. -- Professor. Desde quando eu entrei lá, eu era professor. Tanto quando a dança foi reconhecida tinha que entrar no sindicato e levar lá. Não precisa não, eu sou reconhecido. Na sua carteira está professor de dança.

S.W. - E essa escola existe ainda?

M.K. - Não, eu saí, ela acabou.

L.C. - e o Balé Folclórico?

M.K. - O Balé folclórico está viajando hoje. Quando você está dirigindo alguma coisa, e vem uma pessoa que não entende de nada para dar pitaco no seu trabalho, ah não! Comigo não! Olha eu vou sair do trabalho, vou sair do trabalho porque não vou admitir gente que não sabe vem dar pitaco em vestimenta e não sei o quê. A gente fazia danças folclóricas. Você já viu na área do folclore dançarino com biquinizinho de lantejoulas? Eu digo: eu não faço isso não! Eu sou mantedor da cultura. Aí teve quem quis puxar o saco da diretora: Ah, King é tradicional. E eu disse: Graças a Deus! Aí você perguntou? Você gosta de dança moderna, eu gosto de dança moderna, eu gosto de dança moderna bem estruturada, técnica, quero ver seu olho, quero ver sua mão, quero ver seu corpo dançar. Contemporâneo você não vê seu corpo dançar.

S.W. - E como é sua técnica? O senhor sabe explicar?

M.K. - Moderna.

S.W. -E quando o senhor estava no SESC continuou com sua pesquisa da dança moderna com as danças de orixás? Quando o senhor estava lá, o senhor deu continuidade a sua pesquisa, a essa mistura?

M.K. -Sim, sim. Nós íamos para Recife, nós íamos para Alagoas, ía para Sergipe pesquisar as danças de lá. Lá eu ia pesquisar dança do Coco, dança do São Gonçalo, frevo, maracatu, caboclinho.

S.W. -Então tudo isso fez parte de seu arsenal de técnicas?

M.K. -Não do meu conhecimento. E, por último, a última viagem que eu fiz foi para o Maranhão, ver Bumba meu boi. Às vezes eu fico aqui pensando rapaz, lá em Recife

e no Maranhão tem é Bumba meu Boi, viu? No dia do folclore, teve um desfile de Bumba meu Boi, era cada um. Agora, era todo mundo luxuoso, todo mundo luxuoso, até o pessoal da catinga. Tudo trabalhado faziam as..., penas bonitas. E o maracatu.

S.W. - Eu ia lhe perguntar sobre o maracatu. O senhor foi influenciado pelo maracatu? Pesquisou também o maracatu?

M.K. -Pesquisei. Engraçado. Eu fui ao Maracatu elefante. Eu tive lá em uma semana, conversei com um casal marido e mulher. Aí eles estavam conversando: Ah, mas ela quer ser presidente do bloco, e não sei o que, não sei o que, não sei o que. Depois eu voltei lá e perguntei: Cadê aquela senhora presidente do bloco? Rapaz, naquela semana que você esteve dois dias depois o marido dela deu duas facadas nela e matou ela. Política do maracatu.

(frases de espanto). Nego, está no osso, quem que quer largar o osso, ninguém quer largar o osso.

L.O. -Mestre, e o grupo Gênesis, fale um pouco sobre o grupo Gênesis?

M.K. -Eu acabei.

L.O. -E como começou?

M.K. -Com meus alunos, o Gênesis era como se fosse uma escola. Você ia ao Gênesis, você ia à aula de dança moderna. Eu chamava gente de fora para dar aula de dança, para dar aula diferente para eles. Pois só eu, só eu não dava. Convidava um amigo meu que era ator para dar aula para o pessoal, o Gilberto. E eu acabei com o Gênesis. No Gênesis tinha técnica de dança moderna, e quem trabalhava com técnica eu chamava. A última pessoa que eu ia chamara era Clyde. O Gênesis funcionava na escola, era assim para as mulheres no Gênesis era ter capacidade de dar aula em outro lugar. Digo, eu não quero que vocês sejam exímios dançarinos, meu interesse mais é que vocês sejam bons professores. Entendeu? Independente de diploma quando vocês saírem daqui seja bons professores.

S.W. -Por que o senhor achava importante ter bons professores?

M.K. -52 anos na Profissão, tenho alunos que querem seguir estou aí pra ajudar, entendeu?

L.O. -E a dança afro o senhor também ensinava no Gênesis?

M.K. -Também. Olhe, a sequência é assim. Começava com técnica de chão, técnica de chão, certo? Aquecimento, alongamento, técnica de chão. Depois a gente fazia centro, diagonais, sequencias etc. Depois, eu dava uma sequência de dança moderna misturada com balé, e estava plicando a técnica de balé. Depois entrava a

parte de danças populares. Maracatu, caboclinho, frevo, e depois entrava a macumba. Ai depois que eu dava a macumba vinha o afro contemporâneo. Que ninguém vai dar aula de candomblé dizendo que é dança afro que não é.

S.W. -Qual é a diferença?

M.K. -Dança dos orixás é uma coisa, e dança afro-contemporânea é outra. Porque nem todo mundo tem a capacidade de ser professor de afro-contemporâneo. Porque exige muita criatividade e ritmo também, o ritmo. O atabaque está aqui, e você tem que óh, ir acompanhando o atabaque.

S.W. -Nas suas aulas eram acompanhadas por atabaque, tinha três atabaques?

M.K. -Tinham dias que tinham seis.

S.W. -E tinham capoeiristas no meio?

M.K. -Tinha, tinha tudo de capoeirista a veado. Tinha mesmo. E todos capoeiristas que entravam no meu grupo tinham que dançar. Eu digo por aqui não tem só capoeira tem dança também.

S.W. - A capoeira é uma espécie de dança também.

M.K. -E uma das danças que exige mais alongamento que você pensa. Eu dava aula de alongamento com a capoeira.

S.W. -E essa parte de chão o senhor é que dava? Deixa me lembrar de novo é chão, centro, diagonal...?

M.K. -Às vezes saía do chão ia para a barra, dava aula de barra ao solo, o grupo era bom. Na universidade, nego ia fazer vestibular e olhava assim: Você aprendeu dança com quem? Com king. Aprendeu dança com quem? Com King. Aí um olhava para o outro e pronto. Já hoje se alguém me perguntar se tem que fazer vestibular para dança, eu não aconselho não. Faça dança, como hobby. Trabalhe e siga comendo pelas beiradas. Como eu fiz. Esse bolso aqui nunca deixou de ter dinheiro.

S.W. -Por que o senhor acha que se fazer universidade não vai ter como se manter? Mestre King- Ainda mais a federal, que te ocupa os dois turnos. Então o que eu tinha que fazer. Eu trabalhava no SESC e tinha minha carteira assinada. E, hoje em dia, as mães começam a falar.

S.W. -O senhor teve resistência da sua mãe para fazer dança?

M.K. -A minha mãe tocava piano clássico. Até hoje eu sou roqueiro. Mas gosto de um samba bom. Eu gosto dos sambistas da Bahia, tem que pegar esses sambistas e exportar todo mundo. Como é o nome daquele Gordinho que tocou ave Maria! No

Bandolim? Paulinho da Viola não gosto do sambista é muito intelectual para o meu gosto. Que nem Caetano Veloso

S.W. -E na sua casa, sua infância o que você tinha de dança, na casa de sua mãe e do seu pai dançava?

M.K. -- Não. Ah, dançava no aniversário da minha mãe, do meu pai, dança com os amigos deles.

S.W. -Mas era o quê, valsa?

M.K. -É claro, em 1951, você quer o quê? Não eram só valsas, era bolero, fox trot, essas coisas todas.

S.W. -E quando o senhor começou a dançar na Escola homem tinha pouco?

M.K. -Homem tinha pouco, depois foi chegando.

S.W. -E sua relação com Clyde Morgan? Como o senhor conheceu o Clyde Morgan? Mestre King- Foi meu professor quatro anos. Improvisação III, Composição Solística I e II.

S.W. -Onde na Faculdade da Bahia? Ficava no Pelourinho, não ficava em Ondina!?

M.K. -Você descendo o Hospital das Clínicas, você desce o hospital da Clínicas que você vai subir, a esquerda assim tem um negócio de uma creche, ali que era a Escola de Dança. Um galpão ou dois galpões.

S.W. -E era boa aula do Clyde? O que o senhor achava?

M.K.-Ah, era um desbunde! (risos) O bicho dava aula para caramba. E até hoje ele dá aula, olha nós aqui com essa idade, não temos que ficar pegando esses... como é esse negócio que se pega na feira? Quiabo, (risos) quiabo duro.

S.W. -E ele ainda está na Bahia?

M.K. -Não, era para vim agora, que ele fez o Gandhi. Ele está com 77.

S.W. -Ele está com 77 e o senhor?

M.K. -73.

APÊNDICE 2

ENTREVISTA ROSANGELA SILVESTRE Semi-estruturada com perguntas abertas

Rosangela Silvestre- Bailarina, professora, coreógrafa e criadora Técnica de Dança Silvestre.

Data: 09 de janeiro de 2017.

Local: Sala 04 da Escola de Dança da FUNCEB.

* Código das abreviaturas utilizadas (em negrito):

*Participantes:

Luziana Cavalli- **L.C**

Rosangela Silvestre- **R.S**

L.C—Rosangela, tudo bem? Nós vamos começar a gravar. Você vai nos contar como foi sua experiência com o Mestre King, mais ou menos o período e como você conheceu o Mestre?

R.S. - Eu sou péssima com esse negócio de período, mas eu conheci o Mestre indicado por uma pessoa, porque eu comecei a me envolver mais e ter interesse por outros tipos de práticas de corpo. Então um primo, porque aqui na Bahia quando a gente nasce no mesmo bairro a gente diz que todo mundo é parente, então esse meu primo, Luiz Bocanha me falou. Anteriormente eu só estava envolvida com balé clássico, danças modernas e ginástica, no ginásio. Então aí eu fazia aulas de dança, mas uma vez eu vi Formigão, um bailarino do balé folclórico, e ele dançava com fogo, um xangô famoso aqui e ele dançava com fogo. E eu o vi dando uma aula e eu olhei aquilo e eu queria praticar. Isto antes de conhecer Mestre King, e Formigão estava trabalhando com música ao vivo, percussão e tudo, e eu só trabalhávamos com a parte da dança moderna no ginásio. E fazendo aulas de balé e atividade física, mas nunca relacionada a este lado cultural. E aí eu acabei vindo para o SESC, acabei vindo para o Sesc para fazer aula com Mestre King. E quando eu cheguei, eu já tinha um grupo no ginásio, porque, quando eu cheguei lá, eu falei com

diretor do ginásio que eu queria fazer um grupo de dança. Mas aí o diretor disse: “Mas você já está no grupo de dança moderna”, mas aí eu disse: é, mas eu queria fazer o grupo que se chamava grupo folclórico. Aí ele disse: “Mas aí ou você fica no grupo Folclórico ou você fica na dança Moderna”. E eu disse: “Mas eu não posso ficar nos dois”? Ele disse: “Não, cada um fica em cada grupo”.

Mas aí eu pedi para ele para eu fazer um grupo, aí ele me permitiu. “Mas aí você só pode trabalhar aos sábados”. Eu trabalhei aos sábados com amigos meus de escola e acabou surgindo um grupo que se chamava Gémile, que era o nome do meu signo, gêmeos. E esse grupo foi competir na televisão e tinha uma montagem coreográfica com música de Martinho da Vila, que era ligada já, naquela época, se chama dança primitiva, aí eu montei um trabalho, e os meninos ganharam. Eu tinha muitos meninos que eram namorados das meninas. Mas, em suma, eu já tinha um caminho, um desejo, uma vontade de também. E que eu não praticava no me envolver com danças que falassem dessa ancestralidade, dessa memória, e que eu não praticava no balé nem nas danças modernas.

E foi aí que eu vim pra King e, quando eu cheguei a King, ele imediatamente me chamou para dançar no grupo dele de dança moderna. Aí eu digo: - Mas professor, eu também quero entender, quero dançar os orixás, porque eu tinha de memória porque a minha mãe também dançava. E eu muito criança pude ver algumas cerimônias, tanto que eu digo que, hoje em dia, os meus primeiros professores, as primeiras luzes das sementes do trabalho que eu faço foram aquelas pessoas que eu vi dançando naquelas cerimônias quando eu era criança, tipo uns 6 anos de idade. Porque esse trabalho eu continuo fazendo hoje, dando outra abordagem, mas eles que me alimentaram e continuam me alimentando. Tanto que você vê nesse intensivo a gente traz o estudo das simbologias dos orixás não como religião, mas como processo de memórias, descobrir suas memórias de ativar suas memórias para a sua criatividade artística, né?

E isso pode, em minha opinião, isso pode estar gerando em qualquer corpo, e não num corpo que nasce em um país, no Brasil, na África em Cuba, países que frutificam essa memória, mas esta memória está no corpo que cada pessoa que se encanta com ela, que vibra com ela, e é a natureza vibrando em cada um de nós. Então a natureza quando vibra em você por essas danças você pode ativa-la, para nós são vibrações do orixá, mas para essas pessoas são uma coisa que ela pode chamar de terra, de água, de ar e são os orixás, e isso são memórias que não existe

povo, não existe cultura, não existe raça. E que no trabalho dele, quando eu fui pra King, mestre King, eu pude também despertar essa memória que é permissão no balé, das técnicas de dança moderna (eu fiz Marta Graham, Horton...) elas estavam lá, mas para que eu pudesse utiliza-las eu tinha que ir para lá, para semente onde elas brotam, porque hoje em dia a Técnica Silvestre ela tem essa semente, mas é uma técnica de dança que não se predispõe a seguir nenhum estilo, mas despertar essa memória, você treinar pra dançar. Dançar o que? Você que vai escolher. O que você escolhe vai depender da sua memória e vai depender das suas vivências. Aí com Mestre King eu pude despertar essas memórias, porque o trabalho que ele fazia era um trabalho que me dava um retorno, uma ligação em dança, com essas memórias ancestrais, entende?

Então ele, eu considero ele o meu pai da dança, porque ele que me encaminhou para o mundo profissional da dança, porque, até então, nesse momento eu não tinha nenhuma intenção de fazer vestibular para dança, tanto que, quando eu fui fazer o vestibular, eu apliquei para psicologia e para administração. E ele disse: “Não, você vai fazer para dança”. Então, naquela época, eu apliquei também para dança. Porque, naquela época, a gente tinha opção de quatro áreas, e, se a gente não tivesse aptidão, eu estaria concorrendo a área que não era de arte. Entendeu?

Então eu apliquei para Licenciatura em dança, bailarino profissional, psicologia e administração. Se eu perdesse no teste de aptidão, Dançarino Profissional e Licenciatura, acabavam saindo, e eu ficava só com psicologia e administração. Como eu passei na aptidão, todos os meus pontos foram computados para minha primeira opção que foi dança. E Mestre King quem me fez optar pela dança primeiro.

L.C. - E você começou a dançar com o grupo dele e dentro do grupo ele trazia todas essas memórias e esse referencial das danças de orixás?

R.S.-Fazia isso, mas o grupo, que se chamava Gênesis, o grupo dele, não trabalhava tanto com essas memórias ele fazia um apanhado de dança moderna, criando histórias, porque o grupo dele era de dança moderna, o grupo Gênesis. A introdução e a ancestralidade, através do movimento das danças de orixás, das danças folclóricas era no grupo Balú do SESC que eu dancei por alguns anos, no grupo Balú do SESC. Depois eu virei professora de balé para o grupo mirim, que ele tinha um grupo de crianças lá no SESC com a professora. Raimundo era a pessoa

que dirigia esse grupo, e fui contratada para dar aula de balé a essas crianças, a iniciação de balé. E mas eu já dançava no grupo Balú, e dançava no grupo Odundê na Universidade Federal e depois eu fui trabalhar com o Balé Folclórico e depois fui trabalhar com outros grupos, quer dizer eu não parei de trabalhar e de dançar. Só que a minha busca na dança ela é diversa, por isso que várias pessoas de atividades diferentes quando via a minha atividade, ou dançando ou dando aula, me convidavam para fazer aulas. Então eu tive oportunidade de viajar para vários lugares dando para grupos completamente diferentes um do outro. Eu conseguia dar aula na American Academia de Ballet, como conseguia dar aula na Multu dance company, um grupo que tinha ligação com danças africanas. Eu consegui dar aula na instituição de Yoga, porque o meu trabalho prega essa diversidade.

L.C. - Isso já com a técnica Silvestre?

R.S. - Já com a técnica Silvestre, mas desde o início que eu tinha esses convites, porque o meu trabalho é uma eterna investigação, o que eu procurava era absorver essas vivências e despertar em mim algo que era transformado em dança, eu não era só do fora. “ Estão me dando isso de” fora, e eu só absorvia e não despertava em mim, e então o que despertava em mim eu botava pra fora, não estava preocupada se estava certo e errado, entende eu tinha vivência e da parte dessa vivência algo brotava e eu não estava preocupada se era afro, dança moderna, contemporânea, eu estava absorvendo vivências. E a Técnica Silvestre é uma porta de vivências, que tanto para a gente que se torna professor quanto pratica, essas pessoas estão ativando vivências nelas, através de uma técnica que permite fazer isso, entende? Então o provocar no Mestre King, porque ele me colocou no grupo de danças modernas e às vezes eu tinha críticas, uma postura que era mais ligada ao balé do que às danças modernas e as danças primitivas. Porque, naquela época, lá a gente não ouvia a palavra dança afro, a gente ouvia danças primitivas ou danças folclóricas.

O Balú era grupo de dança folclórica dentro do SESC, só que era outra coisa. Quando você tem uma maestria, quando você descobre algo em você, que você vai doando, vai brotando, vai descobrindo, como eu analiso o Mestre King, o que chama não interessa muito. O que ele estava buscando era algo que fizesse com que todos nós entendêssemos uma cultura, absorvêssemos essa cultura que a gente vem, e se libertasse como bailarinos. Tanto que todos nós que passamos por ele damos continuidade com essas danças de memória, mas se descobrindo, como foi com o

finado Augusto. Cada um tem um trabalho, o finado Augusto passou a ser bailarino do Teatro Castro Alves. Eu dancei no Odundê e fui para fora, porque a minha intenção, desde o início não foi muito me ativar para o bailarino. Eu gostava de entrar na sala, e toda vez que eu estava na sala tinha algo lá que me despertava e eu queria descobrir como é que eu ia desenvolver aquilo, muito mais que eu ir para palco. Com o balé folclórico, tudo. Não como bailarina. Eu entrei no Balé Folclórico para fazer preparação técnica e para coreografar.

Porque eu comecei a dar aula muito cedo. Como eu te falei, eu fui ao meu diretor do ginásio e pedi para ele montar aula. É uma coisa do descobrir. A Técnica Silvestre não é uma técnica esquematizada que finaliza. É uma coisa viva, ela tem uma estrutura. Por isso que virou esse fator de treinamento. E ela engloba tudo isso, ela engloba a sua vivência no Universo. A técnica Silvestre é a sua vivência no universo. E ela passa por códigos que vai aguçar, vai ativar essas memórias e você vai se descobrir, e esses códigos passaram a ser a estrutura da técnica, mas o viver, a vibração da técnica, isso cada um dá. E quando cada um dá ela vai se desenvolvendo mais e mais, dentro de uma estrutura.

L.C. - A questão das danças dos orixás, que você hoje possui o curso de simbologia. Você aprendeu com Mestre King, ou trouxe com outras vivências?

R.S. - Eu acho que foi com ele, por que foi com ele que eu comecei a praticar. Eu entrei em contato em prática, pois eu já tive contato anteriormente em assistir cerimônias por que a minha mãe é uma mãe-de-santo, naquela época ela era uma praticante da religião. Hoje em dia ela é uma líder espiritual dessa religião. Então, naquele momento eu estava praticando com Mestre King, uma coisa que eu não sabia que eu ia utilizar, hoje em dia, mas o caminho que se dá, na verdade, você descobre que tudo que você faz tem ligação com os elementos da natureza, através de uma sensação de vida, você não precisa chamar orixá. Orixá é uma palavra religiosa.

Muitas palavras religiosas viraram símbolos culturais e símbolos de proteção, como todo mundo fala axé. Axé é uma palavra religiosa, mas axé é uma palavra de proteção, é uma palavra de que todo mundo fala axé. Os códigos que a gente utiliza são dos orixás, não são as danças dos orixás, é o movimento das danças dos orixás, e a sensação que isso gera. E levou muito tempo para eu sentir que isso era necessário eu também dar para o ser humano. Quando eu fui trabalhar com Mestre King, eu sempre fui curiosa, eu sempre fui analítica, crítica. Eu fui trabalhar para

absorver algo em que, hoje em dia, estivesse brotando também. Então eu trabalhei com Mestre King, ele foi meu pai na dança, e hoje em dia, eu sou a linhagem de continuidade, mesmo que o Mestre fique, porque o Mestre tem um compromisso e você tem que descobrir o seu compromisso dentro dessa maestria. Quando você descobre seus compromissos dentro dessa maestria, outros vão ver dentro de você um maestro, não é você que diz: eu sou. O que lhe torna mestre é o que é exposto ao outro, entende? O outro passa a chamar você de mestre, o outro passa a estar com você, a absorver com você. Então quando você tem esse processo e você vê outros fazendo isso com você. Tem que dar importância a esse compromisso, porque senão você para uma continuidade, e se você para fica um buraco, se eu me negasse a essa responsabilidade que não é fácil, é muito trabalho, é muita pesquisa, é muita estrutura, é muito tudo, entende?

O universo presenteou o Mestre King com essa maestria, e ele assumiu. Se ele não assumisse coisas poderiam acontecer, mas não como acontecem. Dou como exemplo, Vera Passos, vai trabalhando, vai trabalhando, se ela para de fazer, entende? É um presente do universo, você é responsável para fazer isso, se ela se nega, ou se eu me nego, ou se outros professores... que a gente não tem necessidade de ser chamado de mestre. Mestre é essa essência que nos faz ser responsáveis para vibrar e continuar o trabalho, isso é um mestre, entende? E por isso ser mestre, e você mergulha, e se responsabilizar por essa essência do mestre que lhe presenteia, aí os outros passam a enxergar como Mestre, entende? Então eu honrei quando o mestre, mesmo fazendo coisas que eu tive que repensar, mesmo fazendo coisas, me botou para dançar na Arena, sem eu saber pra onde ia, nada, que ele disse: Você quer dançar é? Você quer dançar orixá é?

“-Raimunda, vista ela de lansã!”

Eu não sabia para que lado fosse, nada, eu saí da Arena chorando por dentro, no outro dia eu voltei, sabe por quê? Se é isso que você quer, é isso que você tem que buscar, e, se é Mestre King que dá aula disso, é ele que você tem que trabalhar, entende?

Porque, naquele dia que ele fez aquilo comigo, ele me testou. Ele me fez testar se era aquilo que eu queria. E ele viu que eu queria, tanto que eu dancei por dois ou três anos dança moderna que não podia cimento. Tudo eu dancei lá, não me neguei a nada do que me foi oferecido.

L.C. - Ele dava aula para vocês de dança, danças orixás?

R.S.-Dava. Ele tinha um aquecimento. Fazia um apanhado! Ele tinha um aquecimento, que ele tinha as vivências dele de dança moderna. E a gente ia trabalhava orixá, trabalhava danças folclóricas, trabalhava maculelê, trabalhava tudo, trabalhava várias coisas, fazia um apanhado, e ali ele revelava cada um de nós, por que você descobria se você tinha tendência a só continuar no Balú, ou tendência para cair no mundo. Como é o caso de Augusto, de Pequeno, entende?

L.C. - Está certo, me dá um beijo para agradecer!

R.S. - Certo qualquer coisa estamos aí.

APÊNDICE 3

ENTREVISTA COM LUIZ ANTÔNIO DE JESUS Semi- estruturada com perguntas abertas

Luiz Antonio de Jesus- Bailarino, coreógrafo, e professor de dança.

Data: 07 de janeiro de 2018.

Local: Auditório do Sindicato dos Petroleiros da Bahia.

* Código das abreviaturas utilizadas (em negrito):

*Participantes:

Luziana Cavalli- **L.C**

Luiz Antonio- **L.A.**

L.C.-Luiz, eu gostaria de você me falasse agora um pouco de você enquanto dançarino e aluno, como você conheceu Mestre King e o período.

L.A. – Bom, eu conheci o Mestre King o ano exato entre 70 e alguma coisa, não tenha na verdade eu fui levado por SESC através de um amigo que era para entrar num Coral, que era do professor Amilton, e quando eu vi os atabaques, disse: Ah eu prefiro isso aqui. Sai do coral e entrei com King, ele me perguntou o que eu sabia fazer. Eu disse que sabia tocar, mas eu não sabia tocar e nem dançar. E ele me acolheu. Aprendi a tocar lá, no grupo. Tocava nas aulas dele, nas aulas dele era eu que tocava. Eu e o finado Baldo. E depois de um tempo, ele tinha um grupo que se chamava furacões da Bahia, ele me chamou para tocar nos furacões da Bahia que era um grupo folclórico, que era o Olodumaré, ou Brasil Tropical, os nomes eram esses aí. Aqui no Brasil, o nome do espetáculo chamava Furacões da Bahia, era Olodumare o nome da companhia e na Europa chamava Brasil Tropical, quando foi para Europa se chamou Brasil Tropical, a mesma companhia. Ai fomos fazer uma viagem para Belo Horizonte, Brasília, Goiás e quando voltei eu disse:

- Ah eu quero Dançar!

E ele disse: - Ah dançar não, você não leva jeito.

Bom eu insisti, chegava cedo, ficava treinando e comecei a dançar! Fazendo aula. Ele disse: Você é muito duro, não tem jeito, e realmente eu jogava bola, fazia arte marcial, lutava box, lutava *taekwondo*, mas não sabia jogar capoeira. Lá eu aprendi a jogar capoeira, e comecei a dançar, e me tornei um dos bailarinos linha de frente

da companhia. Ele viu, foi e fez um espetáculo para a inauguração do SENAC, com Jurema Pena, e foi maior sucesso e eu tive uma participação muito grande. Inclusive, o meu nome Bocanha foi ele que me deu! Que nós dançávamos no SESC, mas não tínhamos assim ajuda, porque a maioria não era funcionários, mas pessoas de baixa renda. que hoje em dia se chama O.N. G, serviço social, enfim. Na nossa época era King que era tudo, resolvia todos os nossos problemas. Quando então chegamos ao SESC para inaugurar o espetáculo do Pelourinho, do SENAC, veio o presidente do SESC chamado Deraldo Mota, então ele veio ver o espetáculo e ficou entusiasmado com o que estava fazendo, então ele agradeceu muito e procurou saber quais eram as nossas exigências e o que estávamos precisando, então King já tinha dito:

-Não fale nada, não quero que ninguém fale nada!

Que era o presidente. Ai ele perguntou se a gente precisava de alguma coisa. Ai eu levantei o dedo e ele me olhou com a cara feia. Eu disse:

- O nosso problema aqui é que a gente não tem assistência médica, não tem merenda! Todo mundo chega aqui cinco horas da tarde e sai daqui nove horas da noite, e vai pro SESC, lá termina as 10.

Ele mandou a secretaria anotar. Nessa brincadeira nós ganhamos vale transporte, assistência médica, ganhamos merenda, então tudo isso ganhamos graças a mim. No outro dia ele dizia esse ai com a boca grande, esse Bocanha... A gente conseguiu esse vale transporte... as meninas faziam milagre! Comparavam roupa, tudo! Esse dinheiro paria todo mundo. E teve muita gente que botou o SESC na justiça, dizendo que trabalhava no SESC, mas não trabalhava no SESC eram alunos do SESC. O SESC era formador de profissionais, formava dançarinos. Então eu dali fui fazer aula de balé com escola de Ballet do Teatro Castro Alves, ele foi contra eu fazer aula de balé, o que não era minhas raízes, mas eu era muito ambicioso queria algo a mais, e ele ficou meio chateado. Então fazia aula de balé e vinha fazer o espetáculo. Ingressei no Balé Brasileiro da Bahia que era uma companhia que tinha aqui na Bahia, ai ele me chamou para ser assistente dele.

“- Oh Luis eu vou tirar férias ai você fica aqui como meu assistente.”

Ai eu fiquei dando aula, quando terminou ele me fez o convite:

“- Oh você vai ser meu assistente!”

Porque ele ficava muito preocupado comigo porque sabia que eu sustentava família, e o dinheiro era aquele ali, então trabalhava de tudo que eu podia para ter um

dinheirinho final de semana e ajudar minha família. E com isso ele ficou muito preocupado:

“- Oh quero que você tenha um salário, assistência médica, tem tudo. Tem sua vida estabilizada, não vai sair daqui.”

Quando eu disse não ele ficou muito chateado e ficou praticamente meu inimigo por um tempo, porque ele não aceitava, porque ele contava comigo. Dai que ele chamou Raimunda. Eu não pude vir dai veio Raimunda. Bom ai fui fazendo progresso, fui dançar balé clássico, dancei Gisele, dancei corsário, dancei Dom Quixote, dancei Lago dos Cisnes, tudo com repertório clássico. Dai eu fui para o Balé Brasileiro, viajei a Europa, toda a América Central, que era uma companhia de folclore mas com técnica de balé, tipo os russos e os cubanos.

L.C. - Essa Companhia era daqui?

L.A. - Era o Balé Brasileiro da Bahia, do Teatro Castro Alves, e depois que fundou o Balé do Teatro Castro Alves, onde a maioria dos bailarinos vieram desta companhia. Quando eu ingressei ali, ai eu levei Flecha, levei pequeno, levei Augusto, levei várias pessoas que eram do SESC para a companhia. Eu fui puxando todo mundo. Ai fomos fazer uma viagem para a América central, fomos para São Paulo, Argentina, Peru, Uruguai, Nicarágua, Costa Rica, Salvador, Panamá, México! Quase seis meses viajando com Balé Brasileiro. E quando eu voltei fui fazer audição no Rio de Janeiro, e fiquei muito triste porque eu passei mas não me pegaram porque eu era negro.

L.C. - Qual era o ano?

L.A. - Isso foi em 1980, 79 ou 80. Porque em 1982 eu fui para São Paulo no Teatro Municipal, ai não me passaram. Eles me chamaram:

“-Você tem uma técnica muito boa, mas não tem repertório para você!”

E eu fiquei muito deprimido, chorando sem dinheiro para voltar do Rio para a Bahia. Ai eu voltei para a Bahia para o Balé Brasileiro, dai fomos para a Europa! Fizemos Espanha, França, Hungria, e achei proposta para ficar lá, com a mesma companhia que se chamava Brasil Tropical, que era os Furacões da Bahia, com Camisa Roxa que era o dono, e eu não fiquei! Eu disse:

“- Não, não! Eu quero voltar para o Brasil que eu quero aperfeiçoar minha técnica!”

Ele disse:

“-Mas aqui na Europa tem as melhores técnicas do mundo!”

E eu não fiquei. Vim para o Brasil e lá na Europa ficou a maioria dos bailarinos que eram do Balé Brasileiro. Ficou Flecha, ficou Paulinho, Rogério, Tarzan, Eurico, ficou uma grande parte do Balé! E eu vim para a Bahia, e fui fazer a audição em São Paulo, com a companhia do Teatro Municipal de São Paulo que venho aqui para a Bahia fazer a audição. Fiz a audição, passei e tinha a final em São Paulo. Fui para São Paulo, sem saber se ia passar ou não! Ai eu fiz as eliminatórias passei e fiquei em São Paulo, quase dois anos em São Paulo. E de São Paulo eu fui para a Suíça, fiz a audição, passei no Grande Theatro de Genebra e fiquei quatro anos em Genebra, dai eu fui embora, nunca mais eu voltei! De 1982, não voltei, fiquei 35anos quase fora do Brasil. Dancei na Ópera de Nanci, fui para a Escandinávia, dancei na Escandinávia. Fui para a Bélgica, dei aula com Maurice Bejárt para o Balé “Missa de um Tempo Futuro”, que o Bejárt estava montando, que falava sobre o Brasil. Falava sobre todas as danças do mundo e falava sobre o Brasil, ai fiquei na companhia, ele me pegou. Só eu não fiquei para dançar na companhia, porque não quis, ganhava muito pouco. Naquela época era 300 dólares, e eu tinha que me sustentar e sustentar minha família, eu não fiquei na companhia, mas foi uma experiência boa. Eu não fiquei porque eu precisava de dinheiro para me manter. Como se mantém com 300 dólares? Não tem casa, não tem nada? Você tem que pagar casa... Porque a companhia de Maurice Bejárt você ganha dinheiro quando viaja, ele pagava 30 dólares para o corpo de baile e 50 dólares para os primeiros bailarinos, então com a companhia você fazia um mês, 20 e poucos dias de turnê ai você ganhava dinheiro, as pessoas cozinhavam no quarto, comiam pouco, e com aquele dinheiro da diária as pessoas faziam um bom salário! Só os primeiros bailarinos ganhavam muito bem, bailarinos de ponta, mas corpo de baile era variável, a base era 300 dólares. Entendeu? Era como se você estivesse estagiando, ai não dava para mim, eu não fiquei na companhia, e daí eu fui... minha vida continuou. Dancei na Europa e depois fui para os Estados Unidos, e dancei em Las Vegas, depois fui para a Broadway, dancei na Broadway, com o espetáculo Tributo a Carmem Miranda, com Frank Fontana, e fiquei ai minha vida toda! Criei família, tive família, minha mulher teve filho, precisava parar em lugar, me estabilizar. Ai me firmei na Itália!

L.C.- Bocada vai voltar para inicio da sua carreira? Você fez aulas de dança com o Mestre King?

L.A. - Foi meu primeiro professor de dança. Ali ele me deu a régua e o compasso.

L.C. - Como eram essas aulas?

L.A. - As aulas de King, ele era muito futurista, ele dava aula e ensinou a base de técnica de dança moderna, ele juntava os movimentos de dança afro com a linguagem moderna, naquela época!

L.C. - E você se lembra de qual era essa época?

L.A. - Era tipo 77, 78, acho que era nessa fase aí. E com ele, ele dava essas aulas em que misturava um pouco de Marta Graham, um pouco de Limón, técnica de moderno, porque ele trazia da Escola de Dança, então a gente tinha essa facilidade de ter esse conhecimento do que se passava, o que ele aprendia lá ele passava para a gente. E tinha um grupo, era um grupo que estava na vanguarda. Fazia diferença o Balú, tinha diferença os alunos de King. Era o folclore, mas agente fazia o folclore com a linguagem da dança moderna, e a aula que ele dava era de técnica de dança, tanto que eu me desenvolvi através da aula dele. Era o grupo do SESC e depois tinha o grupo dele o Gênesis, que era uma coisa mais elaborada, que era o sonho dele! Fazer a uma companhia moderna dele, que era o Gênesis.

L.C. - E você participou do grupo Gênesis?

L.A. - Do Gênesis, eu nunca dancei no Gênesis, porque quando, - eu cheguei até ensaiar, mas eu preferi ir para o Balé Brasileiro, e talvez ele se chateasse por isso, porque eu era mais ambicioso, então eu queria dançar mais clássico, e ele achava que negro não tinha que...

“- Você é negro, você vai ver o quanto é difícil você fazer balé!”

L.C. - Ele falou isso para você?

L.A. - E realmente balé você tem... hoje qualquer pessoa pode fazer dança, se você tem uma técnica de balé você será um grande bailarino, mas se você não tem uma técnica de balé fica muito limitado, você desenvolver um trabalho. Porque tem um problema dos braços, os braços são muito importantes na dança, usar os braços, o peso do teu corpo. E King ensinava isso para a gente com a dança moderna, com o balé eu fui melhorando. Tinha o problema do pé, ele dizia:

“- Como é que você vai fazer balé?”

Meu pé, meu pé era uma lancha, os dedos então! Mas graças a Deus... eu me dediquei muito, e King foi um grande professor para mim! Nas minhas dificuldades financeiras de não ter. Até comida ele me dava! Era um pai para mim, então ele me deu régua e compasso e me ensinou muito. E tinha! Depois que eu voltei que ele viu meu sucesso no mundo ele tinha um orgulho em dizer dos alunos que ele tem (risos), e eu era muito político sabe? E dentro do SESC ele foi muito importante,

tenho um orgulho muito grande de, esse legado para a King ter ensinado tudo isso, e ter deixado esse legado para gente.

L.C. - E você pode dar um exemplo de algum exercício onde colocava a técnica de dança moderna, o folclore, a dança afro. Você pode descrever.

L.A. - Tinha muito a técnica de chão, a técnica de chão ele usava muito. Porque ele dizia: Vocês precisam ter força e precisam ter o equilíbrio do corpo, então a gente fazia muito chão e a barra ele usava os alunos mais adiantados, técnica da barra. Então ele dividia, técnica de chão e técnica de barra. Os alunos mais adiantados faziam chãos e barra, e os alunos que estavam chegando agora faziam só chão, você passava um bom tempo no chão até poder ir para a barra, e isso era muito importante que hoje a gente não vê isso.

L.C. - E o folclore como entrava nesse meio?

L.A. - O folclore ele pegava os movimentos das danças de orixás e mesclava com técnica de dança. Então ele nunca dava tipo um passo de Ogum ele nunca fazia como se faz em um terreiro, ele fazia como se estivesse dançando.

L.C. - Você falou que o Balú tinha um diferencial porque tinha uma técnica frente a outros grupos. Quais eram esses outros grupos? Você dançou em outros grupos também?

L.A. - Outros grupos também. Cheguei a dançar e ensaiar com o grupo de uma grande professora e pesquisadora de folclore que se chama Emilia Biancardi, você tem que conhecer e fazer uma entrevista com ela, Emilia Biancardi, então tinha o Viva Bahia que era o grupo dela, então eu cheguei para dançar com o grupo dela. Tinha até umas pequenas rixas (risos) quem era do Viva Bahia, quem era do Grupo Folclórico do SESC... Porque Emília era uma professora então ela pegava um menino bruto, um artista bruto e tirava aquilo ali, o que você tinha de melhor! E era o King fazia, só que King tinha uma vantagem King dava aula. Emília era uma professora, uma mulher muito criativa, mas ela não dava aula de dança, ela dava aula de música, Emilia tinha até hoje essa facilidade, ela colocava a pessoa para dançar, porque ela escolhia o que você tinha de melhor. Já King botava a personalidade dele e você desenvolvia, Emília dizia:

“- Você desenvolve a sua personalidade.”.

Então hoje a gente não vê mais isso em grupo folclórico porque para você fazer certo tipo de coisa você tem que ter uma escola, nada cai do céu. E isso o fato de muita gente quer fazer. Eu me lembro que tinha o Grupo Balú, tinha os Furacões da

Bahia, O Viva Bahia, tinha o grupo Oxum, tinha o Tenda dos Milagres, esse todos eram grupos que faziam temporada no Teatro Castro Alves, e era lotado cada um tinha a sua temporada. E era dentro do Teatro Castro Alves com grupo folclórico. Por que a Bahia era um peso muito grande com os grupos folclóricos, entendeu? Então tinha esse movimento. Quem viveu isso viveu! Porque tinham as temporadas de junho. Porque uma semana era o grupo Oxum, na outra semana era os Furacões da Bahia, na outra semana era Viva Bahia...então isso era uma coisa muito importante, que hoje em dia você não vê falar disso, e não tem onde se apresentar. As casas de show, o SESC, eram lotadas aquele Pelourinho. A Moenda era lotada, tinha show! A Tenda dos Milagres era cheia¹. O grupo Oxum chegou a ter a casa dele, uma casa que era em Amaralina, que era casa de espetáculo do grupo Oxum. Ele tinha em Amaralina a casa de espetáculo. Cada grupo tinha já a casa de espetáculo, e todo mundo vivia do folclore! Isso era uma coisa que lhe dava, muita gente vivia disso! Era pouco, mas vivia daquilo ali. Então aqueles que fizeram progresso, tipo eu vim do folclore, mas fui estudar dança!

Tipo Zebrinha, Zebrinha veio do folclore. Tiveram outras pessoas que vieram e fizeram carreira internacional, porque fazer uma carreira nacional hoje é muito fácil, porque hoje todo mundo quer coisa do Estado, trabalhar para o Estado, aí você fica um parasita, pensando só no dinheiro. Aí fazer uma carreira internacional é muito difícil para qualquer artista.

L.C. - É um desafio!

L.A. - E um desafio, quando eu perdia numa audição eu pedia ao coreógrafo se eu podia mostrar outras coisas, e muitos deles... Então eu fazia uns movimento de capoeira, naquela época era novidade, também fazia um porte muito bem, e me dava sempre bem! Sempre me dei bem e graças ao folclore, e isso era uma coisa que tinha nos anos 60, 70, essa coisa do folclore. King foi um dos percussores, King e Emília Biancardi.

L.C. - E Domingos Campos também, né?

L.A. - Isso Domingos Campos, dizem que Domingos Campos um dos primeiros a trazer aula de dança folclórica para cá. Dar aula na universidade!

L.C. - Na Universidade? Segundo algumas informações Domingos Campos foi bailarino de Mercedes Batista.

L.A. - Não eu também fui bailarino de Mercedes Batista, fiz aula com Mercedes Batista. Domingos Campos era um bailarino clássico, do Teatro Municipal do Rio,

junto com meu professor que se chama Carlinho Moraes. Ele era bailarino do Teatro, então começou com Mercedes Batista, e depois ele veio para Bahia. Mas ele não ficou aqui, ele deu essas aulas que era para esse montar o espetáculo do Brasil Tropical...

L.C. - Depois ele foi embora?

L.A- Depois ele foi com o Brasil Tropical para a Europa, ele montado. Tem uma pessoa que pode falar isso muito bem que se chama Inaycira Falcão, que era doutorada pela USP. Ela mora aqui, se você quiser entrevistar ela pode falar muito bem disso aí. É uma doutora, sabe muito sobre a história da dança negra na Bahia, que ela viveu! Então teve muita gente que poderia falar, eu estou falando o que eu vivi, mas antes de mim teve gente, entendeu? Mas eu tenho uma felicidade...fiz aula com Mercedes Batista, fiz aula com Valter Ribeiro, entendeu? Que foi aluno de Mercedes Batista, mas sempre mais a linguagem da nova, mais moderna. A diferença de King que King tem um senso de criatividade muito grande, ele sabia mesclar as coisas, juntar os movimentos de moderno com o afro é ele sempre dizia: “- Eu não inventei nada, isso tudo já existia, entendeu? Só estou dando sequencia.” E eu falo a mesma coisa, gente eu não inventei nada, quando eu cheguei já existia dança, eu só estou passando para vocês, para os meus alunos. Mas a pessoa tem que ter uma formação clássica, isso é muito importante, isso eu aprendi com os meus professores. Até ele dizia, ó isso é importante. Ele dizia “- Mas você quer ser bailarino!”. Não é para ser bailarino, é importante que você faça aula de balé. E ele me deu os nomes, os passos, então quando eu fui para o balé eu já sabia o que era um plié, eu sabia o que era ronde jamb, porque King dava isso, além da aula de chão, além da técnica de Horton, de Marta Graham, entendeu? Então ele passava isso para a gente. E o grupo foi uma coisa muito importante as pessoas saberem, quem foi o Mestre King, e que mil de pessoas passaram pela mão dele. Tiveram aqueles que seguiram, que deram sequencia e aqueles que desistiram, né? Ele tem orgulho da minha pessoa porque, nem ele acreditava e me tornei um bailarino internacional. Ele tinha um orgulho muito grande de mim. Quando eu comecei ele dizia: “Olha eu tiro o chapéu para você, é um cavalo dançando”. (risos). Tem que limitar, menos força!

L.C.-A gente falou da aula de Mestre King, falar um pouco da parte artística do grupo Balú. Onde o Balú se apresentava, você se lembra de coreografias e repertórios? E festivais, teve algum espetáculo específico?

L.A. - O Balú se apresentava, porque esta era a vaidade dele. O Mestre King era funcionário do SESC, ele tinha que administra o SESC, a escolas públicas, onde ele dava aula! E é dali que vem todos os bailarinos e bailarinas de baixa renda que ele dava aula, na Escola Parque, Severino Vieira, Duques de Caxias, e são os alunos de baixa renda, e que dali surgiram doutores, saíram e formaram, em outras profissões. E King tinha esse dom. Trazia as pessoas da escola pública para o SESC, entendeu? E o grupo Gênesis, tinha poucas apresentações, mas lembro as apresentações que tinha no Clube Piatã, para levar uma coisa diferenciada do folclore. E também educar o povo naquela época para uma linguagem moderna, uma classe que não estava acostumada a ver aquilo, não é fácil não! Não é uma brincadeira, era muito complicado! Então ele conseguia fazer isso aí. Porque tinha discriminação, eu me lembro bem. Ele sofreu discriminação por ser negro, e sofreu discriminação por ser bailarino, como eu! Ele dizia: "Eu sofri discriminação por ser bailarino, descriminava por ignorância, chamavam e diziam que era viado, filho de não sei quem!" Eu mesmo tive problemas dentro de casa com meus pais, meu pai me obrigou a sair de casa porque não queria filho dançando, e King administrava isso. O grupo as apresentações eram limitadas, eram poucos eventos. Depois que eu sai daqui, eu soube que o grupo chegou a viajar outros estados, São Paulo etc.

L.C. - Qual grupo o Balú ou o Gênesis?

L.A. - O Gênesis, depois que foi chegando à aposentadoria dele, ele foi se dedicando mais a esse grupo dele, ai tiveram várias apresentações, mas tem uma pessoa aqui que pode lhe dizer, Neguinho, que fez parte da companhia dele. Pessoas que fizeram parte, que depois que ele se aposentou ele se dedicou mais ao Gênesis. Porque quando ele se aposentou ele se dedicou mais a isso, pois na época era meio complicado, tinha que ir ao SESC... O espetáculo do SESC era todos os dias, no SENAC. A gente dançava todos os dias! Fazia aula, ensaiava e dançava!

L.C. - Isso como alunos do SESC? Vocês eram remunerados como os bailarinos?

L.A. - Não porque nós ali éramos alunos, ninguém era profissional. Como o cozinheiro que vai lá faz o curso e sai com uma profissão. Já a gente não, porque muitas pessoas não deram seguimento, se você contar foram poucos que seguiram a profissão como bailarinos do SESC, principalmente mulheres, homem eu conto de ponta de dedo. Porque tem uma hora que você precisava de dinheiro. Eu, por exemplo, vivia de aula, eu dava muita aula, só que eu tinha uma disciplina. Então eu dava aula... não terça e quinta eu me acabava dando aula; segunda, quarta e sexta

era sagrado, eu tinha que fazer a aula de balé de 4 horas até seis e meia. Entendeu? Eu vivia de aula, para me manter e manter minha família como faz? Era aula. O grupo Gênesis era o sonho de King, pessoal, de dança moderna. As pessoas falavam muito de King só de folclore, mas King tinha o orgulho dele e da base dele de moderno, as coreografias de dança moderna, e isso era o diferencial! Ele pegava o movimento e transformava o movimento, e fazer pé duro dançar é fogo! (risos) As pessoas querem tudo fácil

L.C. - Hoje todo mundo quer bailarino pronto. (risos)

L.A. - Como eu (risos), ele não acreditava como você foi... Já, tinham outras pessoas que tinham facilidade. Nós conhecemos muita gente, como hoje tem um menino que se chama Lino, esse menino tinha uma facilidade de se movimentar, e muito bem! Tinha Formigão, tinha Baé, ai ninguém levou como uma carreira internacional como dança. Dançando mesmo em companhias. Porque eu dancei em companhias então, e só fiz isso na minha vida. Eu só dancei e agradeço isso a King. E vou lhe dizer mais, para você ir para a Europa e Estados Unidos e viver só de arte, eu sou um felizardo. Acho que são pouquíssimos. Porque na Europa eu vivi disso, eu dava aula e dançava em companhia. Eu me aposentei pela Europa, como artista, eu sou aposentado na Europa. E tenho dupla cidadania...agradeço a Mestre King. Meus filhos são europeus, então eu paguei tudo certinho para ter uma aposentadoria. Você ficou surpresa agora, né!

L.C. - Sim, porque é uma história de vida, e de dança, e de dança negra.

L.A. - Eu criei meu estilo de Dança, eu dava aula. Aqui na Bahia eu tive problema por que aqui é tudo recomendado, então as pessoas não respeitam ninguém. Na minha época King fazia respeitar é como você dar banca a pai e mãe. Então hoje em dia tem um monte de jovem que não sabe nem quem é Mestre King. As pessoas precisam entender que para ele estar ai alguém subiu uma montanha, e você não sobe uma montanha, você não chega a um topo de uma montanha se você não for subindo... Se muita gente que está dançando hoje aqui na Bahia, esses jovens precisam respeitar os mais velhos, então pessoas aqui, como Zebrinha as vezes não sabem que é Zebrinha, hoje ainda ele coreografa para a Globo, ai o pessoal conhece ele. E as pessoas conhecem ele através de Lázaro Ramos, Lázaro Ramos chama ele de pai. E é muito importante as pessoas terem essa gratidão! Eu tenho meus filhos e família e sustento tudo com a dança, e agradeço a quem? A King! Então saiu essas pessoas do SESC por que depois começou abrir esse mercado de

as pessoas viajarem! Através da capoeira, a capoeira é uma coisa muito importante e pouca gente sabe, se o que divulgou a nossa cultura no mundo foi capoeira. E através do que? Do grupo furacões da Bahia e do Olodumaré, e do Brasil Tropical e o Brasil Tropical exportou isso, porque ninguém conhecia capoeira. E foi crescendo, crescendo. E quem levou? Camisa Roxa. Então King preparava as pessoas e Camisa Roxa ligava: “E qual artista tem aí?”. “Tem fulano de tal”. Ele vinha ver, ou então King falava e indicava, e se King falou essa pessoa que vai! Ele preparou muita gente, aqueles souberam aproveitar, ele mandou muita gente para a Europa, muita gente!

APÊNDICE 4

ENTREVISTA COM RENIVALDO NASCIMENTO SILVA Semi- estruturada com perguntas abertas

Renivaldo Nascimento da Silva- Bailarino do Balé Teatro Castro Alves-Salvador/BA.

Data: 08 de janeiro de 2018.

Local: Sala de ensaios do Teatro Castro Alves.

* Código das abreviaturas utilizadas (em negrito):

*Participantes:

Luziana Cavalli- **L.C**

Renivaldo Nascimento- **R.N.**

L.C. - Eu gostaria que você comentasse como conheceu o Mestre King, o período, e comentasse quais trabalhos você dançou com ele e se foi seu aluno, como foi este processo.

R.N.-Bom tem que voltar no tempo. Eu não sou bom em voltar no tempo. A primeira vez que eu vi King foi no Colégio Estadual Duque de Caxias, na Liberdade, em 1976, no início de 76. E ele trabalhava lá com um grupo folclórico chamado Exaltação a Bahia, era ele e a professora Neide que tomavam conta do grupo folclórico. E eu para desviar do atletismo, da educação física. Desviar não né, para trocar um pouco, eu fui no auditório pedir para fazer capoeira, pedir para fazer aula de capoeira com o pessoal do grupo. Ai eu encontrei King e fiquei assistindo ele ensaiando com o pessoal. Só que antes, um tempo antes disso, deixa eu ver aqui, uns três ou quatro anos eu já conhecia King, ele dançava com meu irmão o Flecha I, que já está falecido, aliás os dois já estão juntos.Eles dançavam juntos! E ai, quando entrei no auditório do Duque de Caxias eu reconheci, eu reconheci porque nunca tinha falado ou conversado com ele, só o conhecia de vê-lo no palco, ele e meu irmão dançando, ele dançando para Xangô e meu irmão para Ogum, em um grupo chamado Olodumaré, que depois veio a ser o Brasil Tropical. Bom então este período eu chamei ele lá e disse:

“ -Professor King eu te conheço!”

Ele disse:

“- Você me conhece?”

Eu disse: Sim! Eu sou irmão do Flecha! Ele e o flecha já dançavam juntos no Olodumaré. Ele disse: ah você é irmão do Flecha? Então ta bom vamos testar aqui.... Bom então comecei a participar do grupo. Vou dar uma resumida boa.

Então ele disse: - Não quero você! Ele achou que me viu, me viu dançando e achou que era bacana, ai ele disse: - Não, não quero você, você tem futuro. Tem um grupo chamado Balú do SESC, Balú, que nós ensaiamos lá no Sesc e dançamos no Senac do Pelourinho, eu quero que você venha fazer umas aulas com a gente no Sesc de Nazaré, que aqui você não tem muito futuro não, lá você tem mais possibilidades de crescer na área.

Eu juro que eu não estava pensando em ser bailarino. Eu admirava muito meu irmão, gostava de vê-lo dançando. Ai eu vim, as seis horas da tarde fazer aula com o pessoal do grupo. Ele tinha outro grupo independente chamado Gênesis, um grupo de dança moderna, e então eu ele me jogou nesse outro grupo também. Eu sei que com uma semana de ensaio eu já fui lá pro SENAC do Pelourinho, e fantástico! Eu conheci muitas pessoas que hoje são bailarinos famosos.

O King ele era muito direto. Quando uma coisa vinha ele não questionava a si próprio se o que ele falasse naquele momento ia agradar ou se não iria agradar, se ia. Ele buscava a sinceridade dele e, nós levamos muito tempo dançando no final de 1976 até mais ou menos junho de 1977, porque nesse meio tempo ai, eu fui convidado por um amigo chamado Luis Bocanha, Luis Bocanha através do nosso Mestre Carlos Moraes que foi assistir o grupo Balú e Bocada já fazia aula na EBATECA, ai Moraes falou com Bocanha: Aquele menino que dançou aqui tal, tal tal chame ele para cá, para a aula de Balé. Ai Bocanha foi a pessoa que me falou sobre a possibilidade de vir para Ebateca fazer Balé. Mas nosso assunto é King.

L.C. -. Mas pode falar de você, pois fanado da gente outros assuntos também podem chegar.

R.N. - Ai durante este período eu passei a fazer parte do Balé Brasileiro da Bahia, ai já pintou uma viagem para o Nordeste, ai nós fomos e o grupo do Balú era assim. Todos os dias a gente dançava no mesmo lugar, que era no SENAC do Pelourinho, uma amizade ótima com as pessoas tudo bacana. Mas como o próprio King disse eu tinha possibilidade de alcançar outras histórias de crescimento foi lá no grupo Balú que o Carlos Moraes me viu e pediu para me chamar para vir para a EBATECA fazer aula, e eu imediatamente entrei no Balé Brasileiro que me proporcionou uma

primeira viagem. E ai eu comecei a trabalhar mais espaçosamente com o Balú, a gente vinha ensaiar e fazer aula, e quando dava sete e meia a gente saia correndo porque o espetáculo lá era a oito horas. E eu, o Robertinho nós chegávamos em cima da hora, nós chegávamos e trocávamos de roupa e entrávamos em cena. Até que King vendo essa coisa, né? Para não prejudicar também ele achou também que a gente estava, nós não estávamos com o grupo indo para os ensaios no SESC de Nazaré, a gente chegava e ia direto para o show, porque a gente sabia o show todo. Ai ele mandou uma célebre frase: Você vai ter que escolher, ou você fica aqui ou você vai para o Balé Brasileiro da Bahia.

Foi duro! (risos) Pra mim que já tinha uma relação bacana. King é também responsável pelas pessoas também me conhecerem como Flecha ou Flechinha, foi o primeiro responsável. Porque meu nome de batismo é Renivaldo.

L.C.- Renivaldo de que?

R.N. - Renivaldo Nascimento da Silva. Então durante essas primeiras aulas lá no SESC de Nazaré ele queria me corrigir, para direita, para esquerda: O Reni... Sabe e não acertava na hora de chamar meu nome, não acertava. Ai ele passou a se referir a mim como irmão do Flecha. - Oh irmão do Flecha, chega para lá! O irmão do Flecha, você está muito atrás venha para a frente. Sabe, tava sempre o irmão do Flecha. Meu irmão tinha quase 2 metros, 1,90 metros e pouco. E eu um tamborinho. E automaticamente o King passou a me chamar de Flechinha. As pessoas virão que eu não gostei, que eu adorava meu apelido que era Reni, e ai eu já tinha até dado meu nome artístico, meu nome artístico seria Reni Nascimento! Essa história veio quebrar todo o conceito que eu tinha, mas tudo bem! Ai então ficou Flechinha, muito mais tarde eu fiz audição para o Balé do Castro Alves, ai o diretor achou estranho: - Um homem desse tamanho ser chamado de Flechinha!(risos). Ai disse: Eu conheço seu irmão, então vou colocar o seu nome no programa Flecha 1 e Flecha 2. Mas o culpado disso foi King que começou, ai pegou e não teve mais jeito.

L.C.- E no show do Balú, você tinha algum papel, tinha algum quadro específico. Como era o show?

R.N. - O show era bacana porque a gente escolhia o que queria fazer. Tinha puxada de rede, aí lógico ia todo mundo. Tinha as pessoas que puxavam a coreografia da puxada de rede, era eu e Carlos Sebastião, Tião, que hoje em dia é músico ele toca com Gerônimo, percussão.

L.C. - Ele era dançarino?

R.N. - Dançarino. E olha só o primeiro ensaios de dança que eu fiz foi com ele, lá. Que ele era tipo instrutor de King, tipo assistente. E o show era fortíssimo. Tinha capoeira, puxada de rede, maculele, samba de roda, candomblé, bata do feijão, maracatu. Sabe danças folclóricas que eram feitas com maestria com os grandes ensinamentos do King. Pessoas de outros grupos iam também iam participar porque se sentiam incorporadas aquela história e gostavam muito, quando assistiam ao show. Alguns bailarinos que eram do Duque de Caxias, tipo o Baé, Zebrinha que sabe, vinham também para fazer o show com o Balú.

L.C. - Vinham para fazer o show?

R.N. - Vinham para fazer o show. Não também vinham para os ensaios. Naquela época muitas pessoas trabalhavam também, ai não dava para sobreviver de dança não dava. Tinha certa ajuda de custo que era bem pouquinha. Era mais mesmo para pagar transporte, lanche essas coisas ai dava, ai dava para gente.

L.C. - Você também foi aluno do King, chegou a fazer aula técnica ou você só foi convidado para fazer parte diretamente do grupo?

R.N. - Não nesse período eu fiz muita aula com ele. Lá em 1976, em 1977.

L.C. - E como era a aula dele? Você consegue descrever uma aula dele?

R.N. - A aula de King é muito dinâmica. Então vamos fazer um registro ai. Pega a aula de Rosangela Silvestre, mistura coma aula de Edileusa. Você conheceu o finado Augusto Omolu, olha a aula de Augusto Omolu, e você vai ver que tudo junto é tudo que eles aprenderam com King, durante o processo. Ele começava dando a técnica de chão, ou em pé. Depois ele ia para as diagonais, depois ele vinha com o grupo frente a frente, do fundo para frente. Então a dinâmica da aula era muito bacana.

L.C. - Então tinha uma parte de chão, a depois uma parte em pé, depois uma parte das diagonais, depois uma parte que vinha do fundo pra frente com todo o grupo.

(Atende telefone.)

L.C. - Você poderia descrever que tipo de exercício ele dava, por exemplo, na parte do chão?

R.N. - Olha o King misturava muito as aulas dele. Intitulado movimentos afros, oriundos da África com movimentos das danças de orixás. E misturando com passos e movimentos de maracatu e de puxada de rede que todos eles misturados com movimento do candomblé davam um caldo muito rico. Muitos movimentos. Ele

misturava até técnica de Marta Graham, no chão ele fazia muito trabalho com contração para segurar o abdômen, e também pelo trabalho que ele já tinha com o grupo Gênesis, que era um grupo de dança moderna. Ele dava uma técnica de moderna muito bacana de chão, que ele misturava. No grupo Gênesis ele fazia o trabalho de dança moderna, no Balú ele trazia misturava com as danças afro, ai ficava muito bacana.

L.C. - E isso aparecia nos espetáculos Flecha?

R.N. - Aparecia. No espetáculo aparecia a técnica. Aparecia que ele ensinava os movimentos coreográficos ai as pessoas aprendiam os movimentos coreográficos. Com as técnicas de dança moderna as pessoas aprendiam a fazer os movimentos coreográficos bem mais elaborados, mais vistoso. Por que lógico, para você aplicar coreograficamente os movimentos se você tem uma técnica trabalhada você vai conseguir... sai melhor!

L.C. - E do Gênesis você chegou a fazer parte do grupo?

R.N. - Fiz um período, em 76, 77.

L.C. - Onde vocês se apresentavam?

R.N. - Olha nós tivemos apresentações no próprio SESC, né tanto SESC de Nazaré como o SESC da Colônia de férias. Apresentamos em algumas instituições, tipo Instituto Feminino, mas não assim em Teatro. Mais em instituições e no próprio SESC. Mas a história não termina ai. Eu viajei com o Balé Brasileiro, ai voltei continuei a fazer os shows lá, já como convidado. Viajei outra vez, para a Europa, fiquei 1 ano na Europa, co o Balé Brasileiro da Bahia, e lá ficando encontrei meu irmão que morava na Europa, e lá ficamos juntos com o grupo Brasil Tropical, durante esse período. Voltamos, quer dizer eu voltei. E sempre continuava indo para as aulas de King, e sempre indo para o shows do Balú.

Neste outro período por volta de 80, eu já não participava dos shows eu ia sempre para o último show do ano, que tinha o encontro dos amigos, encontro dos artistas, da turma antiga. Que King dava uma aula daquelas, foi ai que gerou essa história de ultima aula do ano que King da na rua. Né que vários dos seus alunos, fazem aulas públicas na rua. Então tinha esses encontros no final do ano e era uma grande festa porque, as pessoas que se conheciam e estavam separadas, e se reencontravam, como dia 31 de dezembro, sabe? Último show do ano, e sob o comando dele! E quando chegava os alunos antigos ele relaxava, sabe? Não precisava ficar agoniado se iria dar certo ou se não iria dar certo! Já deixava porque sabia que os antigos os

alunos dele já iam para o lugar certo, não sei como acontecia aquela coisa mas acontecia. As pessoas ficavam um tempo sem ir e quando chegavam lá acabavam lembrando das coisas.

L.C. - E você fez parte de mais algum grupo folclórico na época? Você falou do Balé Brasileiro, e do grupo Bauru.

RN- Brasil Tropical, Olodumaré. Aqui era o Olodumare, quando viajaram para a Europa passaram a chamar Brasil Tropical. Então eu dancei no Brasil Tropical também e fui fundador do Frutos Tropicais também que era um grupo só de homem. Passava por todo questionamento da dança na Bahia. A gente falava de Afro, a gente falava do jazz, de dança moderna, a gente estilizava festas. Tinha um número chamado trio elétrico, o título era trio elétrico, agora você precisava subir no trio elétrico para entender o que acontece nesse trio. Para você imaginar como era essa coreografia se você subir no Trio e ver o que acontece embaixo. Frutos Tropicais, grupo com 16 homens. Começamos em 79, aí fizemos um sucesso estrondoso, na Concha Acústica aqui do Teatro e no Teatro Vila Velha. Quatro meses depois, o Balé Brasileiro da Bahia tinha uma viagem para a Europa, e dentro do Balé Brasileiro tinham 10 ou 9 pessoas que eram dos Frutos Tropicais, ou seja, viajamos para a Europa, o grupo rachou no meio, ficaram somente 7 aqui. E quando terminou a turnê na Europa, a maioria ficou na Europa. Aí o grupo só foi retomado pro mim em 81, nós remontamos o Frutos Tropicais com outras pessoas, com a mesma proposta.

L.C. - E quem mais estava no grupo Frutos Tropical?

R.N. - Luis Bocanha, Rogério, Eurico, Amendoim, um dos fundadores que é Resminho, Ninho Reis, Antônio Alcântara, Elisio Pitta. É fácil de entender também que nessa década de 1970 era muito forte, era muito natural. As festas de largo que tinham, que hoje em dia são poucas e iam muita gente, e tinham de tudo nestas festas de largo, ou seja, você via capoeira, maculelê, você via samba, você via uma mostra da cultura, da cultura fervendo, e lógico que King tinha esse olhar. Esse olhar que ele trazia para a cena, tinha uma tal de uma feira que era feita, entendeu? Ele trazia para cena isso, as mulheres na feira de São Joaquim com seus cestos, além da indumentária, seus cestos, né? Ele criava dentro de uma cultura, Bata do Feijão, que era a colheita do feijão com as meninas colhiam feijão, então ele trazia isso para cena. A colheita do café, ele traía isso transformava isso. E hoje é totalmente diferente. Primeiro tiraram as barracas, tiraram as carroças, tiraram todas as coisas, os elementos que compunham a formação de uma coisa folclórica, era muito

espontâneo. Tinha a virada da Festa do Bomfim para a Festa da Ribeira e era uma coisa fantástica, as pessoas faziam comida, dançavam, bebiam, e tinham saiam com o samba no meio da rua, dançando. Terminava a Festa do Bonfim no domingo, na madrugada as pessoas migravam com suas barracas para a Ribeira. E foi se transformando, como tudo.

APÊNDICE 5 - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO E USO DE IMAGEM**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu_Raimundo Bispo dos Santos portador do RG. Nº _____,
CPF: _____ aceito participar da pesquisa intitulada "....."
desenvolvida pelo (a) acadêmico (a)/pesquisador(a) _____ e permito que
obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa
científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos
metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em
aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve
ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do
pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Local da pesquisa SO de 1961 de 201.....



Nome completo do pesquisado

ANEXO – MENSAGEM DO SESC