



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Margarida Seixas Trotte Motta

**ODUNDÊ
AS ORIGENS DA RESISTÊNCIA NEGRA NA ESCOLA DE DANÇA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

Salvador
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARGARIDA SEIXAS TROTTE MOTTA

ODUNDÊ

**AS ORIGENS DA RESISTÊNCIA NEGRA NA ESCOLA DE DANÇA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal da Bahia
como requisito parcial para aquisição do
Título de Mestre.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Lúcia Fernandes Lobato

Salvador

2009

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

M921 Motta, Margarida Seixas Trotte.

Odundê: as origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia / Margarida Seixas Trotte Motta. - 2009.
118 f. ; il.

Orientador : Prof^a Dr^a Lucia Fernandes Lobato.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Dança 2. Racismo. I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança.
II. Título.

CDD - 793.3

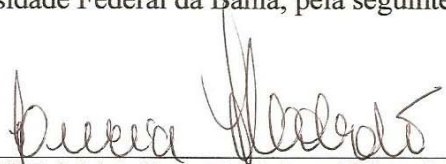


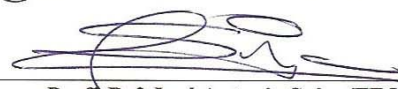
Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

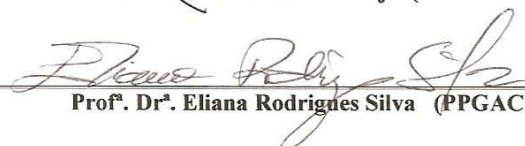
MARGARIDA SEIXAS TROTTE MOTTA

**“ODUNDÊ: AS ORIGENS DA RESISTÊNCIA NEGRA NA ESCOLA DE DANÇA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA”.**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.^a Dr.^a Lúcia Fernandes Lobato (Orientadora / PPGAC - UFBA)


Prof.^o Dr.^o José Antonio Saja (FFCH / UFBA)


Prof.^a Dr.^a Eliana Rodrigues Silva (PPGAC / UFBA)

Salvador, 04 de abril de 2008.

Dedico esta Dissertação de Mestrado à minha amiga e querida orientadora, Professora Doutora Lúcia Lobato, pelo constante estímulo e incentivo que me ajudaram a enfrentar os desafios vivenciados durante a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus que me iluminou e orientou para superar as dificuldades, fazendo-me crer que esta finalização seria possível.

Aos meus pais por sempre apoiarem as minhas escolhas.

Ao meu sogro, um pai que abraçou minha família, apoiando a mim nos momentos mais difíceis.

Aos meus filhos, razão do meu viver.

Ao meu companheiro que compreendeu e apoiou esta minha trajetória.

Às Professoras Conceição Castro, Neuza Saad, Suzana Martins e Eliana Rodrigues, que enfatizaram a importância desta pesquisa.

Ao meu querido amigo e professor José Antônio Saja que mesmo sem perceber, iluminou inúmeras vezes as minhas idéias, ajudando-me a chegar até aqui.

Às dançarinas Tânia Bispo, Suely Santos, Leda Ornelas, Edleuza Santos que, pacientemente, cederam as entrevistas.

A Nadir Nóbrega de Oliveira que muito me ajudou nas entrevistas e nos contatos.

Aos meus colegas de turma, Fátima Carvalho, Laura Campos, Lauana Vilaronga e Cristiano Fontes.

Minha Alma (A Paz Que Eu Não Quero)

Autoria: Marcelo Yuka

Grupo: Rappa

A minha alma está armada
E apontada para a cara do sossego
Pois paz sem voz, não é paz é medo
Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela quem diz
Qual a paz que eu não quero conservar
Para tentar ser feliz
As grades dos condomínios são para trazer proteção
Mas, também trazem a dúvida
Se é você que está nesta prisão
Me abrace e me dê um beijo
Faça um filho comigo
Mas não me deixa sentar
Na poltrona no dia de domingo
Procurando novas drogas de aluguel
Nestes vídeos coagido
Pela paz que eu não quero
Seguir admitindo
Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela quem diz
Qual a paz que eu não quero conservar
Para tentar ser feliz

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado partiu da hipótese de que o Grupo de dança Odundê, fundado por estudantes negros da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia na década de 1980, foi um movimento pioneiro no processo de descolonização da dança a partir da academia. Trata-se de uma pesquisa histórica e analítica com base bibliográfica, mas que teve a possibilidade de disponibilizar de testemunhos. Sua importância é justamente decifrar o caráter revolucionário do Odundê e apontar a repercussão do seu trajeto de resistência tanto na academia como na cultura local. Este estudo fundamentou-se no pensamento do sociólogo contemporâneo Michel Maffesoli que introduz nas discussões atuais a importância do Conhecimento Comum, em Jean Duvignaud que ressalta a necessidade do reconhecimento de uma socialidade subterrânea e em Clifford Geertz que aponta os saberes locais. Foi fundamental para a averiguação da hipótese, contar com o Princípio da Desconstrução de Jacques Derrida para reconhecer a potência descolonizadora do Odundê e demonstrar que a Escola de Dança, mesmo se considerando de vanguarda, sempre foi portadora de uma proposta pautada numa estética ocidental como padrão de referência desconsiderando as manifestações multiculturais locais.

Palavras-chaves: Dança Negra, Resistência, Desconstrução.

ABSTRACT

This Master's Degree Dissertation proceeded from the hypothesis that *Odundê* – a dance group founded by Negro students at the School of Dance of the Federal University of Bahia in the 80's – was a pioneer movement in the decolonization process of the dance produced by the academy. The study is a historical and analytical research based upon bibliography, although relying on several different testimonies. Its significance is actually to interpreter the revolutionary character of the *Odundê*, and to point out the repercussion during its trajectory of resistance, as well in the academy as in the local culture. This study is based on Michel Maffesoli's thought, a contemporaneous sociologist who introduces the importance of Common Knowledge into modern discussions; on Jean Duvignaud, who shows the need of recognizing the existence of an underground society; and on Clifford Geertz, who points out the local learning. It was fundamental for the investigation on the hypothesis to count on the *Principle of Deconstruction* by Jacques Derrida, in order to recognize the decolonizing power of the *Odundê*, and to demonstrate that the School of Dance, although self- considered as a forefront institution, was always the bearer of proposals established on an occidental esthetics as referential pattern, without taking into consideration the local multicultural manifestations.

Key-words: Negro Dance, Resistance, Deconstruction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Yanka Rudzka	32
Ilustração 2 – Alunas da Escola de Dança da UFBA	34
Ilustração 3 – Clyde Morgan	36
Ilustração 4 – Clyde Morgan	37
Ilustração 5 – Raimundo Bispo dos Santos	38
Ilustração 6 – Nadir Nóbrega de Oliveira	40
Ilustração 7 – Conceição Castro Franca Rocha	54
Ilustração 8 – Tânia Bispo	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – SOBRE O RACISMO	18
1.1 QUESTÕES DO RACISMO: A RESISTÊNCIA, AS DIFERENÇAS, A DESCONSTRUÇÃO E OS FATOS ANÔMICOS	18
1.2 O Mito da democracia racial.....	22
1.2 ANOS 1950 E A UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA: DEMOCRACIA RACIAL <i>VERSUS</i> SOCIALIDADE SUBTERRÂNEA	25
1.3 A ESCOLA DE DANÇA DA UFBA: UMA CHARMOSA VANGUARDA DA PRECONCEITUOSA ELITE BAIANA	31
1.5 OS PERCALÇOS DE ORIGEM DA TRAJETÓRIA DA ASCENSÃO NEGRA NA ESCOLA DE DANÇA.....	35
CAPÍTULO 2 - A DÉCADA DE 1970 E A DESCONSTRUÇÃO DE PARADIGMAS	42
2.1 A RESISTÊNCIA E A LUTA PELOS IDEAIS DEMOCRÁTICOS	42
2.2 A AFRICANIZAÇÃO DO CARNAVAL E A AFIRMAÇÃO DA DANÇA NEGRA BAIANA.....	44
2.2.1 Da dança da rua à dança dos palcos.....	48
3.1 O SENSO COMUM, A ORIGEM E A PROPOSTA.....	51
3.1.1 O Senso Comum	51
3.1.2 A Origem.....	53
3.1.3 A Proposta	58
3.2 OS ESPETÁCULOS	60
3.2.1 Quadro dos espetáculos e tournées com a cronologia e ficha técnica	61
3.2.1 Análise dos dados apresentados no quadro dos espetáculos	70
CONCLUSÕES.....	75
BIBLIOGRAFIA	80
ANEXOS	83
ANEXO A – FOLDERS E PROGRAMAS	84
ANEXO B – FOTOS DE ENSAIOS E APRESENTAÇÕES	98
ANEXO C - ARTIGOS PUBLICADOS E PROGRAMAS	105
ANEXO D - DOCUMENTOS	114

INTRODUÇÃO

Desde minha formação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia em 2001, vinha buscando respostas para algumas questões relativas a minha experiência como estudante e como professora substituta na referida instituição. Sempre me interoguei sobre a proposta da Escola não contemplar as manifestações da cultura local e suas matrizes primárias. O caráter universal da arte e do conhecimento científico não se opõem, ao contrário se nutrem do conhecimento comum e dos aspectos plurais e peculiares de cada cultura. O pensamento contemporâneo vem reforçando essa premissa. Nesse sentido, o sociólogo francês Michel Maffesoli (1988, pág.93) afirma: “A criação intelectual só é pertinente quando se enraíza na criação popular, quando aceita ser apenas uma das expressões deste “gênio” popular”.

Nesse sentido considero urgente que haja uma superação na academia das características mecanicista e reducionista da ciência positivista por uma verdade centralizada, por mais competente que seja. O que realmente vai importar para a construção do conhecimento, são as articulações das verdades locais pois são elas que permitem que o sujeito se situe e se identifique no presente, tornando-se capaz de atuar em seu contexto social. Com certeza o dinamismo da vida, sua vitalidade e fecundidade superam os mecanismos do reducionismo.

No entanto, as estranhezas à verdade universal suscitam incômodos e questionamentos. Assim foram crescendo minhas indagações à medida que avançava no curso e tornaram-se insuportáveis quando cheguei a professora substituta na Escola de Dança da UFBA: Por que todas as aulas de técnicas da dança só seguiam os modelos estrangeiros? Por que os vídeos de coreografias apresentados ou eram europeus, ou norte-americanos? Por que a História não contemplava nossa própria construção? Por que as expectativas de dançar nos grupos da Europa ou dos Estados Unidos da América eram apontadas como o grande alvo do sucesso profissional?

Revendo a grade curricular de minha graduação, constato que seis das disciplinas de caráter prático cursadas, foram de Técnica de Dança Moderna com base em Graham, Doris Humphrey e José Limon, três de Ballet Clássico, quatro de Improvisação com ênfase no Contact Improvisation, duas de uma História da Dança que não chegou a contemplar nossa própria história e uma de Dança Folclórica. Em todas, o conteúdo programático apresentado estava unicamente atrelado às técnicas e estéticas estrangeiras. Apenas na disciplina Dança Folclórica que trata das danças de cunho popular, havia uma perspectiva de conhecer e estudar um pouco mais, nossas tradições e práticas espetaculares. Aqui vale lembrar os versos da canção de Geraldo Vandré “para não dizer que não falei de flores”.

Mas foi justamente nesta última disciplina que conheci o Grupo Odundê. Naquela ocasião estava desativado por questões que, agora compreendo, eram mais políticas que financeiras. Durante este trabalho ao me referir ao Grupo Odundê poderei designá-lo Odundê, ou simplesmente o grupo, pois sujeito desta pesquisa.

Era um grupo de pesquisa em dança negra baiana, fundado em 1981 e que atuou até 1995, com intervalos e trocas de direção, mas que marcou profundamente os caminhos da Escola de Dança e provavelmente da Dança na Bahia. A própria origem do grupo era peculiar, pois poucos foram os grupos de dança na Bahia, fundados a partir de uma proposta de realizar uma pesquisa de caráter científico numa universidade. Os grupos de dança existentes na época, dentro e fora da Universidade, com exceção do Tran-Chan¹ se formavam por identificações unicamente para dançar e realizar espetáculos.

Reconheci no Grupo Odundê uma proposta diferente direcionada ao desvelamento de nossas raízes e à busca de um corpo e um movimento brasileiro e baiano fiel a sua história corporal. Movida pela identificação com estes princípios, nele atuei durante um ano chegando a me apresentar em uma de suas mais importantes montagens: o espetáculo intitulado Gueledés. Participei apenas de uma apresentação no Teatro do Movimento em dezembro de 2001, pois o Grupo mais uma vez foi desativado pela falta de estímulos e dificuldades enfrentadas como: conseguir salas para ensaios, figurinos, som, entre outras questões infra-estruturais. Era evidente que havia desinteresse por parte da direção da Escola em manter o grupo, eis que não contemplava o ideal artístico universal, mas sim as singularidades locais. A esse respeito Maffesoli (1988, pág 84) aponta que:

“O Universal é contraditado pela existência de uma multiplicidade de singularidades; da mesma forma, no plano dos fatos uma pluralidade de representações provoca um curto-circuito num saber avassalador e generalizante. É somente sob uma forma constrangedora que tal saber pode existir”.

Todas essas experiências foram intrigando ainda mais as minhas antigas interrogações e levou-me à apresentação deste projeto de pesquisa que ora finalizo no Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Minha investigação se propôs entender o que levou o Odundê a sustentar uma incessante luta por sobreviver no contexto acadêmico. Até que ponto a resistência deste grupo era o prolongamento de uma herança da luta negra para sobreviver no contexto histórico baiano? À

¹ Criado em 1980, se originou das experiências e pesquisas de movimento de Leda Muhana e Betti Grebler, ambas professoras da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. O Tran-Chan chegou a ser um dos grupos residentes da Escola de Dança.

medida que a pesquisa acontecia, mais eu compreendia minha responsabilidade em valorizar e registrar a história do Grupo Odundê e sua contribuição no processo de descolonização de nossa cultura. Concordo mais uma vez com Maffesoli (1988, pág 244) quando afirma que:

Vivemos um momento dos mais interessantes em que a notável expansão do vivido convida a um conhecimento plural, em que a análise dijuntiva, as técnicas de segmentação e o apriorismo conceitual devem ceder lugar a uma fenomenologia complexa, que saiba integrar a participação, a descrição, as histórias de vida e as diversas manifestações dos imaginários coletivos.

Por assim entender e devido ao conteúdo proposto, minha dissertação não pode deixar de estar aliada aos pensadores pós-colonialistas e os estudos que vêm sendo realizados nesta direção em vários campos do conhecimento como a História, a Sociologia a Antropologia e a Etnocenologia. A investigação privilegia categorias de análise como a resistência, a tradição e a desconstrução tendo como base da minha fundamentação a teoria do Conhecimento Comum do sociólogo Michel Maffesoli e a Desconstrução do filósofo Jacques Derrida.

Estes estudos buscam reconhecer na Bahia as formas de resistência negra que surgiram contrapondo-se ao imposto modelo europeu, de cunho colonizador que se manteve alheio à existência de uma cultura local e plural de matrizes indígenas e africanas.

Salvador é reconhecidamente a maior cidade negra fora do continente Africano, conforme aponta Marcelo Dantas (1994, pág 21). É possível constatar a presença das práticas culturais negras, queira o poder constituído ou não, no cotidiano, na mentalidade e na ideologia da população baiana. É sabido que o poder se apropria destas manifestações como passaporte para lucrar com a venda de uma imagem exotizada e ou folclorizada do modo peculiar de ser baiano, como: as vestimentas da baiana do acarajé, o trançado dos cabelos que passeiam pelas ladeiras no Pelourinho, os *mega-hairs*, o molejo natural dos quadris ao andar, as fitinhas do Senhor do Bonfim amarradas no pulso ou penduradas no retrovisor do carro, nos carrinhos que vendem café, na criatividade dos baleiros, nas apresentações ao ar livre dos capoeiristas e na contagiante alegria quiçá vinda do mar, do sol – o som dos atabaques.

Nossa cultura é rica em práticas herdadas da matriz africana como a capoeira, o samba, as crendices, os hábitos alimentares, as festas dos santos, as oferendas e outras tantas que, somadas aos traços étnicos indígenas e ibéricos, lhe conferem uma característica multicultural e multireferencial.

No entanto, o poder eurocêntrico colonizador sempre procurou minimizar e reprimir estas manifestações, alijando-as como do âmbito inferior da cultura, o que ainda hoje pode ser constatado. Nesse sentido é importante lembrar Roger Chartier, citado na obra *Os protagonistas*

anônimos da História de Ronaldo Vainfas (in Vainfas 2002, pág 62) quando rejeita a visão dicotômica: cultura popular **versus** cultura erudita, em favor de uma noção abrangente de cultura heterogênea. Trata-se de buscar no social suas conexões com os diferentes instrumentos intelectuais disponíveis. Chartier propõe a cultura como prática e sugere que seu estudo deve se debruçar nas representações e apropriações. As representações no caso indicam ver algo ausente ou como exibição de uma presença. Assim, o objetivo da apropriação passa a ser remeter à uma história social das interpretações que são sociais, institucionais e culturais.

Nesse sentido, Clifford Geertz (in Vainfas 2002, pág 54) indica que as regras de cada comunidade ou cultura são auto explicativas, cabendo ao investigador apenas descobri-las e descrevê-las.

Minha dissertação está inserida nos estudos da história das resistências que a partir da observação de atitudes e comportamentos aparentemente insignificantes revelam a construção de identidades na busca de uma cultura heterogênea que rejeita as distinções hierárquicas como instrumento da investigação.

Todas as conquistas dos negros baianos foram alcançadas por uma luta de resistência histórica que remonta ao século XIX marcadas por insurreições negras com registros de importantes embates urbanos como a célebre Revolta dos Malês ocorrida em 1835.

Porém só a partir de 1970 os negros alcançaram significativas conquistas com o surgimento do Movimento Negro e o fenômeno batizado por Antônio Risério “africanização do carnaval”², entre outros.

No campo da educação, só recentemente, a Lei Federal nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003 estabelece a obrigatoriedade da inclusão no currículo oficial da Rede de Ensino a temática: História e Cultura Afro-Brasileira. Fechando este parêntese e voltando ao histórico anteriormente tratado, em 1981 surge o Grupo de Dança Odundê, um microtema da história e objeto deste estudo. O grupo nasceu, como já mencionado, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, aglutinando alunos negros que se propunham a pesquisar e montar espetáculos que representassem a cultura negra baiana a partir das tradições orais que constituíram suas vidas e lembranças de hábitos de trabalho, da família e da religiosidade.

Sua proposta era revolucionária. Eis que se propunha a vencer as marcas do *esquecimento* e do *não dito*, revelando as práticas cotidianas, as crendices, as funções de trabalho, os sentimentos, as dores e as alegrias de ser um negro baiano descendente de uma história e **de** uma tradição de luta.

² **Africanização do carnaval** - Termo inaugurado por Antônio Risério para identificar o movimento dos blocos afros e afoxés no carnaval da Bahia observado a partir dos anos de 1970.

Este estudo demonstra como o surgimento do Odundê significou um rompimento com um padrão estético europeu que estigmatizava a dança produzida na Escola de Dança.

A importância do tema e o fato de não existirem estudos sobre o Grupo Odundê, o seu impacto, a contribuição e o destino do elenco, diretores, dançarinos, coreógrafos, assistentes, figurinistas e músicos, motivaram esta pesquisa de mestrado que partiu da hipótese de que o Odundê se constituiu num movimento de resistência ao modelo estético ocidentalizado da Escola de Dança da UFBA.

Esta pesquisa decifra o caráter revolucionário do Odundê na Escola de Dança e aponta suas repercussões, **uma vez** que a maioria dos dançarinos do grupo participavam das manifestações dos seus bairros e do carnaval, então africanizado.

Um aspecto a ser ressaltado e inédito é que o Odundê não se constituía em mais um grupo de dança com uma meta apenas artística. Foi consequência do Projeto de Pesquisa denominado *Estudos do Movimento da Dança Afro brasileira*, criado e dirigido, durante oito anos, pela professora Maria da Conceição Castro Franca Rocha.

A pesquisa científico-acadêmica se propunha a investigar quais seriam os princípios e os fundamentos de uma dança afro-descendente-baiana. Seu objetivo era buscar as simbologias da herança negra recriadas em terras baianas e, a partir de então, delinear o perfil contemporâneo dessa dança portadora de uma estética que rompesse com o modelo expressionista alemão que estava na base curricular da Escola de Dança da UFBA.

Fundada em 1956, a Escola de Dança era herdeira de um movimento da elite intelectual baiana da década de 1950 que adotou o expressionismo alemão característico da vanguarda artística da Europa do pós-guerra. Eram evidentes as frustrações provincianas fruto de um eurocentrismo que não conseguia superar seus preconceitos em relação aos outros modelos étnicos locais.

Este estudo partiu da constatação de que no processo civilizatório baiano sempre foram estigmatizados os valores das matrizes afro-ameríndias. Os corpos dos dançarinos negros foram adaptados a um gosto e a um estilo que lhes eram estranhos e lhes impunham uma renúncia de sua memória genética e cultural. Os corpos dos negros dançarinos baianos sofreram um processo de domesticação e docilização para um gosto homegeneizado de uma estética branca e colonizadora.

Nesse processo identifiquei que o Grupo Odundê vinha na contra-mão da proposta da Escola, promovendo um movimento de resistência acadêmica, apontando para uma via descolonizadora na dança, o que veio a se constituir num desafio histórico resistindo ao modelo instituído, apresentar um ideal artístico afro-descendente-baiano.

Para desenvolver este estudo tornou-se imprescindível recorrer aos métodos da pesquisa bibliográfica e aos princípios da investigação fornecidos pela História Oral. Trata-se de uma pesquisa histórica e analítica com base bibliográfica, mas que pôde disponibilizar do testemunho vivo através de depoimentos de dançarinos que atuaram no grupo, figurinistas, professores, diretores que acompanharam o percurso dos espetáculos apresentados, além da minha própria experiência como dançarina do grupo. Foi possível contar também, com o acesso a algum material jornalísticos, folders e programas, dentre outros documentos relevantes para a pesquisa.

Hoje, com a globalização, impõem-se os estudos das diferenças como um contexto de múltiplas referencialidades e o Grupo Odundê possibilitou esse estudo. Tive acesso a um acervo teórico sobre as questões da cultura negra baiana, sua historicidade, seus aspectos sociológicos, políticos e econômicos. Além da bibliografia aplicada, há monografias, dissertações e teses produzidas em várias áreas do conhecimento, abordando os mais variados aspectos desta temática.

A metodologia aplicada consistiu, no início do processo de investigação, em coletar e contemplar todo o material disponibilizado. Houve uma posterior seleção dos assuntos pertinentes ao tema propriamente dito. Tive, necessariamente, que compreender conceitos como resistência, tradição, oralidade, identidades, transculturalidade e matrizes culturais. Para tanto, além das bibliotecas disponíveis na UFBA, consultei também o acervo do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO- UFBA) e a Biblioteca da Fundação do Estado da Bahia.

Autores como o historiador e professor Dr. João Reis, o antropólogo professor Dr. Júlio Braga e Antônio Risério entre outros foram fundamentais para o entendimento do percurso da construção da mentalidade negra na Bahia. Não é o objetivo da minha pesquisa perseguir uma historiografia, mas conhecer as teorias e os conceitos que informam o fenômeno.

A preocupação maior foi identificar o percurso da afrodescendência da dança negra baiana e a contribuição do Odundê neste processo que foi, sem dúvida, um caminho da afirmação dos dançarinos negros no espaço acadêmico da dança baiana até então preponderantemente ocidentalizado.

Pouco material existe especificamente escrito sobre a dança negra na Bahia, a não ser em teses, dissertações e monografias. Mas foi possível reunir textos que de uma ou outra forma se referem a estas danças, principalmente em descrições de antropólogos e etnógrafos.

Foram importantes as informações obtidas a partir da oralidade através das entrevistas que realizei com os ex-componentes do grupo e o acesso ao material por eles produzido como programas, cartazes, folders, rascunhos de ensaios, vídeos, textos referenciais entre outros. A revisão bibliográfica foi possível através, exatamente, do cruzamento de todas essas investidas.

Finalmente, quanto à lógica do argumento, a dissertação vem apresentada em três capítulos. O primeiro discute o racismo a partir de suas principais questões, ressaltando o significado e repercussões do mito da democracia racial. Situa a década de 1950, o contexto da fundação da Universidade Federal da Bahia e a Escola de Dança.

O segundo capítulo detém-se no processo da desconstrução dos paradigmas ocorrido na década de 1970 e os conseqüentes movimentos da resistência negra.

O terceiro capítulo está centrado no Odundê e na demonstração de sua contribuição para o processo de descolonização da dança negra baiana. Em seguida, são apresentadas as conclusões finais, a bibliografia e os anexos.

CAPÍTULO 1 – SOBRE O RACISMO

1.1 QUESTÕES DO RACISMO: A RESISTÊNCIA, AS DIFERENÇAS, A DESCONSTRUÇÃO E OS FATOS ANÔMICOS

Uma pesquisa sobre o Grupo Odundê leva necessariamente a refletir sobre questões do racismo, fundamentais para compreender as rebeldias políticas, sociais e artísticas que ocorreram na Bahia a partir dos anos de 1950.

Inicialmente é preciso constatar que a escravidão brasileira não foi um processo pacífico. Desde sua origem foi marcada pelos movimentos de **resistência**. Além da luta dos quilombos, ocorreram inúmeras revoltas urbanas em Salvador. Uma das mais significativas foi a conhecida Revolta dos Malês, ocorrida em 1835, que chegou a questionar e desestabilizar o poder instituído.

Um aspecto interessante a ser ressaltado é que dela participaram negros alforriados e alguns já estavam estabelecidos como pequenos comerciantes e ambulantes. O que os movia não era estabelecer um regime de caráter africano, mas sim estabelecer um governo de brasileiros negros na Bahia, pois era o contingente mais numeroso da população.

Os rebeldes tinham um plano muito bem traçado e tomariam de surpresa o forte São Pedro em pleno festejo do Senhor do Bonfim que acontecia na Ilha de Itaparica. Porém foram traídos. Após o fracasso da tentativa seguiu-se uma perseguição nunca antes vista, aos negros na Bahia. Muitos morreram e outros foram deportados para a África, onde chegavam como estranhos, pois na verdade nascidos em terra brasileiras já haviam assumido um processo de transculturação.

Muitos foram os movimentos de resistência. Cito a Revolta dos Malês por ter sido o maior e mais significativo exemplo da resistência negra em nossas terras nos idos de 1800. Historiadores como o Prof. Dr. João Reis dedicaram parte de suas pesquisas aos estudos das rebeldias negras em Salvador. Como resultado de sua tese de Doutorado em História, escreveu em 1986 o livro *Rebelião Escrava no Brasil: A história do Levante dos Malês*, editado em São Paulo pela editora Brasiliense.

A história atesta a bravura do negro e sua astúcia frente ao poder colonizador. A resistência enquanto fenômeno histórico-social não tem a potencialidade de promover a mudança

e o imediatismo do enfrentamento que caracteriza a revolução e a declaração de guerra. Ao contrário, ela é subterrânea, temporalmente persistente e vai minando o subsolo das conjunturas sociais criando as condições necessárias para o acontecimento das grandes rupturas das estruturas. A resistência destrói a ilusão da possibilidade da consolidação e da rigidez do poder hegemônico.

A História das Civilizações demonstra que nunca foi possível constituir uma sociedade uniformizada que eliminasse as diferenças. Isto porque mais cedo ou mais tarde – acontecem as rupturas, seja de forma violenta ou pela passividade, pela astúcia ou pela força – ressurgem as diferenças. As diferenças sempre permanecem no tecido social ainda que em pequenas “brechas” que escapam até mesmo nos regimes mais rígidos. Ou seja, a resistência é alimentada pelo desejo do reconhecimento das diferenças.

Um dos períodos considerados de ruptura com o poder central do sistema político baiano, foram os anos de 1970, quando de forma contundente se manifestaram as diferenças. Este período será aqui tratado, pois, após esta década, e justamente no que podemos chamar o centro dos domínios reservados do saber, surge o Odundê em meio a toda uma turbulência que acontecia na vida política, social e artística do país. Naquele tempo havia um forte questionamento dos valores instituídos e uma busca por identidades próprias daqueles que eram considerados fora do padrão do poder e que no caso, era o ocidental e cristão. Eram tempos de desobediência e desconstrução dos valores, da ética e da estética colonizadora.

Para estudar esse fenômeno é importante considerar a base do pensamento de Jacques Derrida e seu princípio da Desconstrução. O filósofo francês foi um dos fundadores do movimento Pós-Estruturalista. O cientista social compreendeu a oportunidade dos processos de descolonização e propôs a desconsideração da cultura de referência a partir do discurso do deslocamento que ressalta e inclui a diferença. Trata-se de um movimento de revelação que questiona a estrutura interna do discurso do poder colonizador, descobrindo o sintoma do campo cognitivo que ele chama de “logocentrismo” (in Johnson, 1998 pág 47).

Segundo o autor, o Princípio da Desconstrução propõe, a partir do diálogo crítico, promover um afrouxamento do sistema rígido dos padrões que inibem a compreensão de outros referenciais.

A sociedade baiana caracterizou-se sempre, pelo etnocentrismo, elemento estruturante do pensamento ocidental. Denunciar este centramento, como aponta Jaques Derrida:

...É mostrar aquilo que é “relevado” (*relevé*) no texto da filosofia, apontar o que foi recalcado e valorizá-lo é a fase do *renversement*. A leitura desconstrutora propõe-se como leitura descentrada e por isso mesmo não se reduz apenas ao movimento de *renversement*, pois se estaria apenas

deslocando o centro por inversão quando a proposição radical é a de anulação do centro como lugar fixo e imóvel.

Ou seja, Derrida entende que descentramento promove a independência total da cadeia dos significantes dos padrões. Compreendo que os movimentos plurais que caracterizaram os anos 1970 contestavam a cultura e a ideologia reducionista, positivista oficial e, a partir de um olhar crítico, buscavam suas próprias identificações na multiplicidade das situações sociais.

Nesse contexto dos anos de 1970, os negros começaram a questionar-se: *O que é ser negro a partir de uma visão do próprio negro?* Experimentavam um tempo de eclosão de **fatos anômicos** que emergem nos momentos de **anomia** e tensão. A anomia para Raposo Fontenelle (in Duvignaud, 1983, pág 12) pode ser compreendida “como conceito operacional, em outras palavras, é um instrumento de compreensão e análise do *pathos*, da intensidade dramática e mesmo trágica da experiência coletiva ou individual”.

Naquele momento, os negros presenciavam a desconstrução de regras e valores incorporados de um antigo sistema hegemônico, mas ao mesmo tempo viviam um cotidiano em busca de outros valores ainda em gestação e que soavam estranhos. Ou seja, estavam presos a um sistema anterior de representações e era hora de buscar assumir seus próprios papéis sociais. Pairava no ar uma ambiência que conspirava para a possibilidade de mudança. E isso não era uma tarefa fácil, pois consistia em desinternalizar valores que marcaram o negro como acomodado a papéis passivos e disciplinados. Segundo Raposo Fontenelle (in Duvignaud 1983, pág 17):

... por detrás da aparente complexidade de nossas formações sociais, complexidades que levaram tantos analistas europeus e norte-americanos às armadilhas da interpretação em claro-escuro, estava o processo de “anomização” como o instrumento por excelência da elaboração da sociedade brasileira, ao nível dos grupos de baixa renda. Essa anomização que chamamos algures de aitéia guarda peculiaridades de adaptabilidade e versatilidade para adequação das vicissitudes evolutivas da situação colonial que enformou e atravessa a história do Brasil, de Cabral aos nossos dias.

Os negros estavam no meio de dois sistemas de mundo em enfrentamento. Por essa razão era preciso se encontrar e se compreender como negro, nordestino e baiano. Em outras palavras, era urgente acordar as células matriciais adormecidas, mas dotadas de energia e capacidade coletiva para se fazer presente na luta contra uma estrutura agonizante.

Por todas essas questões, entender o fenômeno de desconstrução observado naquele período é captar o significado da estratégia negra para superar uma condição de coisificação e remete a algumas das discussões sobre as características da escravidão que marcaram a colonização brasileira, a herança e o imaginário de seus descendentes.

Isto conseqüentemente leva às conjunturas que a antecederam e a geraram. Tentando chegar às origens mais próximas, Edward Teles (2003), informa que para melhor compreender os mecanismos e a gênese do racismo brasileiro é preciso comparar o fenômeno no Brasil e nos Estados Unidos. Segundo ele ambos os países foram colonizados por potências européias que dominaram os indígenas nativos implantando o sistema de escravidão vindo, posteriormente, veio a depender do trabalho dos africanos.

No final do século XIX e início do século XX, buscando atender aos apelos da industrialização, tanto o Brasil quanto os Estados Unidos se constituíram num foco de imigração da Europa. Isto acelerou o processo de dominação dos colonizadores dando origem às sociedades estratificadas racialmente.

Para o autor, os norte-americanos e os brasileiros ainda usam a cor da pele como meio de caracterizar e avaliar as atitudes e o valor das pessoas. Assim, nestes países, o conceito de raça tem como base a aparência física e não a ascendência africana. Teles (2003, pág16) declara que:

... apesar de ambos os sistemas raciais terem raízes na idéia da supremacia branca, sua perspectiva sociológica e padrões de relações raciais resultam em formas radicalmente diferentes que respondem a força histórica, política e culturais distintas.

Estas diferenças se dão por dois conceitos opostos: segregação nos Estados Unidos e mistura racial, miscigenação ou mestiçagem³ no Brasil.

Toda esta incursão sobre as diversas teorias que tentam explicar o racismo no Brasil teve como objetivo deixar claro que somos herdeiros das desigualdades de uma dominação colonial escravista que gerou uma mestiçagem anestesiada pelo fenômeno do esquecimento. E paradoxalmente é preciso recorrer à força do esquecimento para poder existir.

Não há como pensar o racismo ignorando as especificidades de nossa história de um racismo à brasileira. Felizmente pensar a nossa história é, também, reconhecer que o negro sempre resistiu. Inteligentemente transparecia que se deixava dominar, mas seu objetivo era não perder sua cultura. Assim, estrategicamente, preservou as suas crenças e seus ritos apesar de cativo.

No início do século XX, por exemplo, havia um grande contingente de negros nos centros das cidades. A Igreja aproveitou para, a partir da evangelização, subverter os negros tentando transformar as suas crenças em crenças católicas. Assim buscava enfraquecer os cultos africanos em prol da fé católica, mas os negros por sua vez fizeram-se de desentendidos permitindo que a igreja pensasse que os havia enganado.

³ Mestiçagem - Termo Espanhol que significa mistura racial. (Telles 2003).

Tinham certa permissão para cultivar sua religiosidade e era neste momento que perpetuavam por gerações suas danças e seus rituais, que vieram a tornar-se uma forte característica da cultura baiana. Pensar a cidade de Salvador é pensar em sua dança negra, no som dos tambores e nas cores vivas, próprias dos vestuários, que marcam o cotidiano de seu cenário.

Essa convivência no âmbito da sociedade, no entanto, nunca foi pacífica. Não há como pensar em harmonização e sim em resistência. O chamado sincretismo foi o resultado da luta negra por seu reconhecimento como contingente mais populoso da cidade de Salvador e que se fazia presente não só como mão-de-obra, mas também como realizador dos costumes, de um modo de pensar e de agir que influenciava significativamente a formação cultural de todo um povo e se espalhava em todas as camadas da sociedade e em todas as partes, inclusive chegando à universidade.

Isto dava aos negros a ilusão de que havia uma possibilidade de ascensão. Quem sabe uma porta se abriria, por exemplo, para ter acesso a universidade? E isso veio a acontecer posteriormente com a entrada de negros na Escola de Dança da UFBA e com o surgimento do Odundê que veio a conseguir, inclusive, sensibilizar a atenção de professores pela aprovação de sua proposta em meio a uma ambiência que ainda vivia sob a influência do vanguardismo estético europeu e norte-americano. A proposta em si era um desafio àquele padrão e ao preconceito. Isto denotava uma ação com o sentido da resistência.

Assim entender o caráter resistente do Odundê na academia, passa por compreender a trajetória destas questões raciais e as diferentes estratégias que, num processo histórico próprio, os negros baianos foram construindo para sua inserção nos estratos da sociedade e da cultura local. Passa também por perceber o esforço empreendido por este contingente para o seu movimento do deslocamento na superação dos valores interiorizados pelo *processo de branqueamento* resultante do mito da *democracia racial*, do qual os integrantes do Odundê não estavam imunes e que será tratado no próximo item deste estudo. De certa forma os integrantes do Odundê, descendentes de um processo de resistência à condição de escravo, sabiam que a representação plural de um povo vai depender do fortalecimento do sentimento que têm de si próprios.

1.2 O Mito da democracia racial

Os argumentos até aqui apresentados apontaram que o racismo foi instituído no Brasil de forma dissimulada, fazendo crer que através da miscigenação nos tornamos um país harmonioso, sem conflitos raciais e sociais. Digamos uma *terra onde plantando, tudo dá*. Esta ilusão acabou

transformando-se num mito: o mito da democracia racial que se expressava, por exemplo, desde a famosa obra literária de Jorge Amado passando pelas lindíssimas músicas de Dorival Caymmi.

Dessa ilusão conjugavam importantes artistas, pensadores e cientistas, que difundiam a imagem de uma sociedade sem conflitos raciais. Vários foram os historiadores, sociólogos e humanistas brasileiros, como Thales de Azevedo, Francisco Adolph Varnhagem, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre entre outros tantos que acreditavam, apesar de algumas divergências, que vivíamos a democracia racial.

Gilberto Freyre, por exemplo, chegou a idealizar a escravidão, através de sua célebre obra intitulada *Casa Grande e Senzala* que apresentava a escravidão no Brasil como composta de senhores bons e escravos submissos. O mito do bom senhor, assim interpretado por Freyre, não deixou de ser uma tentativa de caracterizar o escravismo como um episódio sem importância, incapaz de pôr em perigo a sintonia que, segundo ele, reinava em nossas terras. Porém é fácil compreender que, por melhor que fossem as intenções, a tese do branqueamento baseava-se na presunção da superioridade branca e tentava promover a miscigenação como a saída para tornar a população mais clara.

Por estas razões, um bom número de cientistas sociais, escritores e a própria comunidade negra brasileira, reagiu e até hoje reage de forma contestadora às idéias de Gilberto Freyre sobre democracia racial.

Florestan Fernandes foi um dos primeiros a reagir, do ponto de vista acadêmico, a esta questão que sempre denunciou. Teve o mérito, por ser marxista, de caracterizar a democracia racial brasileira também como um instrumento de luta de classes, para a manutenção do sistema vigente.

As conseqüências do mito da democracia racial e do ideal do embranquecimento levaram o negro à sua auto-negação, à sua baixa estima, ao desprezo por sua ascendência africana, em sua busca incansável para se identificar com o padrão ocidental europeu, menosprezando os valores e a estética de sua matriz africana.

Para retratar essa situação do negro pós escravidão, apresento o nigeriano Fela Kuti, falecido em agosto de 1997, ativista político e defensor dos direitos humanos e pan-africanista que compôs uma conhecida música intitulada *Mentalidade Colonial* que considero uma belíssima forma de lamento e indignação:

Dizem que você é um homem colonizado
Você já foi escravo
Agora eles te libertaram
Mas você nunca se libertou
Colomentalidade

A coisa é assim
 É isso o que eles fazem: exageram
 Em tudo o que fazem
 Se acham melhores que seus irmãos. Não é assim?
 É assim que é!
 Os negros não conseguem ser bons
 Porque gostam de coisas estrangeiras
 Não é assim? É assim que é!
 Vão ligar o ar condicionado
 E esquecer do seu país
 É assim que é!
 Aquele juiz vai botar sua peruca branca
 E prender seus irmãos
 Não é assim? É assim que é!
 Colomentalidade, agora vocês precisam me ouvir
 Sr. Ransome, ouça!
 Sr. Williams, ouça!
 Alá, ouça!
 Maomé, ouça!
 Anglicanos, ouçam!
 Bispos, ouçam!
 Católicos, ouçam!
 Muçulmanos, ouçam!
 Nós estamos na África, vocês precisam saber disso
 Colomentalidade! Ouçam!
 Sr. Ransome, ouça!
 Nós estamos na África e vocês precisam ouvir isso.

Fela Kuti entrou para a história da música como o pai do *afrobeat* – fusão de jazz, funk e ritmos africanos. Por sua qualidade artística e principalmente pelo seu compromisso com os movimentos pós-coloniais e anti-racistas é considerado uma importante figura da música africana do século XX. Para ele, a música é revolucionária, uma arma capaz de despertar consciências. O *afrobeat*, estilo por ele criado, influenciou inclusive compositores brasileiros como Jorge Benjor e Tim Maia.

No Brasil, a tese da mistura racial, miscigenação ou mestiçagem acabou por se constituir como a base da ideologia racial. Para Teles esta mistura representou um conjunto de crenças sobre raça que é defendida pelos brasileiros e serve de metáfora definidora da nação brasileira. Teles argumenta que as elites na América Latina há tempos vêm prescrevendo suas formas de mestiçagem como receitas para um sistema harmônico de relações humanas inter-raciais que, no entanto, nunca evitou o conflito e tem gerado injustiças cada vez mais reveladas.

O autor lembra que a idéia de miscigenação, como um aspecto positivo das relações raciais brasileiras, foi desenvolvida por Gilberto Freyre nos anos 30. Como foi acima citado Freyre e seus seguidores, acreditavam que a desigualdade racial existente era produto tanto da escravidão dos negros, quanto de sua adesão a valores culturais tradicionais, prevendo o seu

desaparecimento em pouco tempo. As diferenças raciais eram condicionadas pela classe social. (Teles, 2003, p. 19 - 20).

Na verdade, o mito da democracia racial impediu que o conflito aparecesse de forma clara e se manifestasse na sociedade. Terminou sendo uma forma de enganar os negros fazendo-os acreditar na cordialidade social. Isto criou o imobilismo desviando a atenção para uma luta conseqüente.

Foram danosos os saldos herdados do mito da democracia racial. Entre eles, por exemplo, valores preservados como a tolerância convencionalizada, a cordialidade pela pessoalidade, o *culto ao painho*⁴ entre tantos outros que passaram a ser elementos enraizados na tradição e nas relações sociais da sociedade baiana, principalmente observados e desenvolvidos da década de 1930 à década de 1950. Essa compreensão é fundamental para nosso argumento porque justamente na década de 1940 é fundada a Universidade Federal da Bahia em meio a todo esse imaginário ideológico do qual o Odundê não estará isento.

1.2 ANOS 1950 E A UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA:

DEMOCRACIA RACIAL *VERSUS* SOCIALIDADE SUBTERRÂNEA

A Bahia perdeu seu *status* de capital devido a vinda de D. João VI e a transferência do governo para o Rio de Janeiro. Salvador e a região do Recôncavo entraram num longo período de declínio. Foram mais de *cem anos de solidão* e isolamento. Por outro lado, em virtude desse fato político, veio a consolidar-se nas terras baianas uma cultura própria, formada pela multiplicidade étnica das experiências e práticas ameríndias, luso-ibéricas, bantos, jejes e iorubas referendadas por um sistema com base na agricultura.

Distante do centro de decisão do poder, a Bahia passou a viver uma multiplicidade de ideologias, credos e formas singulares de viver e trabalhar o dia-a-dia a partir de valores multirreferenciais socializados pela proximidade e a vizinhança. Isto lhe conferiu uma vitalidade própria com qualidades inerentes a diferentes saberes e trajetórias.

Com o advento do Estado Moderno, especialmente observado após a revolução de 1930, a Bahia agrária permaneceu marginalizada, perdendo mais ainda a sua força política frente a um

⁴ O chamado “culto ao painho” está relacionado a uma prática de apadrinhamento desenvolvida principalmente em locais do Nordeste brasileiro onde foi bastante forte a política dos coronéis. Na Bahia esta prática produziu profundos desvios de comportamento, principalmente no interior e na zona do cacau.

Brasil voltado para a industrialização e para a modernização. Mas por outro lado desenvolveu um pensamento digamos orgânico, em sua gente, baseado na experiência comum e no saber vivido, o que fortaleceu o emocional coletivo que é a base daquilo que Fernando Dumont (1981, pág 27) chama de *cultura primeira*.

Nela estamos imersos sem preocupação. Segundo ele haveria também uma *cultura segunda* que nos agrega a um grupo particular. Sobre esta questão comenta Maffesoli (1988, pág 258):

“... a cultura primária é de alguma forma, a ambiência, o “banho nutritivo” de toda a sociedade – e que ela faz nascer (ou pelo menos permite a eclosão) de diversas tradições, que somente podem perdurar enquanto fielmente ligadas à matriz comum. O grupo de intelectuais é um deles – mas é somente de maneira abusiva que este grupo apresenta seu saber como sendo o mais legítimo”.

Mas o fato é que a elite pensante em Salvador, não deixou de ser abusiva e é possível constatar que na Bahia ela se fez presente nos anos 1950 com um discurso modernizante cujo lema era superar a condição provinciana. Dentre eles, estavam homens como Clemente Mariani, Rômulo Almeida e Edgard Santos. Alardeavam a necessidade da superação do *atraso* e o reposicionamento da Bahia no cenário brasileiro. Para tanto, propunham uma estratégia a partir de dois instrumentos: o poder econômico e a cultura.

Lauana Araújo comenta:

...Tudo começa, certamente, com Anísio Teixeira, educador baiano, grande pensador e militante da educação e cultura na Bahia e no Brasil. Durante toda a sua vida promoveu grande luta pela universalização de uma educação livre e de qualidade por meio da escola pública, tendo assumido diversos cargos importantes em secretarias e órgãos voltados à educação⁵. Como não podia deixar de ser, investiu e se dedicou também ao ensino superior, considerando o peso e a responsabilidade cabível a tal instituição, principalmente na visão futurista e complexa com relação aos profissionais que deveriam, ali, ser formados (Vilaronga, 2005, pg.64).

Podemos constatar também o empenho de Anísio Teixeira⁵ em valorizar e incentivar as artes na Bahia, no artigo intitulado *Anísio Teixeira e as Artes na Bahia* escrito por Carlos Eduardo da Rocha⁶, no qual descreve a atuação e a consciência do então Secretário da Educação e Saúde durante o período de 1947 a 1951 e também a importância das artes para a educação (Rocha, 1992, 118) (*apud* Vilaronga 2005, pág 64).

⁵ Na Bahia foi Inspetor Geral do Ensino (1924 – Governo de Góes Calmom) e Secretário da Educação e Saúde (1947) – Governo de Octávio Mangabeira.

⁶ Professor, poeta e crítico de artes. Fundou a Galeria Oxumaré nos anos 1950.

Concordando com Vilaronga, Anísio Teixeira tinha consciência dos valores da arte para a formação e a educação brasileira. Isto viabilizou oportunidades para os artistas da terra e até para os estrangeiros como Caribé, contribuindo então, para o desenvolvimento e o aprimoramento da arte moderna na Bahia.



Figura 1: Reitoria da Universidade Federal da Bahia
Fonte: <http://www.dasecretariado.ufba.br/>.

Os ideais de Anísio Teixeira se tornaram uma grande influência para as estratégias do professor Edgard Santos, que promoveu uma ação aglutinadora nas escolas isoladas da cidade, criando então a Universidade Federal da Bahia, em 1946, permanecendo como Reitor dessa instituição até junho de 1962.

Sobre esta questão, Lúcia Mascarenhas e Lia Robatto (2002) comentam a influência dos ideais de Anísio Teixeira na atuação de Edgard Santos:

Edgard Santos não por acaso, foi contemporâneo do maior educador da Bahia, senão do Brasil, Anísio Teixeira, de quem parece ter absorvido muitos conhecimentos e idéias. O primeiro Magnífico Reitor da Bahia foi, sem dúvidas, nosso mecenas nas artes, até hoje o único na sua dimensão. Considerando-o como possuidor de uma mentalidade renascentista, acrescida de uma visão política aguçada, compromissado com a modernidade, valorizando todas as áreas de conhecimento humanístico, projetou a cultura da Bahia em nível nacional e internacional (Mascarenhas e Robatto, 2002, pág 83).

Parte importante de um projeto cultural para promover a Bahia, a Universidade deveria tornar-se um pólo da informação de ponta. Deveria ser o centro da agitação cultural da época, com iniciativas vanguardistas não só no campo da ciência e das humanidades, mas principalmente das artes.

O propósito era ser impossível pensar na nova cultura brasileira sem pensar na Bahia. Justamente a Bahia, o maior estado de concentração de negros do país. Isto explica porque ao lado da Bossa Nova de João Gilberto aparece também, em seguida a Tropicália de Gilberto Gil e o chamado Cinema Novo de Glauber Rocha.

Nesse momento baiano, que antecedeu ao grande golpe militar, havia uma ambiência propícia ao surgimento de um pensamento vanguardista e uma criatividade artística pulsante que desfrutava dos rumos democráticos e nacionalistas em voga. Sobre esta questão, Risério comenta:

“Assim a Bahia pode se levantar com toda a sua densidade e toda a sua singularidade culturais para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais e ainda intervir nacionalmente sob os signos da modernidade e da radicalidade” (Risério 1995, pág 13).

Este foi um momento muito especial quando proliferou o espírito experimentalista. A vida cultural baiana passou então a ser considerada na produção estético-intelectual brasileira no século XX. A efervescência renovadora contaminou a criação musical, tanto popular quanto erudita, a dança, o cinema e o teatro, uma vez que naquele momento houve uma abertura da elite intelectual para o que se pensava e vivia no cotidiano das ruas, das praças e dos becos de Salvador. Estes foram, indubitavelmente os ingredientes essenciais que mobilizaram o emocional da sociedade e nos quais os negros compartilhavam sua vitalidade, sua cultura e seus ideais.

A Universidade e o Museu de Arte Moderna, por exemplo, tornaram-se centros fundamentais deste processo. Neles aconteciam exposições e grandes montagens como, por exemplo, a famosa *Ópera dos Três Tostões* de Brecht, que tocou o pensamento pequeno-burguês da época.

A palavra de ordem, segundo Risério (1995) parecia ser “derrotar a província na própria província”. E essa conclamação atravessou gerações apesar das diferenças e singularidade dos agentes transformadores. Foi um tempo em que a vida soteropolitana esteve marcada por um diálogo multireferencial de idéias e ações de artistas, fossem eles alemães, italianos, franceses e, inclusive, baianos. Entre eles Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Ernest Widmer, Martim Gonçalves, Caribé, Agostinho da Silva, Mário Cravo, Nelson Rossi, Machado Neto, Milton Santos, Walter da Silveira, Pierre Verger, Clarival Valladares, Diógenes Rebouças, Vivaldo da Costa Lima, Anton Walter Smetak, Jorge Amado e Dorival Caymmi, entre outros.

A Bahia era um foco de atração para os anseios estrangeiros devido ao nosso exotismo, caracterizado pelo calor, pelo mar, pelas cores do céu e do sol tropical. Mas havia uma curiosidade especial muitas vezes expressa pela nossa característica miscigenada. O antropólogo Pierre Verger, nesse sentido, declarou:

“Fui seduzido na Bahia pela presença de numerosos descendentes de africanos e por sua influência sobre a vida cotidiana deste lugar. Minha atenção era tão monopolizada por eles e pelos mulatos que durante muito tempo nem sonhava em apontar a minha Rolleiflex em direção de pessoas de cores mais anêmicas”. (Risério 1953, pág 88).

Ou seja, era um momento de *brecha* e os negros estavam atentos a coisas simples, pequenas e silenciosas, pois aí poderiam exercitar seu herdado poder de resistência. E isso foi feito. Buscavam mais uma vez, com suas práticas silenciosas, alcançar uma sobrevida que pode ser compreendida como um processo de desenvolvimento de uma certa capacidade de ajustamento às coerções para não vir a sucumbir. Agiam na contra-mão da democracia racial com uma ação de presença que reconheço como *socialidade subterrânea* uma categoria de análise de Maffesoli (1988, pág 251) que pode ser compreendida como:

“uma ordem interior que, pontualmente, aflora nos momentos de fratura, de comoção ou efervescência – ficando entendido que estes movimentos podem ser perfeitamente silenciosos ou, pelo menos, discretos a ponto de escapar às fissuras de análise dos que a este mister se dedicam”.

Apesar de todo o brilho e do colorido negro, a formação daquela geração foi fundamentalmente marcada pelo que vinha do exterior. Como aponta Risério (1995) “a nossa matriz estético-intelectual oficial permanecia rigidamente européia, predominantemente francesa, da filosofia ao cinema, passando pela arquitetura, literatura, sociologia, pintura, história e música erudita” (Risério, 1995 pág, 21).

A Bahia viveu a década de 1950 espelhando-se numa Europa branca e cristã, baseada na crença positivista do progresso e da civilidade.

Nestes mesmos anos de 1950, Florestan Fernandes e outros sociólogos começam a denunciar que democracia racial era um mito e o racismo era generalizado na sociedade brasileira. Seus efeitos sociais e psicológicos geraram a dificuldade dos negros em competir com os brancos em todos os setores e principalmente no mercado de trabalho.

Estabeleceu-se uma contradição entre as razões de Freyre e as de Florestan sobre as relações raciais. O primeiro apontou a sadia sociabilidade e a harmonia nas relações entre brancos e negros no Brasil. O segundo enfatizou a desigualdade e a discriminação racial.

Estas duas direções foram denominadas por Teles como relações sociais verticais e horizontais. Para Teles, Florestan Fernandes teria focado as relações verticais e a desigualdade racial, enquanto Guimarães defende que Fernandes nunca assimilou a miscigenação (Teles, 2003, pág 21).

Para Teles, assim como Abdias Nascimento, ativista e escritor negro, Florestan Fernandes associava a miscigenação a uma campanha de branqueamento com a intenção de extinguir o negro da população brasileira.

Teles defende que, após o hiato de quinze anos, gerado pela repressão do regime militar, o estudo sobre relações raciais ressurgiu, em 1978, com a dissertação de Carlos Hasenbalg,

defendida na Universidade da Califórnia (UCLA), em Berkeley, nos Estados Unidos. Hasenbalg levantou como hipótese que a dominação racial e o *status* inferior dos negros persistia porque o racismo teria adquirido novos contornos continuando a atender, no entanto, aos interesses materiais e simbólicos dos brancos dominantes através da desqualificação do negro como concorrente (Teles, 2003 pág 21).

Apesar de tantas contradições, de tantas voltas e revoltas, no final dos anos 1950, o mito da democracia racial foi sendo desacreditado e desconstruído. Para Teles, a questão racial no Brasil só volta a ganhar destaque através dos trabalhos de sociólogos internacionalmente conceituados como Pierre Bourdieu e Herbert Gans (1999) que argumentaram com segurança sobre os resultados sociológicos dos sistemas raciais nos Estados Unidos e no Brasil serem semelhantes, como a seguir:

“O Brasil não aprovou uma legislação dos direitos civis; a estratificação racial, a discriminação e a segregação persistem, mas apenas através do sistema de classe; a alta taxa de analfabetismo permite aos brancos o monopólio virtual das classes mais altas; o casamento inter-racial se dá principalmente entre negros e mulatos; os mestiços obtêm poucas vantagens sócio-econômicas em comparação com os de peles mais claras; e os negros de peles mais escuras são forçados às favelas e prisões, como nos Estados Unidos” (p.377). (*apud* Teles, p. 23).

Já Bourdieu explica que os analistas apenas trouxeram as concepções de raça para o Brasil:

“Conduzida por norte-americanos e latino-americanos com formação nos Estados Unidos, grande parte das pesquisas sobre a desigualdade racial no Brasil tenta provar que, ao contrario da imagem que os brasileiros possuem de sua própria nação, o país das “três tristes raças” ... não é menos racista que os outros” (p.44) (*apud* Teles, p. 23).

Embora ambos tenham chegado a conclusões distintas, guiaram-se pela mesma questão central que consistia em querer comparar as relações entre brancos e negros no Brasil, e brancos e negros nos Estados Unidos. Para Teles estes autores projetam suas próprias visões pessimistas ou otimistas sobre o Brasil em suas análises sociológicas.

Enquanto essas discussões se travavam no meio da intelectualidade, os anos 1970 já se aproximavam com uma nova conjuntura onde o negro não estava mais interessado em esperar que se chegasse a conclusões teóricas. Buscava soluções, queria tocar a sua vida cidadã e engajar-se nos movimentos de libertação, emancipação e anistia que eclodiam de todos os lados desse Brasil.

Não seria possível terminar esse sub-item dessa dissertação sem voltar à Universidade e constatar que ela realmente acabou por cumprir o seu papel de intelectual orgânico do estado

baiano, colocando a Bahia no cenário nacional dos chamados *Anos Dourados*. Após sobreviver ao regime militar que golpeou o país nos anos 1960, iria viver a desconstrução dos paradigmas modernos e colonizadores à partir da ação das vanguardas e dos movimentos que caracterizaram os anos 1970. Mas isso já compõe uma outra página do roteiro de nossas elites intelectuais.

1.3 A ESCOLA DE DANÇA DA UFBA: UMA CHARMOSA VANGUARDA DA PRECONCEITUOSA ELITE BAIANA

O sub-item anterior procurou descrever o contexto que definiu a missão da Universidade Federal da Bahia no momento de sua fundação em 1946. A criação da Escola de Dança veio no bojo desses ideais de modernização e na proposta de liderança do movimento em prol da ascensão da Bahia no cenário cultural brasileiro.

É claro que pensar em dança era, naquele momento, pensar o Movimento Modernista, de cunho cosmopolita, surgido na Europa como reação aos costumes e tradições ligadas aos sistemas agrários, para incorporar os conhecimentos tecnológicos introduzidos pela máquina no mundo, produzindo uma profusão de símbolos de Modernidade.



As artes, e com elas a Dança, precisavam libertar-se do conservadorismo e assumir uma postura cosmopolita e universalista. Para tanto, era preciso importar

Ilustração 1 –: Yanka Rudzka
Fonte: Acervo da Escola de Dança da UFBA

idéias e ares estrangeiros, que renovassem o provincianismo baiano. Nesse sentido a cultura local, que de um modo ou de outro tentava sobreviver ao branqueamento através da ação da Igreja e da educação, não conseguiu inserir-se neste impulso renovador tornando-se apenas uma das formas da caracterização do exotismo a ser explorado. Isto reforça o pensamento de Florestan Fernandes quando demonstra que pelo branqueamento das idéias se forjava o mito de democracia.

Exatamente com esta intenção de inovação e abertura ao estrangeiro, foi convidada Yanka Rudzka para dirigir a Escola de Dança da UFBA. Rudzka, católica e polonesa, trazia em sua bagagem os princípios do Expressionismo alemão que à época, dentre as vertentes do Movimento Moderno, se destacava pelo teor crítico e questionador.

O expressionismo surgiu na Alemanha como um movimento vanguardista com um caráter altamente revolucionário. Tais características nada tinham em comum com nossa ambiência de então. Ou seja, passávamos do convívio cultural dividido entre as visões ameríndias, luso-ibéricas e africanas para uma expressão de um pós-guerra de uma guerra acontecida numa Europa em que os habitantes da província soteropolitana mal tinham ouvido falar.

Mesmo trazendo em sua bagagem o pesar do expressionismo, Rudzka já buscava conexões com a dança norte-americana e com temáticas inspiradas nas expressões da cultura baiana.

Mesmo trazendo em sua bagagem o pesar do expressionismo, Rudzka já buscava conexões com a dança norte-americana e com temáticas inspiradas nas expressões da cultura baiana.

Lauana Araújo comenta:

A idéia de expressionismo alemão associada à presença de Yanka na Bahia já não concentrava as especificidades e coerências pertinentes ao movimento no contexto revolucionário alemão. Esta constatação se dá muito mais pelas seqüências de acontecimentos e escolhas feitas por Rudzka até chegar a Bahia e pela forma como estas informações são assimiladas num novo ambiente, do que pelo simples fato dela negar tal estilo em prol de características e conceitos distintos e amadurecidos ao longo de sua vida profissional. A explanação de alguns conceitos, características e exemplos do expressionismo alemão no seu ambiente de origem, dentro do universo artístico das artes plásticas, cinema e dança, assim como o diagnóstico dos fatores que contribuíram na assimilação de tal movimento pela comunidade artística baiana ajudam a compreender as circunstâncias vividas por Yanka Rudzka na direção da Escola de dança e a relevância dessa experiência artística na vida da atual Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia dentro do critério de herança vanguardista na formação desta Escola (*apud* Vilaronga, 2005, pg..91).

Seja como for, a Escola de Dança é fundada em setembro de 1956 e, sendo a única escola de dança de nível superior no país, torna-se um marco para a História da Dança no Brasil, exercendo um papel fundamental no contexto cultural modernista da década de 1950, principalmente pela contribuição e consolidação da Dança como área de conhecimento. Este seu mérito é incontestável.

A Escola de Dança surge com um programa curricular arrojado, introduzindo um estudo teórico detalhado num momento em que a Dança apenas restringia-se aos efeitos estéticos da coreografia. As disciplinas distribuíam-se em três vertentes: a prática, a criativa e a teórica. Na prática estavam as diferentes técnicas corporais, todas importadas da dança européia, como o Ballet e as Danças de Caráter ou da dança mericana como a Dança Moderna e, principalmente a técnica de Martha Graham.

Havia uma concessão que era a disciplina chamada Danças Folclóricas, que demonstrava algumas informações sobre o *maculelê*, o samba de roda e a capoeira. Nas disciplinas criativas estavam o Estudo do Espaço, o Estudo da Forma, a Improvisação, a Composição Solística e a Coreografia em Grupo. A vertente teórica compreendia a História da Dança, os Fundamentos da Dança, a Anatomia Artística e a Filosofia da Dança.

A escola oferecia dois cursos, o de Dançarino Profissional e o de Licenciatura em Dança. Assim havia ainda uma vertente para a Educação, com disciplinas como Metodologia do Ensino da Dança, Didática, Estrutura do Ensino de 1º e 2º graus além de Prática do Ensino que correspondia ao Estágio Supervisionado.

É evidente que se tratava de um currículo extremamente avançado para sua época e que atraía a atenção nacional para a Escola, acompanhando inclusive o pensamento positivista em voga, separando prática de teoria e especializando as diferentes abordagens do conhecimento.

A Escola, para expandir ainda mais o seu prestígio nacional, produziu durante mais de 10 anos as Oficinas Nacionais de Dança Contemporânea, que chegaram a trazer para a Bahia grupos de dança, dançarinos, professores e coreógrafos de todo o Brasil e do exterior sustentando, merecidamente, o título de Maior Evento de Dança até hoje realizado no Estado.

Tudo isso significa que a Escola de Dança cumpriu a parte de sua missão no projeto de Edgard Santos, tornando-se uma vanguarda da Dança Brasileira atraindo para si todos os olhares. Nesse sentido a Dança se afirmou na academia e recebeu o respeito do poder político local, uma vez que tornou-se um foco de atração nacional.



Ilustração 2 – Alunas da Escola de Dança da UFBA
Acervo: Escola de Dança
(Sem informações precisas do nome das alunas)

Entretanto, tudo tem seu preço, assim como toda a moeda tem dois lados, este sentimento de ser vanguarda, através dos anos, tornou-se uma obsessão pela busca do que há de mais novo no estrangeiro, no sentido de que o novo sempre está no alheio, no que é estranho para nós. O sentimento de provincianismo não foi superado, muito menos o preconceito pelas expressões da cultura local, apesar dos apelos do *exotismo*. O melhor é sempre o que vem de fora, pois é isso que nos traz o prestígio.

Assim, tudo que vem das práticas populares baianas e das nossas tradições afro-ameríndias foi ficando cada vez mais longe dos horizontes da Escola. Nesse momento é que vale lembrar o conceito de Carlo Ginzburg (1988, pág 16) sobre a cultura popular: “o conjunto de

atitudes, crenças, códigos de comportamento histórico, próprios das classes subalternas em um certo período histórico.”

1.5 OS PERCALÇOS DE ORIGEM DA TRAJETÓRIA DA ASCENSÃO NEGRA NA ESCOLA DE DANÇA

O início dessa trajetória começa com os ecos de mudança da década de 1970, mais precisamente 1971, quando é anunciada uma novidade: a chegada do professor norte-americano Clyde Wesley Morgan, que provocou um impacto e uma grande concessão à cultura negra. Para o pensamento racista da época, era um paradoxo. Tratava-se de uma figura muito alta, longilínea que se movimentava com muita delicadeza, falava pausadamente com um porte semelhante a um lorde inglês, muito distante do estereótipo do nosso negro com um corpo e uma personalidade constituída no trabalho escravo e na postura servil.

Por ser estrangeiro e norte-americano, contemplava o sentimento vanguardista local, pois naquele momento era nos EUA, com o movimento conhecido como *Judson Dance Theater*, que acontecia o desconstrucionismo pós-pioneiro da Dança Moderna. Segundo Michelle Moura (*in* Vanguardismo também uma questão da dança, 2005, pág 29):

O Judson Dance Theater se originou de uma turma de composição para a dança, que o músico Robert Dunn, que estudara com John Cage, ensinava no estúdio de dança de Merce Cunningham. Os alunos do Workshop do primeiro ano (1960-1961), eram Paul Berenson, Simone Forti, Marnie Mahaffey, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Mais tarde estraram Ruth Allphon, Judith Dunn e Ruth Emerson. No segundo ano o curso começou no outono de 1961 com novos participantes, incluindo Trisha Brown, David Gordon, Alex e Debora Hay e Elaine Summers.

Estes artistas tinham como principal meta abolir os limites que separavam as diferentes áreas das artes e propunham o livre trânsito entre as artes visuais, a *performance*, o *happening*, a mímica, a acrobacia, o teatro e a dança.

É importante ressaltar que até hoje a Escola de Dança não assimilou esta liberação e o rompimento das barreiras disciplinares do saber, pois negou-se a manter com a Escola de Teatro, o bem sucedido Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, criando um programa específico de Dança, o Programa de Pós-Graduação em Dança, bem aos moldes das especialidades sem diálogo – proposta do positivismo.

Mas enfim, a vinda de Morgan contemplou os anseios acadêmicos locais, pois com Morgan a Escola e suas contradições seguiram sob a égide de estar de mãos dadas com o vanguardismo da época!



Ilustração 3 – Clyde Morgan

Fonte: <https://www.fundacaocultural.ba.gov.br/>

Morgan permaneceu na Escola de 1971 a 1978 e durante estes sete anos conseguiu contrapor ao ainda vigente expressionismo alemão, as técnicas americanas como a de José Limón, as danças africanas e o espírito experimental em voga nos EUA. Introduziu algumas práticas específicas da cultura africana e local como dançar, cantar e tocar simultaneamente. Transitava pelo Ballet, pela Dança Moderna e pelas danças populares sem estabelecer limites ou hierarquias. Logo se tornou a grande atração da Escola e professor das disciplinas

Composição Solística I e II. Tanto sucesso, garantiu-lhe o convite para dirigir o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, no qual pôde montar coreografias privilegiando as temáticas de nossa realidade, cultura e religiosidade negra.

Segundo Oliveira (2007, pág 35):

A experiência acadêmica de Morgan em Salvador, cuja população era constituída em grande quantidade de afro-descendentes, ultrapassou as fronteiras do vínculo institucional, pois, a partir de sua chegada, ele conheceu lugares e pessoas importantes, ligadas às manifestações artísticas, sociais e religiosas da cidade.

Devido ao envolvimento de Morgan com a cultura popular e a religiosidade baiana, nesse período abriu-se uma *brecha* acadêmica que viabilizou para alguns alunos e dançarinos negros, baianos, o acesso às produções coreográficas da Escola, quando dirigidas e coreografadas por Clyde Morgan no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, pois ele tinha preferência por aqueles, que traziam em seus corpos, informações da negritude baiana. Sobre essa questão, ainda Oliveira (2007, pág 35):

Morgan pregava um ideal de criação e de manifestação de respeito e aceitação do étnico, como elemento cultural de valor artístico para a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, não apenas como instrumento de inspiração para as danças tradicionais africanas e brasileiras, mas como material orgânico e poético destinado à dança moderna e contemporânea. Além disso, ele teve uma atuação marcante no

que se refere às ações afirmativas de inclusão social do negro em Salvador.



Ilustração 4 – Clyde Morgan

Fonte: <https://www.fundacaocultural.ba.gov.br/>

pág.102) aponta que:

Com certeza Clyde fez parte desse sentimento de mudança e trouxe sua contribuição.

Provavelmente era um pesquisador com um olhar contemporâneo, pois perseguia o que era considerado um “desvio” estético como o melhor caminho para novas descobertas e novidades no campo das criações artísticas. Por outro lado, como negro, estava inserido também na busca pelas linguagens perdidas.

Sem dúvida a permanência de Morgan foi uma grande vitória e avanço para a dança negra na academia, porém não foi suficiente para vencer os preconceitos. Nesse sentido, Oliveira (2007,

O máximo que a Escola de Dança, na década de 1970 pôde fazer, foi incluir as manifestações artísticas afro-brasileiras nas disciplinas Dança Folclórica e Folclore Musical, ficando caracterizada a ideologia de que, aquilo que era do povo branco era considerado erudito e, o que fosse relativo aos aspectos das outras culturas era considerado como mero folclore. Fazia-se questão de esquecer da nossa importância na formação do povo baiano. E a guisa de conclusão (2007, pág 103) segue:

Se a Escola de Dança considerava as manifestações artísticas do negro como folclore, isto significa que a presença do negro norte-americano, Morgan, naquele espaço, ajudou a camuflar a real situação e a iniciar um processo transformador. As orientações metodológicas de algumas professoras daquela Escola até então, eram eurocênticas e discriminadoras com relação às pessoas afro-descendentes.

Em 1978 Morgan afasta-se da Escola de Dança sem entrar no mérito de sua decisão. Mas segundo Oliveira (2007, pág 97):

Com o seu jeito polido de ser, ele não quis entrar no mérito da questão. Mas sei, que existiu um grupo de insatisfeitos dentro da Escola, especificamente do G.D.C., o qual foi até ao Reitor Lafayette Pondé, em 1973 solicitar a sua demissão, alegando que ele estava fazendo “folclore”, excluindo espaço de grupos que atuavam nessa área. O Reitor, imediatamente, respondeu que estava bastante satisfeito com o profissionalismo de Morgan por representar com extrema competência a Universidade baiana.

Com certeza o clima de animosidade cada vez mais crescente desanimou Morgan a seguir com seu trabalho docente, coreográfico e de pesquisador. Assim em 1979 retorna aos EUA para lecionar na Universidade de Wisconsin, deixando um campo fértil para o aparecimento dos valores negros locais.

E como toda a história possui também os seus heróis, em 1972, em meio aos movimentos desconstrucionistas já relatados, aprovado no vestibular, temos o primeiro negro genuinamente baiano a entrar como aluno regular na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia: Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King, egresso do Colégio Central onde já se destacava nas rodas de capoeira e *maculelê*. Uma vitória da resistência negra em terras baianas. Em seu currículo trazia também a condição de ter sido o primeiro professor do Grupo Folclórico do SESC (Serviço Social do Comércio), fundado em 1969, e experiências com Domingos Campos, coreógrafo do Grupo Brasil Tropical, e as dançarinas Catherine Dunham e Mercedes Baptista. Com a musicóloga Emília Biancardi fez algumas pesquisas de campo em Santo Amaro e outras cidades do recôncavo. Tocava atabaque, dava aulas e dançava.



Ilustração 5 – Raimundo Bispo dos Santos
Fonte: Jornal Correio da Bahia 26/11/2006

Freqüentou o Candomblé durante dez anos, o que lhe dava intimidade com os movimentos dos orixás. Enriquecia esses movimentos com as informações acadêmicas da dança e ao som dos atabaques, aplicando-os no Grupo Folclórico do SESC, obtendo ricos resultados coreográficos multireferenciais.

A entrada de King na Escola de Dança significou que o *saber dizer* acadêmico não significa dizer tudo. Confirmou que há uma lógica na experiência que leva ao conhecimento

e que é uma lógica do “saber fazer” competente com uma força de presença capaz de se impor ao academicismo. Demonstrou ainda, que há uma espécie de resistência orgânica surpreendente que faz com que através de indivíduos, os conjuntos sociais perdurem. Segundo Maffesoli (1988, pág 99): “Esta resistência não é forçosamente ativa; podemos mesmo imaginar que tem sua origem nas representações, no imaginário, que nada têm de rigoroso – mas que estruturam uma comunidade enquanto tal”.

A entrada de Mestre King na Escola de Dança significou a entrada do negro baiano e sua dança na Universidade Federal da Bahia. O que estava em jogo e proposto na Escola, a partir de

King, era o desafio da alteridade. Seria possível a convivência com outro referencial sem hierarquias?

A estratégia de King era preparar outros alunos negros, para, como ele, estar na universidade ou, ao menos, entrar no curso médio da Fundação das Artes, hoje Fundação Cultural do Estado da Bahia. O desafio tornava-se real.

É importante observar a sua trajetória: por suas *performances*, ganhou uma bolsa para fazer o Curso Preparatório de Ballet que era oferecido pela Escola de Dança. Lá encontrou o apoio da então diretora Margarida Parreiras Horta.

Assim, da capoeira para o Ballet, do Colégio Central para a Universidade, acabou aos 22 anos trocando o trabalho de servente na loja Sloper pela incerta, porém apaixonante carreira de dançarino, assumindo definitivamente King como seu nome artístico.

Tudo aconteceu muito rapidamente e quando King se deu conta, estava numa sala repleta de mulheres brancas, com *collants*, sapatilhas e cabelos impecavelmente presos num clássico coque. Segundo ele, sua primeira impressão foi de abandono. Aquele não era o seu mundo, apesar da diretora se esforçar para proporcionar-lhe um ambiente confortável. Era evidente para ele que causava estranheza. Era incomum a presença de um homem, negro, forte e de altura marcante, num espaço que até então só abrigava mulheres das classes favorecidas da sociedade baiana que podiam dar-se ao luxo, naquela época, de estudar num curso de arte numa escola superior e vanguarda da Universidade Federal da Bahia. Em entrevista a mim concedida, recorda King: “não tinha uma neguinha na escola”, “as branquinhas ficavam todas me olhando”!!!

Chegou a ser monitor da disciplina Dança Folclórica, na época ministrada pela professora Hildegardes Viana. Depois de passar por vários processos difíceis, confessou que quase desistiu faltando apenas seis meses para se formar. Mas, a diretora Margarida Parreiras Horta, para sua surpresa, lhe trouxe à razão alertando-o que tinha a obrigação moral de seguir, pois foi o primeiro aluno homem e negro a fazer o vestibular da Escola. Seria o primeiro a se graduar em Licenciatura em Dança e isso era muito importante para a comunidade negra baiana.

Hoje, King enfatiza o valor desse conselho para a sua responsabilidade apresentando o seguinte depoimento na entrevista dada ao jornal Correio da Bahia: “Fui um precursor. Abri as portas da Escola para as classes menos favorecidas. Rompi ao mesmo tempo duas barreiras: a do sexo e a da cor” (Correio da Bahia, 26/11/2006).

Para King, em entrevista a mim concedida: “O tempo passou e muita coisa mudou, mas a Escola continua sendo uma escola burguesa, com uma metodologia européia sempre em busca dos professores estrangeiros”. E declara: “são raríssimos os professores negros que nasceram na capital baiana que têm acesso à posição de docente da Escola de Dança da UFBA”. Isto significa

que todo o conhecimento é ideológico, e os sistemas independentemente de sua cientificidade maior ou menor sempre estão presos e a serviço de um poder central que mantém o reducionismo em causa própria.

A entrevista com o professor King deixou claro que ele foi o primeiro sinal de resistência negra na história da Escola de Dança. Foi uma resistência solitária e por isso mesmo difícil e marcante, pois deixou como lição que não é necessário ter um corpo esguio, magro e leve para aprender ballet ou qualquer outra técnica ocidentalizada. Não é condição necessária ser das classes privilegiadas para ter acesso à universidade. E finalmente, que a dança não é exclusivamente do domínio feminino e branco. Porém sua presença, embora marcante, não conseguiu tornar plural e multicultural a Escola.

A entrevista também constata que o professor não vê que a questão da origem da Escola esteja superada: “Segue provinciana, preconceituosa e na incansável busca pelo que é estrangeiro à cultura local”.



Ilustração 6 – Nadir Nóbrega de Oliveira
Fonte: Acervo: Nadir Nóbrega

Outro nome importante a ser citado na origem da história negra da Escola de Dança que antecede o Odundê é Nadir Nóbrega de Oliveira, licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, hoje Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e autora de dois livros: *Dança Afro: Sincretismo de Movimentos*, editado em 1991 e *Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA 1971-1978*, editado em 2007. Este último, resultado da pesquisa de Mestrado.

Oliveira em 1975 entra para a Escola de Dança e percebe que o racismo e o preconceito não estavam apenas na cor. A questão econômica e a classe social do indivíduo também era um fator de estranhamento dentro da Escola naquele período. Percebeu que a maioria dos negros que conseguiam entrar na Escola de Dança já traziam uma relação extra academia. Destaca que muitas de suas colegas negras como: Neide, Ângela Dantas, Inaycira Falcão entre outras, vinham de uma classe média como filhos ou na condição de apadrinhados. Para Oliveira, havia uma presença tímida de negros na Escola, e esses negros de uma forma ou de outra, vinham de aproximações com a classe média.

Numa entrevista cedida a mim, relata que só agora compreende quando, no período da graduação, a professora Hildegardes Viana chama-a de *corajosa*. Hoje percebe que ela fazia parte de um outro estrato social e que independente de ser ou não negra, a escola não estava acostumada a receber alunos dos segmentos menos favorecidos da sociedade. Ou seja, a Escola de Dança apesar de pública e gratuita, naquele momento era um reduto da classe alta e média baiana e pouco servia para um público carente mas desejoso do saber.

Por essa declaração de Oliveira, percebi mais claramente que a questão racial está inserida num movimento muito maior de contestação do poder. Faz parte da luta de um povo que é pobre, mestiço e marcado por preconceitos profundos de uma colonização escravista que narcotizou os indivíduos de suas próprias identificações e sentimento de cidadania, sem o impulso necessário para habitar o que lhe pertence.

Entre outros exemplos de entrevistados, estes, por sua importância foram selecionados para serem mencionados neste capítulo. Essas pessoas seguiram sua meta profissional e, vencendo barreiras, chegaram vitoriosas em seus trajetos e até hoje contribuem efetivamente para a afirmação da dança negra na contemporaneidade baiana. Isto no entanto, não significa que muitos alunos negros não tenham também contribuído com suas ações e questionamentos para o aparecimento do Grupo Odundê.

No decorrer da pesquisa fui me dando conta do fato que a Escola não entrou na Universidade pelos méritos de um avanço alcançado no conhecimento por aqueles artistas ou não que na época apenas despreocupadamente dançavam na Bahia. Nem tampouco havia um desempenho da pesquisa que indicasse este *up grade* para a dança no campo do saber. Não houve sequer uma luta de princípios na defesa da dança como forma de conhecimento. Não havia maturidade para tanto. Assim como o grito da Independência às margens plácidas do Ypiranga – e o *se é para o bem de todos diga ao povo que fico* – a Escola de Dança por uma iniciativa do poder constituído se torna assim como D. Pedro, uma jovem vanguarda dançante nessas terras tupiniquins, com a missão de tornar-se uma bandeira nacional.

Isso pode explicar muitas das indecifráveis e esdrúxulas situações vividas pelos descendentes dançantes de todos os matizes da história da Escola de Dança da UFBA, que não sabiam bem porque nem como, mas viviam docemente submetidos a um vanguardismo que apesar de todas as estranhezas tinha o seu charme e de uma ou outra forma é a nossa história.

CAPÍTULO 2 - A DÉCADA DE 1970 E A DESCONSTRUÇÃO DE PARADIGMAS

2.1 A RESISTÊNCIA E A LUTA PELOS IDEAIS DEMOCRÁTICOS

Enquanto a Escola de Dança dançava e vivia suas contradições, no ano de 1968 o Brasil é atingido pelo endurecimento do golpe militar que através de um regime ditatorial interrompeu todo o processo político e cultural democrático vivido nas décadas até então descritas nesse trabalho. Mas segundo as leis da física a toda ação corresponde uma reação em igual intensidade. Assim passados os primeiros anos do regime militar começam a surgir os clamores por novos ideais de anistia e vai tomando força a luta pela retomada da democracia.

Os anos de 1970 abriram as portas para o aparecimento de uma nova liderança e com ela surgem os impropriamente chamados *movimentos das minorias*. É assim que jovens negros inserem a sua luta de resistência contra a discriminação racial até então isolada na luta pelas liberdades democráticas que acordava todo o país.

Fruto desse contexto, em 1978 surge com força o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR). O fato que marcou o aparecimento do MNU foi a violência praticada a um jovem paulista, jogador de Basquete, chamado Robson, barbaramente agredido pela polícia, acusado de roubar frutas numa feira livre de São Paulo.

Clóvis Moura (1983) (*apud* Jônatas C. Da Silva, 1988, p 276) sobre este fato comenta:

A primavera de maio do movimento negro brasileiro recente aconteceu dez anos depois da primavera de Praga e do maio de 1968 dos estudantes franceses. Aconteceu precisamente em 1978 quando: 1) o poeta negro Cuti (Luiz Silva) publica *Poemas da carapinha*, retomando o processo evolutivo da literatura de temática negra que Solano Trindade nos legou; 2) em São Paulo jovens escritores negros lançam o primeiro número dos cadernos negros; 3) Ainda em São Paulo em 18 de Junho era criado o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, primeiro movimento negro de caráter nacional depois da Frente Negra Brasileira, na década de 30.

O MNU organiza em 1978 o primeiro grande protesto do Brasil moderno contra o racismo, contando com o apoio das lideranças religiosas afro-brasileiras (Candomblé e Umbanda), da Igreja Católica, da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), da Associação

Brasileira de Imprensa (ABI), do Movimento pela Anistia e de muitos outros setores engajados na luta pelas liberdades democráticas.

Sobre este acontecimento, o jornalista Jônatas C. Da Silva em seu artigo intitulado *Histórias de lutas negras: Memórias do surgimento do movimento negro na Bahia*, esclarece que:

O Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, que mais tarde passa a ser chamado de Movimento Negro Unificado – MNU, foi criado como reação à discriminação do Clube Tietê de São Paulo a quatro atletas negros e também à morte de Robson Silveira da Luz, negro e operário. Esta reação mobilizou e agrupou ao nível político entidades negras e pessoas de diversos matizes: CECAN – Centro de Cultura e Arte Negra; Associação Cultural Brasil Jovem; Grupo Afro-Latino-América; Blacks; representantes de equipes de bailes, artistas, estudantes e esportistas (Silva, 1998, p. 276).

Ainda segundo Da Silva, o MNU é fundado oficialmente em 18 de junho de 1978 com militantes do Rio de Janeiro e São Paulo. A primeira atividade pública aconteceu em 7 de julho de 1978: um ato público em frente às escadarias do Teatro Municipal de São Paulo protestando contra os atos de violência acima citados. O ato se transformou na proposta de levar o MNU para as ruas e torná-lo uma referência negra nacional. Neste ato, o MNU lançou uma carta pública na qual anunciava posições importantes do movimento negro brasileiro:

Hoje estamos nas ruas numa campanha de denúncia! Campanha contra a discriminação racial, contra a opressão policial, contra o desemprego, o subemprego, e a marginalização. Estamos nas ruas para denunciar as péssimas condições de vida da Comunidade Negra. Hoje é um dia histórico. Um novo dia começa a surgir para o negro! Estamos saindo das salas de reuniões, das salas de conferências e estamos indo para as ruas. Um novo passo foi dado contra o racismo (Gonzáles e Hasembalg, 1982).

Esta carta foi lida por mais de 500 mil pessoas. Considerando o estado de vigilância e o medo que ainda imperava em 1978, este ato foi considerado altamente audacioso e teve uma grande repercussão nacional. Bahia, Pernambuco, Pará, Rio Grande do Sul entre outros estados, também se fizeram representar através de moções de apoio. A partir daí seguiram-se cada vez mais fortes os protestos contra o racismo que se propagavam num país onde os ditadores militares ainda pregavam a democracia racial.

Porém, segundo Da Silva, o apoio mais representativo para a criação do movimento negro a nível nacional partiu dos detentos de São Paulo, por serem eles as maiores vítimas da violência naquela época. Era como se a sua voz devesse ser ouvida e respeitada:

Do fundo do grotão, do exílio, levamos o nosso sussurro a agigantar o brado de luta e liberdade dado pelo MNUCDR. Nós presidiários brasileiros contamos com nosso grupo unificado contra a discriminação racial. E aqui estamos no lodo do submundo, mas dispostos a dar nossos corpos e mentes para a ação da luta, denunciar também a discriminação racial dentro do sistema judiciário. Aqui dentro do maior presídio da América do Sul (*apud* Da Siva, p. 277) (*Jornal Versus*, 1978).

Esta carta do Grupo Afro-brasileiro Netos de Zumbi, como se denominavam os presidiários de São Paulo, mostrou a existência de uma consciência sobre os direitos humanos e a rejeição a qualquer forma de paternalismo:

Também tem o seguinte. Se (direitos humanos) for algo do qual dependemos da sociedade branca para nos conscientizar, algo que se consiga com docilidade dos servos, não apresente!.. Já estamos fartos de palavras, demagogias, por isso somos um grupo, por isso gritamos sem cessar. Somos negros, somos netos de Zumbi. (E vovô ficaria triste, se nos entregássemos sem lutar...). (*apud*, Da Silva p. 278)

Tudo isso significou que a luta do MNU estava definida. Suas principais conquistas foram uma militância disciplinada e organizada em núcleos e a inserção numa ampla frente que unificasse a luta anti-racista. Dessa forma fazia parte de uma política de alianças que possibilitou ao MNU se transformar numa bandeira de um novo segmento do movimento de massas atuante tanto no campo da política quanto no imaginário nacional.

Assim estavam lançadas as bases de um novo momento da resistência negra no Brasil. Agora já não eram mais insurreições que surgiam daqui e dali como no século passado. Tratava-se de um movimento de caráter nacional, reconhecido e unido aos outros movimentos populares e de classes na luta contra a ditadura e pelos ideais democráticos. Era o anúncio de novos tempos e a promessa da quebra de antigos paradigmas.

2.2 A AFRICANIZAÇÃO DO CARNAVAL E A AFIRMAÇÃO DA DANÇA NEGRA BAIANA

A luta contra a ditadura, a organização dos movimentos representativos de segmentos do povo brasileiro, a falência das instituições modernas e os ecos da contemporaneidade na Bahia marcam o início da década de 70.

Os novos tempos já repercutiam na cultura baiana e tornavam o terreno fecundo para o futuro surgimento de criações irreverentes como, por exemplo os *Novos Baianos* e o deboche da música de Luís Caldas. A academia também apresentou um momento de inovações e experimentações como as ousadas propostas coreográficas de Lia Robatto na Escola de Dança e as composições de Lindemberg Cardoso na Escola de Música da UFBA.

A nova ambiência reivindicatória e o clima transgressor encontram nos movimentos de rua e no Carnaval a possibilidade de sua expansão. O Carnaval é uma festa por excelência e como tal, num determinado espaço de tempo, apodera-se do espaço público, ruas, praças, instala-se enfim, promovendo o encontro de pessoas fora de suas funcionalidades e papéis cotidianos e decreta o desregramento. Por outro lado, a festa mesmo que por um pequeno lapso de tempo, promove um mundo reconciliado, uma espécie de momento fraterno de uma comunidade. Por essa razão, o Carnaval atraiu nossos revolucionários de então, que nele liberavam suas digressões. Assim conceitua Duvignaud (1983, pág 31) quando ressalta que: *Aquilo que se denomina festa, corresponde, sem dúvida, a esta “subversão exaltante”*.

Antônio Risério identifica na década de 1970 o fenômeno por ele batizado como a africanização do Carnaval da Bahia. A esse respeito observou que “Enquanto a elite branca rebolava polca nos salões, as ruas da cidade foram ocupadas tranqüilamente pelos negros, com suas danças e música de origem africana”. Mais adiante (1981, p.40) segue seu argumento dizendo que “... quando as elites perceberam o caráter africanizado do carnaval de rua, com as danças e ritmos negros tomando conta de tudo e de todos, já era tarde”.

Este não foi um fenômeno simplesmente carnavalesco. Estava inserido num processo de contestação generalizado no dia-a-dia da sociedade baiana e que no Carnaval assumiu uma característica mais vibrante. Nesse processo, os negros baianos foram percebendo que ao tomarem as ruas e tornarem espetaculares as formas estéticas de suas tradições, reafirmavam com mais vigor sua presença na cidade.

Segundo Lúcia Lobato (2001:9):

O Carnaval, sendo um espaço privilegiado para manifestações culturais e afirmação de valores estéticos, sem dúvida possibilitou uma das poucas conquistas dos negros baianos com implicações sociais e políticas. É incontestável que a festa é um momento de sonho, no qual a vida social se expressa de forma simbólica. Mas é, também, parte integrante da mesma vida social e, por isso, atua concretamente sobre ela.

Assim, e com toda a energia, fruto de todas essas conquistas, em 1974, é fundado o Bloco Negro Ilê Ayê⁷, no Curuzu, parte de um dos bairros mais populosos de Salvador – a Liberdade. Naquele momento Antônio Carlos dos Santos, conhecido como Vovô, não supunha o impulso que o bloco viria a dar na continuação da luta da resistência negra em Salvador. O Ilê não trazia uma proposta fácil, pois no Brasil em 1974, ainda havia uma tensão sobre qualquer manifestação, por medo da repressão. Qualquer atitude política de oposição ao poder era considerada *coisa de comunista*. Vivendo ainda os resquícios de não assumir sua origem, os negros resistiam a sair no bloco e ainda tinham o medo de serem considerados comunistas.

Porém, assim como no início do século, e como em toda a história escravista, a estratégia política de sobrevivência sempre foi mais forte e um meio para se manifestar. Por isso, aqueles negros que se reuniram para festejar e brincar o carnaval no Ilê Ayê sabiam que estavam fazendo política.

Por essa razão é possível afirmar que o surgimento do Ilê Ayê não foi pacífico, constituindo-se em mais uma forma de resistência. Os participantes sofreram reprovações e ameaças, tanto de policiais como da imprensa.

A este respeito Jônatas C. Da Silva apresenta a seguinte nota do jornal *A Tarde*, de 12 de Fevereiro de 1975.

BLOCO RACISTA, NOTA DESTOANTE:

Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: “Mundo Negro”, “Black Power”, “Negro para Você”, etc., o bloco Ilê Ayê, apelidado de “Bloco do Racismo” proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do Ilê Ayê – todos de cor – chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do Ilê Ayê voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característico do carnaval.

Não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro. A harmonia que reina entre as parcelas provenientes das diferentes etnias, constitui, está claro, um dos motivos de inconformidade dos agentes de irritação que bem gostariam de somar aos propósitos da luta de classes o espetáculo da luta de raça. Mas, isto no Brasil, eles não conseguem. E sempre que põem o rabo de fora, denunciam a origem ideológica a que estão ligados. É muito difícil que aconteça diferentemente com esses mocinhos do “Ilê Ayê”. (*apud*, Jônatas, 1988, p. 279).

⁷ A tradução mais próxima para Ilê Ayê é mundo negro.

Esta nota prova que o medo da acusação de serem acusados como militantes e comunistas, tinha fundamento. Mais tarde, alguns setores do poder, percebendo que não poderiam neutralizar a entidade, integraram-se e colaboraram com o bloco.

A comunidade do Ilê Ayê, mais uma vez usando da malandragem política do sistema de trocas, beneficiou-se de algumas personalidades para erradicar seus ideais na implantação do bloco, como foi o caso de Radovan B. Javice⁸. Na verdade isso significou que sugestões e até concessões eram feitas, mas os *brancos* não decidiam nada.

Jônatas C. da Silva não nega a relação de troca do Ilê com o poder, como a edição de um LP em 1984, na comemoração dos seus dez anos de fundação, patrocinada pelo poderoso Grupo Odebrecht. Mas argumenta que nas negociações ambas as partes são beneficiadas: o bloco por lançar o disco e a Odebrecht porque tem seu patrocínio reconhecido.

Nos anos seguintes, o Ilê Ayê tornou-se presente na cultura da cidade de Salvador empunhando a bandeira da negritude e exaltando a beleza negra, buscando desenvolver a auto-estima do povo negro baiano. Assumiu um papel importante na divulgação e revelação de compositores, cantores, percussionistas e dançarinos negros. Assim contribuiu para dar maior visibilidade local aos ícones da cultura afro-baiana: a música, a dança e a religiosidade.

O Ilê Ayê abriu as portas para o aparecimento de inúmeros outros Blocos e Afoxés. Em 1979 surge o segundo grande bloco afro, o Malê Debalê originário de Itapuã, mais precisamente da Lagoa do Abaeté. Surge, reverenciando os malês, assimilando os heróis da rebeldia negra, os feitos dos escravos, a simbologia dos orixás aliadas às incoerências dos hábitos contemplativos, próprios dos que vivem às margens do mar de Itapuã.

Aos poucos ao lado dos blocos das elites como *Os Internacionais* e *O Barão*, as ruas no carnaval vão sendo tomadas pelas entidades representativas da cultura negra. Impossível deixar de mencionar o impacto dos afoxés como *Os Filhos de Gandhi* e o *Badaué* que conduziam, em média, seis mil pessoas.

Sem dúvida os negros ganharam as ruas e afirmaram definitivamente suas simbologias na cultura contemporânea baiana, principalmente na música e na dança. Assim a dança negra toma conta da cidade.

Toda essa agitação promoveu uma efervescência cultural e política que pressionou o governo a patrocinar eventos do movimento negro. Assim em Salvador, portanto, é possível afirmar que foram as manifestações culturais que abriram o caminho para o negro aproximar-se da estrutura da sociedade baiana.

⁸ Radovan B. Javice – um belga, naturalizado francês – que forneceu material de leituras sobre cultura africana, e colaborou na escolha do nome por possuir um bom dicionário ioruba.

A dança é um elemento constitutivo da comunicação das práticas culturais, da religiosidade e da oralidade das culturas de matriz africana. Conseqüentemente em todas essas entidades de cunho carnavalesco ou religioso como os Blocos Afros e os Afoxés, dentre outras, estavam presentes os jovens dançarinos. Havia também o olhar atento de professores e pesquisadores da dança negra, como a professora Conceição Castro que fazia questão de assistir, nas madrugadas do Carnaval, à passagem dos blocos afros pela privilegiada janela do apartamento de sua mãe, que morava em frente à Praça Dois de Julho, Campo Grande.

Isso significa que havia um pé no terreiro, outro na rua e outro na Escola de Dança da UFBA. Esse era um trânsito sem dúvida complexo, interessante e que naturalmente produzia efeitos. Pois o mesmo jovem negro que era aluno da Escola de Dança, podia ser visto dançando nos blocos afros e era também praticante dos rituais da religiosidade negra. Possivelmente o Odundê foi fruto de todo esse processo.

2.2.1 Da dança da rua à dança dos palcos.

O antropólogo Clifford Geertz (1997, pág. 249) observou que para “conhecer a cidade é preciso conhecer as ruas”. Segundo Oliveira “Aprende-se a dançar e a cantar tudo como se aprende a falar” (*apud* Oliveira, 1992, pág31).

Oliveira comenta:

...os negros sempre dançaram para expressar todos os acontecimentos naturais da organização da sua comunidade, desde os primórdios dançavam para agradecer as colheitas, a fecundidade, o nascimento, a saúde, a vida e até a morte. E isto não acabou. Na década de 80, documentários apresentados pela televisão sobre os conflitos raciais existentes na África do Sul apresentavam multidões de negros dançando e cantando contra o regime que os oprime. Essa manifestação cultural não é entendida e nem respeitada pelo branco e nem pelo negro europeizado (Oliveira 1992, pág 31).

O comentário da autora me remete a admitir que, ao tomarem as ruas no Carnaval baiano, cantando e dançando os negros praticavam a sua tradição matricial de comunicação coletiva. No formato da festa, o que caracteriza uma ancestralidade festiva, traziam a sua rebeldia e a sua reivindicação de reconhecimento do seu espaço político em Salvador. Ou seja, cantar e dançar na cultura negra não é apenas uma expressão de prazer ou alegria, mas sim uma atitude de comunicação pró-ativa, nem sempre percebida pelo colonizador. Muniz Sodré a este respeito

argumenta: “As pessoas não atentam que a festa para a religião destina-se na verdade, a renovar a força na dança, que caracteriza a festa, ritualizam-se e revivem-se os saberes do culto” (Sodré, 1988, pág 124).

Para Jean Duvignaud (1983:8) a existência coletiva pode manifestar-se pela teatralização que põe em cena a ação de um drama, onde estão propostos os principais papéis sociais de um grupo constituído encarnado às suas funções fundamentais. O drama é, nesse sentido, um conceito operacional para a compreensão das idéias centrais e as formas vivenciais do coletivo. Para ele coexistem células vivas que apesar de narcotizadas por sistemas rígidos possuem uma vitalidade latente capaz de explosões. Estas explosões demonstram o caráter ilusório do projeto político. No caso baiano, acompanhando o argumento de Jean Duvignaud, os negros durante o carnaval encontraram o espaço ideal para a explosão espetacularizada de seus ritos, suas manifestações exercitando dionisiacamente sua presença social e fazendo jus ao que ele denomina de “subversão exaltante” (1983:31).

No entanto, esse viés cultural não é compreendido e muitas vezes é desrespeitado. Nesse sentido abrem-se brechas para as resistências negras, apesar do risco de haver uma banalização da cultura africana inclusive pelos próprios negros. Estes muitas vezes são levados a exotizar suas simbologias e suas danças a ponto de, **em** alguns rituais fechados existentes no candomblé, serem representados de forma folclorizada em shows, filmes, espetáculos teatrais e carnavalescos, não só no Brasil como em outros países, para fins mercadológicos e de enriquecimento.

Este fenômeno de representar o culto e as danças religiosas em shows apresentados em palcos, levou muitas entidades competentes como o CEAO-Centro de Estudos Afro-Orientais, a FEBACAB – Federação dos Cultos Afrobrasileiros, a SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra, e a CONTOC – Confederação Nacional da Tradição dos Orixás e, inclusive nomes conceituados como Muniz Sodré, a realizar uma discussão mais profunda sobre a questão, iniciando um movimento contra a banalização dos cultos afros e pela alteridade e respeito à multiculturalidade.

Tudo isso significa que há questões muito sérias em torno da chamada dança afro-baiana que vai da rua ao palco. Alguns estudiosos afirmam que a dança dos orixás, Voduns e Inkisis, por exemplo, é a base dessa dança, apesar de não haver um consenso. Grande e complexa é a discussão e Oliveira (1991, Pág 17) aponta que falar em dança afro requer a compreensão do comportamento da sociedade em que vivemos.

Nesse sentido vale estar alerta para o fenômeno reconhecido por Duvignaud como da *dimensão oculta* pois: “Frequentemente estas manifestações da dimensão oculta deixam de

corresponder às conformações tradicionais ou às configurações estabelecidas do espaço e, às vezes, tendem até a contestar e destruir tais formas”.

De qualquer maneira na década de 1970, enquanto a dança negra se consolidava na cultura da rua, da festa e do Carnaval, nos palcos seguia tímida e discreta. Um dos grupos mais representativos, neste período, era o *Viva Bahia* que atuou até 1974 e muito contribuiu para a profissionalização do dançarino negro.

Segundo Oliveira (1991, p.33):

“Com a explosão do turismo, surgem outros grupos folclóricos como o Afonjá; Oxum; Grupo da Secretaria da Educação; Folgedos da Bahia Quindins de Iaiá; Luanda; Lúcia de Sanctis; Odoiá; Grupo Folclórico do Mestre Caiçara; Grupo do Sesc; Exaltação à Bahia; Balé Brasileiro da Bahia; Brasil Tropical e Balé Folclórico da Bahia”.

Enquanto nas ruas a dança negra conquistava a sua dignidade, nos palcos fora dos domínios dos grupos artisticamente comprometidos, servia ao *slogan* turístico: *Bahia, Terra da Felicidade* e, para fazer jus a tanta felicidade, os mais desavisados vestiam esta mentalidade e a expectativa passou a ser nitidamente empresarial, bem diferente das conquistas da rua. Segundo Oliveira (1991, p.33):

“A produção desses grupos visava o mercado europeu, com um *Marketing* que se configurou na busca de definir um produto e competir no mercado cultural, formando-se assim, uma Companhia de Danças Afro-Brasileiras, como foi o Brasil Tropical antes denominado Olodumaré”.

Ou seja, estava instalado um conflito: a dança negra de rua mantinha suas características de resistência, reivindicando sua presença e respeitabilidade na cultura local enquanto que a dança no palco seguia com suas características servis-colonizadas agora em tempos contemporâneos, servindo ao senhor *turismo*.

Para os dançarinos negros profissionais sobravam poucas opções. Ou dançavam para os grupos folclóricos ou entravam para o Ballet do Teatro Castro Alves ou criavam suas próprias alternativas que, em geral, eram inglórias, pois não contavam com uma produção.

Em meio a todas estas contradições, nem na rua nem no palco, é criado o Grupo Odundê na Universidade Federal da Bahia. Descompromissado tanto com o revolucionarismo do MNU, quanto com o interesse turístico da Bahia Feliz, o Grupo Odundê se propõe a uma imersão nas práticas e nas identificações dos negros baianos em suas raízes matriciais mais profundas, uma espécie de linguagem perdida.

CAPÍTULO 3 - O ODUNDÊ

3.1 O SENSO COMUM, A ORIGEM E A PROPOSTA

3.1.1 O Senso Comum

Todo o argumento desenvolvido nos capítulos anteriores foram necessários para contextualizar e compreender as circunstâncias que influenciaram e mesmo determinaram o surgimento do Grupo Odundê. Não foram razões puramente artísticas que definiram a sua origem. Seu nascimento é marcado pela vontade também política do grupo em determinar-se no âmbito acadêmico e questioná-lo a partir da proposta de pesquisar na cultura negra descendente, as raízes da possível afrografia⁹ de uma dança baiana.

Nesse momento relacionei a dimensão da especificidade do objeto que me propus estudar com uma advertência de Clifford Geertz (2006, pág 53): “... que diremos quando o objeto de estudo é um quadro, uma melodia, uma estátua, ou a dança”. Isto me indicou que compreender o Odundê remetia investigar qual a essência dessa dança que buscava. O que idealizava, como compreendia esta dança que nem seus próprios componentes sabiam exatamente qual era. Esta dança, segundo o grupo, ainda não havia se configurado na academia e por isso se propunha pesquisá-la para revelá-la.

Logo ficou claro para mim como investigadora, que o grupo não se propunha a buscar essa dança no sentido de inseri-la nas técnicas codificadas dos repertórios coreográficos modernos e contemporâneos.

Não estavam como bailarinos intérpretes pesquisadores na mesma perspectiva de muitos que os antecederam como os pesquisadores dançarinos Ruth Saint Dennis, Alvim Ailey, Mercedes Batista no Brasil e tantos outros que foram importantes e muito contribuíram para a introdução de movimentos, ritmos e temas étnico-populares na estética e na coreografia da dança moderna de seu tempo.

A proposta era outra. O grupo direcionava suas expectativas para o desvelamento do que era considerado o “**senso comum**”. Na verdade estavam no caminho certo, pois o senso comum,

⁹ O termo afrografia é inaugurado em 1997 por Leda Martins em seu livro intitulado: *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá* editado pela Editora Perspectiva (São Paulo) e Mazza Edições (Belo Horizonte).

apesar do preconceito academicista, é um sistema cultural por excelência, e naquele momento era uma ousadia como campo de pesquisa na Universidade, ainda presa ao modelo positivista e cientificista.

Segundo Geertz o senso comum é (2006 , pág 21):

“ um corpo de crenças e juízos, com conexões vagas, porém mais fortes que uma simples relação de pensamento inevitavelmente iguais para todos os membros de um grupo que vive em comunidade”.

O Odundê partia para o senso comum porque desejava superar o mero reconhecimento e descrição dos códigos da cultura negra. O grupo Desejava apresentar uma dança que encarnasse as formas resultantes do viver, trabalhar, sofrer e celebrar da comunidade negra em suas diferentes relações com as solicitações do mundo e especificamente da sociedade baiana.

Essa dança deveria liberar dimensões ocultas que revelassem, não apenas no aspecto coreográfico, mas no próprio corpo dos dançarinos, identificações com a resistência, com seu imaginário e desejos contemporaneamente comungados.

Hoje posso afirmar que o grupo buscava uma dança de cunho etnográfico que apresentasse não uma história do negro, mas uma, digamos dança-grafia-baiana. Por esse motivo não era uma dança que tinha como alvo a mãe África, pois deveria ser construída nas estruturas locais do saber e do fazer; claro, sem desprezar uma origem primeira, de onde tudo nasceu. O ideal era falar de um filho adulto, independente com identidade própria construída por suas histórias de vida transculturalizada.

Para mim como pesquisadora, trata-se de um objeto difícil, pois consiste na observação da sobrevivência de um sistema de persistência, fora da construção simbólica do poder. Foi preciso que eu exercitasse a abertura necessária para o que Geertz (2006, pág 12) apontou “como tentativa de entender, de alguma forma, como “entendemos entendimentos” diferentes do nosso”. E considero que essa também era uma problemática dos dançarinos intérpretes pesquisadores¹⁰ do Grupo Odundê, pois como negros passaram pela estratégia narcotizante do poder e da ideologia eurocêntrica que também lhes inculcou profundos preconceitos sobre a inferioridade de sua cultura frente a uma erudição ocidental.

Assim, uma pergunta chave que o investigador deve fazer, nesses processos que visam uma comunidade de origem, é conhecer o que faz, porque faz e como faz e esta é uma questão básica da investigação etnocenológica. Acredito que de uma ou outra forma, pelas entrevistas que

¹⁰ O conceito de bailarino-pesquisador- intérprete foi criado e desenvolvido pela professora Dr^a Graziela Rodrigues no livro com o mesmo título publicado pela FUNARTE em 1997.

realizei com o grupo, eram essas as mesmas questões que os componentes se faziam e perseguiam apesar dos diferentes enunciados.

O grupo buscava suas lembranças perdidas como: o que dizia minha avó, como se preparava a comida, que canções me lembram minha infância, que festas de rua frequentei, o que dancei, quais as brincadeiras, como me vestia, como se lavava uma roupa, o que diziam que eu era, qual o meu orixá, e o meu corpo e o meu cabelo duro, a minha pele negra, quando fui vítima de preconceitos, quando me achei bonita, me incomoda a bunda grande fora do padrão das modelos branquíssimas da revista, acreditei que eu era bonita como dizia o Ilê Ayê e por aí seguiam...

Essas questões eram coerentes com as buscas, pois segundo Geertz (2006, pág 114): “A religião baseia seus argumentos na revelação, a ciência na metodologia, a ideologia na paixão moral; os argumentos do senso comum, porém, não se baseiam em coisa alguma, a não ser na vida como um todo. O mundo é sua autoridade”.

Ou seja, seguiam acertando, pois um trabalho de pesquisa que se proponha com base no senso comum deve trazer a dimensão esquecida, casualmente apreendida do cotidiano, para sua própria nova releitura. Nesse sentido, ainda recorro a Geertz (2006, pág 179):

“Se quisermos elaborar uma semiótica da arte (ou de qualquer sistema de indicadores que não sejam axiomáticamente independentes) teremos que nos dedicar a uma espécie de história natural de indicadores e de símbolos, uma etnografia dos veículos que transmitem significados. Tais indicadores e símbolos, tais transmissores de significado, desempenham um papel na vida de uma sociedade, ou em algum setor da sociedade, e é isso que lhes permite existir. Nesse caso significado também é uso, ou, para ser mais preciso, surge graças ao uso. Somente pesquisando esses usos com o mesmo afinco com que estamos acostumados a estudar técnicas de irrigação ou costumes matrimoniais, seremos capazes de descobrir algo mais profundo sobre eles”.

Considero que essa noção básica assumida pelo Grupo Odundê foi fundamental para o seu resultado estético vitorioso, para o impacto de sua produção coreográfica, para o avanço que gerou como conhecimento e, na sua efetiva contribuição para a luta da resistência negra baiana.

3.1.2 A Origem

A crença popular dispõe que *quem conta um conto aumenta um ponto*. Assim busquei ser o mais fiel possível em contar essa micro história do Odundê. Acreditando por outro lado, no

dito popular, peço perdão pelos pontos que naturalmente fizeram parte de minha lente de aumento sobre essa história da qual me orgulho em registrar.

Começarei pela idéia geradora. Nasceu das convicções e inquietações da professora Maria da Conceição Castro Franca Rocha. Mestre em Educação, hoje aposentada, pertencia ao quadro docente do Departamento de Teoria e Criação Coreográfica da Escola de Dança da UFBA.



Ilustração 7 – Conceição Castro Franca Rocha
Fonte: Acervo: Conceição Castro

Em seu artigo intitulado *Estudos do Movimento da Dança Afro-Brasileira*, publicado em 1982, na Revista Art nº 005 (da Escola de Música e Artes Cênicas, página 09), observou que nas propostas dos cursos universitários, especificamente na Escola de Dança da UFBA, na década de 1970, eram valorizados os aspectos, os gostos e a ideologia importada da cultura européia e americana – culturas dominantes. Segundo ela, esta atitude impunha à Escola um modelo estético

artístico baseado numa realidade externa à sua comunidade. Difundia uma ideologia e interesses estranhos, distantes e dissociados dos seus alunos. Essa certeza deu à professora Conceição Castro o impulso para iniciar sua trajetória até chegar ao Odundê.

Compreendi que naquele momento não estava totalmente claro, para ela ou para os demais integrantes, que estariam inaugurando um processo que hoje entendemos como a busca por uma etnografia da dança negra baiana. O impulso era dar realização aos anseios identitários dos estudantes negros com ideais de uma descolonização do ensino na Escola de Dança da UFBA. Era um grito de: Presença! Este grito se somava aos tantos outros gritos dos movimentos sociais já referidos, que ecoavam pelas ruas da cidade de Salvador e que o Grupo Odundê trazia para dentro da Universidade.

Conceição Castro conseguiu despertar e nuclear alguns estudantes negros que com ela fundaram o Grupo Odundê e que compuseram o primeiro elenco. Eram jovens que viviam a conjuntura e os conflitos da cidade e de uma ou outra forma participavam das manifestações de rua, dançavam nos blocos afros, nos afoxés e estavam inseridos nas novas práticas espetaculares de uma cidade que começava a assumir sua negritude.

Na opinião da professora Conceição Castro, naquela época, apenas o Serviço Social do Comércio – SESC oferecia um espaço de manifestação artística dirigida a estes jovens negros dançarinos. Isto porque naquela Instituição, o já citado professor Raimundo Bispo dos Santos –

King, consciente de seu papel pioneiro de ser o primeiro homem negro graduado em dança, preparava muitos jovens negros para o vestibular da Escola de Dança. A partir dessa iniciativa, a Escola começou a receber um contingente maior de alunos trazendo no corpo o movimento com características de uma dança de matriz negra.

A inserção e aceitação do Grupo Odundê no cotidiano da Escola não foi pacífica. Havia um desconforto, pois essas pessoas eram portadoras de uma cultura corporal conflitante com o culto de uma dança moderna de influência européia e americana. Tanto o corpo docente como o discente da Escola, não tinham o exercício da aceitação da alteridade.

Apesar do currículo acadêmico contar com disciplinas como Danças Folclóricas, por exemplo, ministrada pela professora Hildegardes Viana que convidava capoeiristas e personagens de outras manifestações locais para participação em suas aulas, ainda era invisível o valor desta cultura no perfil acadêmico da Escola, pois a disciplina sofria o preconceito da folclorização.

Por outro lado, a experiência primeira na abordagem da dança negra com a chegada do professor norte-americano Clyde Morgan, ainda estava calcada na produção coreográfica e na relação coreógrafo *versus* dançarino, num modelo de concepção moderna e à partir do olhar estrangeiro. Não havia a intenção da pesquisa a partir da experiência de vida do aluno, nem da investigação pessoal de cada dançarino envolvido.

Admito que, ao longo do tempo aconteceram alguns diálogos entre estas culturas e foi muito importante para a afirmação e projeção da Escola como a primeira Escola de Dança Contemporânea Universitária no Brasil. Mas ainda permanecia o problema da rejeição e do preconceito aos valores da cultura local. Isso impossibilitou, tanto no trabalho corporal como no criativo, uma autenticidade que identificasse as contradições étnicas latentes e a existência de diversidades culturais contrapostas ao caráter colonizador que entendia a dança contemporânea apenas no seu formato ocidental e universal.

A professora Conceição Castro reconheceu o conflito instalado nos corpos dos alunos negros e ao tempo em que fazia o Mestrado em Educação na UFBA, se propôs a lecionar algumas disciplinas no Curso de Graduação em Dança, que viabilizassem a possibilidade de estudar melhor estas questões – diversidade corporal e investigação de diferentes qualidades do movimento.

A partir daí mudanças no interior da própria sala de aula começaram a acontecer. Por exemplo, uma das disciplinas ministradas pela professora Conceição Castro era a Improvisação. Naquele momento, nesta disciplina estava matriculada Tânia Bispo que, em entrevista a mim concedida, relatou que seu corpo não tinha familiaridade com o balé. Mas o dançava, mesmo assim. Sabia que tinha energia, sua perna subia, seus pés sapateavam, mas de maneira diferente,

porque a flexibilidade era outra. Para Tânia Bispo seu corpo negro de forma orgânica, dançava no dia-a-dia, rebojava no subir e no descer da ladeira, entrava no samba de roda em qualquer esquina e isso determinava o seu padrão corporal. Acompanhava a charanga, entrava no samba de partido, e tudo isso não era somado e nem considerado na Escola.

Tânia Bispo era ex-aluna negra do professor King no Serviço Social do Comércio-SESC e lá foi considerada excelente dançarina. Apesar disso, ao entrar na sala de aula de Improvisação, declarou para a professora Conceição Castro que não sabia dançar o que os professores da Escola de Dança propunham. Seu corpo estranhava e sentia dificuldade para executar as técnicas da dança moderna, principalmente do balé clássico. A Escola era muito inflexível ao avaliar a realização das técnicas curriculares. Um corpo que não conseguisse realizar adequadamente estas técnicas, desconsiderava a aluna como habilitada para dançar.

Isso tanto emocional, quanto psicologicamente, criava tensões e sentimentos de inferioridade no meio dos estudantes negros, pois além das tradições corporais encarnadas, vinham de setores menos favorecidos que, na maioria dos casos, não possibilitava frequentar academias. Estes estudantes eram confrontados com os estudantes de classes média e alta com experiência em dança. O conflito estava instalado. Como negros, vinham de outras realidades nas quais eram reconhecidos como bons dançarinos. Ao entrar para a Escola de Dança, deparavam-se com uma situação desconfortável e adversa que não respeitava suas especificidades corporais e assim tinham que concorrer, em condições desfavoráveis e difíceis, com alunos em situações corporais mais adequadas que sabiam e podiam dançar o modelo da Escola.

A professora Conceição Castro já atenta a esta questão, segundo depoimento de Tânia Bispo, ao ouvir seu desabafo de uma forma muito natural, fez-lhe a seguinte proposta: “Pesquise como é esse movimento no seu corpo. Como ele se traduz? Como você pode trazê-lo do seu interior para expressá-lo com o seu próprio sentimento sem ferir a sua história, sem ferir as suas identidades. Preste atenção ao que lhe move e porque”. Ou seja, fez-lhe uma proposta para improvisar do jeito que sabia dançar. Tânia Bispo confessou-me na entrevista, que foi tomada por um grande susto e lembra que passou a perguntar-se: “E eu posso fazer isso?”



Ilustração 8 – Tânia Bispo
Fonte: Acervo: Conceição Castro

Conceição Castro não só lhe afirmava que poderia, mas que era exatamente essa a dança que queria ver. Propunha que ela improvisasse com todo o seu repertório pessoal e histórico, todo o vocabulário de movimento que trazia em seu corpo. Esclareceu-lhe que a técnica que aprendia na Escola, era uma técnica para o aprimoramento, mas que seu corpo devia falar numa aula de improvisação o que ele traz de sua cultura, de sua herança genética e de seu cotidiano. É lógico que Conceição Castro desafiava sua aluna a vencer uma

situação de anestesia histórica, acionando uma possibilidade de reconhecimento a partir de um inconsciente que pode falar *a despeito de*.

Em relação a isto, percebo que Conceição Castro se aproximava da noção de Técnica Corporal concebida por Marcel Mauss (1974, pág. 211), que compreendia por técnicas corporais “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Para o referido sociólogo (1974, pág 217): “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, em falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é o seu corpo”. Mauss prossegue (1974:217):

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

A professora Conceição Castro com sua solicitação, transmitiu à aluna Tânia Bispo, uma importante afirmação de Mauss (1974, pág 231): “Em toda sociedade, todos sabem e devem saber ou aprender aquilo que devem fazer em todas as condições”. Seja como for, ressalto que Tânia Bispo em sua entrevista, declarou-me que a partir daquele desafio, a dança foi transformando-a na mesma medida em que ela transformava sua dança. Nesse momento devo registrar que Tânia Bispo graduou-se e tornou-se uma brilhante dançarina, coreógrafa premiada e competente professora. Hoje Tânia exerce a função de Técnica em Assuntos Culturais da Universidade Federal da Bahia e segue como professora de dança do SESC/Bahia

A partir dessa experiência a professora Conceição Castro reafirmou sua hipótese e passou a enfatizar, agora com mais convicção, suas críticas ao Balé Clássico e outras técnicas estrangeiras aplicadas de forma homogênea e imperiosa na Escola. Compreendo pelos relatos que analisei através de minha pesquisa, que a meta de todos os envolvidos nessa crítica não significava querer eliminar essas técnicas do currículo da Escola, mas tirar-lhes o caráter imperativo e homogenizador. Ressaltavam a necessidade da ampliação do oferecimento de outras técnicas no currículo da formação do dançarino como, por exemplo, a capoeira e o samba de roda, entre outras. Porém os preconceitos existentes não permitiam que fossem ouvidos. Toda essa conjuntura relatada nos remete novamente ao Princípio da Desconstrução de Derrida, onde pode ser observado o fenômeno de afrouxamento do sistema rígido e um movimento de deslocamento em busca do diálogo crítico que dá voz às diferenças.

Foi através dessas críticas e da vontade de pesquisar outras possibilidades mais coerentes para a capacitação do profissional de dança, comprometido com sua própria cultura, que a professora Conceição resolveu criar uma metodologia de trabalho de corpo que favorecesse estas pessoas que não se adequavam ao modelo clássico e moderno, e que abraçasse a diversidade da cultura de Salvador, Bahia, Brasil.

Assim, da sala de aula, das suas críticas ao modelo e de sua hipótese, construiu uma metodologia de trabalho que atraía cada vez mais os alunos. Para não fugir do conteúdo da disciplina que precisava atender algumas metas, tornou-se necessário criar um núcleo separado para aprimorar a pesquisa e que veio posteriormente a tornar-se o Grupo Odundê.

Este processo favoreceu a relação do aluno com a escola e alguns começaram a se sentir em casa. Mas vale ressaltar que a atitude da professora Conceição Castro não pode ser traduzida como um assistencialismo àqueles estudantes. Tratava-se de uma professora séria e competente que buscava soluções em sala de aula para superar o caráter, ainda colonizador, da formação em dança na Universidade Federal da Bahia.

3.1.3 A Proposta

A pesquisa iniciada na sala de aula tomou proporção e Conceição Castro decidiu apresentá-la como projeto para avaliação e aprovação no Departamento de Teoria e Criação Coreográfica, pois era preciso torná-la uma das metas do Planejamento Acadêmico da Escola, inclusive participando da distribuição das verbas recebidas. Nesse momento havia um novo desafio pois, como aponta Maffesoli (1988, pag 84):

“O universal é contraditado pela existência de uma multiplicidade de singularidades; da mesma forma, no plano dos fatos uma pluralidade de representações provoca um curto circuito num saber avassalador e generalizante. É somente sob uma forma constrangedora que tal saber pode existir; e é nesse sentido que totalitarismo político e saber total acham-se intimamente relacionados. Além ou aquém do político ou das disputas de escola, é no âmago da socialidade que reencontramos o relativismo da douda ignorância”.

A douda ignorância é uma categoria de análise maffesoliana (1988, pág. 87) que se constitui num procedimento iniciático, que permite compreender o misterioso e irreprimível querer-viver social.

É nesse momento, que Conceição Castro impõe à Escola aprovar conviver oficialmente com uma outra proposta estética, com base no senso comum, mas que como douda ignorância deveria ser aceita como um sistema coerente de conhecimento. Isto significa que a professora Conceição Castro queria levar sua proposta adiante, mesmo que na condição constrangedora de desafiar o saber e o poder totalitário instituído na academia. Talvez estivesse estimulada por um impulso daqueles que estão no lado oposto. Como elucida Maffesoli (1988, pág 85):

No lado oposto, a reflexão que não se ocupa, em primeiro lugar, com um fim que não se inscreve numa finalidade pré-estabelecida, a reflexão que cujo principal cuidado não é o de “servir” a alguma coisa, mas levar a pensar – esta reflexão irresponsável talvez seja somente uma manifestação do dispêndio popular. É que ela não busca administrar, reformar ou revolucionar – mas exprimir, de maneira acidentada e inacabada, a vida social em seus desdobramentos, seus desvios e suas paragens”.

O projeto intitulou-se *Estudos do Movimento da Dança Afro-Brasileira* e para participar foram convidadas as professoras: Neuza Saad e Cristina Perco. O projeto foi aprovado com uma proposta metodologicamente apresentada nas quatro etapas que transcrevo a seguir:

- A primeira, objetivou a observação do procedimento corporal da dança negra na cidade de Salvador, visando o levantamento de características contrastantes com o modelo adotado no Curso de Dança da UFBA;
- A segunda etapa é semelhante à primeira, expandindo no entanto, o local de observação que incluía o Recôncavo Baiano, respectivamente as cidades de São Félix, Cachoeira e Santo Amaro, dentre outras;
- A terceira etapa constituiu-se na análise teórica e prática dos procedimentos corporais observados, sempre comparados com o modelo do curso de dança da referida Escola;

- A quarta etapa constatou a divergência com o modelo de dança estabelecido na Escola e a dificuldade de inclusão de disciplinas alheias ao referido currículo.

Os resultados de cada etapa foram apresentados na forma de espetáculos. Estes resultados provisórios que incluíam laboratórios e improvisações, foram sintetizados num espetáculo chamado *Odundê* que registrou cenicamente a síntese de todo o processo da pesquisa e ficou em cartaz de 01 a 05 de julho de 1981, no Teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA, em Salvador.

Odundê, que em Ioruba, significa: *Odun* – destino de um povo, ano novo – e *dê* – tempo, vida nova, novidade. Ou seja: nova era, novo ciclo que se inicia e ... certamente tratava-se de um novo caminho para a Escola de Dança da UFBA.

3.2 OS ESPETÁCULOS

O levantamento da história a partir do testemunho oral revela que muitas vezes os fatos tornam-se opacos na memória dos praticantes a partir do tempo. Nesse caso, as imagens coreográficas dos espetáculos produzidos foram se distanciando com o decorrer dos anos, transformando-se em vestígios e sensações impossíveis de comprovações objetivas, pois poucos foram os registros para nossa avaliação. Os testemunhos muitas vezes são contraditórios quanto a datas e fatos. O mesmo já não acontece com o processo de suas criações, cuja lembrança até hoje está viva e encarnada na memória corporal dos dançarinos e integrantes do grupo, que falam sobre eles com propriedade. No entanto, mesmo assim há contradições e a minha preocupação é deixar claro que vou apresentar o que foi possível apreender das recorrências.

Recordando todo o processo, vemos que das inquietações docentes de Conceição Castro e da renovação dos conteúdos da sala de aula e suas críticas à rigidez do modelo da Escola, surgiu o projeto de pesquisa: *Estudo do Movimento da Dança Afro-Brasileira*. A partir daí formou-se um núcleo de alunos interessados em participar da pesquisa e das diversas apresentações de seus resultados, surgindo a proposta do primeiro espetáculo que se intitulou *Odundê* significando ano novo e vida nova e que veio a dar o nome ao grupo. Ou seja, não era objetivo inicial daqueles que originaram todo este processo, vir a ser um grupo de dança. Isso foi apenas um conseqüente e benvindo *acidente de percurso* que indicou já haver um bom resultado e algo para apresentar, que merecesse um tratamento artisticamente elaborado na forma de espetáculo. Nesse momento é inaugurada uma nova fase da pesquisa que incluía a criação artística de espetáculos.

Foi possível no processo da investigação chegar a organizar, através do depoimento dos testemunhos e material de *folders* existentes, uma cronologia das montagens do grupo, o que trouxe a possibilidade de análise de significados. Ressalto ainda, ter ficado evidente para todos – durante o período em que o grupo esteve sob a direção de Conceição Castro – que o processo de criação dos espetáculos foi todo ele produto e desdobramento da pesquisa, privilegiando o conteúdo, a energia e a dinâmica de cada dançarino a partir do trabalho realizado nos laboratórios. Eis o quadro:

3.2.1 Quadro dos espetáculos e tournées com a cronologia e ficha técnica

ODUNDÊ - 1981

Obs: Espetáculo de estréia do grupo.

Principais locais: Teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Salvador, de 01 a 05 de julho; Teatro Tereza Rachel, Rio de Janeiro, de 14 a 18 de outubro; Teatro Castro Alves, Oficina Nacional de Dança Contemporânea, Salvador, 01 de Agosto, entre outros.

Ficha Técnica:

Direção: Conceição Castro

Roteiro e Coreografia: Conceição Castro, Cristina Perco, Neuza Saad, Reginaldo Flores

Dançarinos: Ana Rosa Oliveira, Cristina Perco, Isaura Oliveira, Leci Sampaio, Neuza Saad, Reginaldo Flores (Conga), Raimunda Senna, Rosângela Silvestre e Tânia Bispo

Direção Musical: Mônica Millet

Músicos: Mônica Millet, Marta Rodrigues e Tião Oliveira

Figurino, programação visual e pintura de tecido: Edsoleda Santos

Iluminação: Iside Carvalho e Socorro Campelo

Contra-Regra: Dinorah Amorim

Divulgação: Nádia Miranda

Foto, cartaz e programa: Aristides Alves

Confecção de figurinos e adereços: Graça Rocha e grupo

1982

Obs: Primeira viagem do grupo para o exterior

Evento: 20º Festival Internacional de Folklorique des Pyrénées

Locais: Oloron e Sul da França, de 02 a 09 de agosto

Ficha Técnica:

Direção: Conceição Castro

Coreografia e Roteiro: Conceição Castro, Cristina Perco, Neuza Saad, Reginaldo Flores

Dançarinos: Ana Rosa Oliveira, Cristina Perco, Isaura Oliveira, Leci Sampaio, Neuza Saad, Reginaldo Flores (Conga) Raimunda Senna, Rosângela Silvestre e Tânia Bispo

Direção Musical: Mônica Millet

Músicos: Marta Rodrigues e Tião Oliveira

Figurino: Edsoleda Santos

DIDEWA - 1983

Obs: 2ª montagem do grupo

Local: Teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Salvador, de 10 a 15 de maio

Ficha Técnica:

Direção: Conceição Castro e Neuza Saad

Assistente de coreografia: Cristina Perco

Preparação Técnica: Rosângela Silvestre

Direção Musical: Tião Oliveira

Arranjos Musicais: Tião Oliveira e Zeno Millet

Músicos: John Arrucci, Marta Rodrigues, Tião Oliveira e Zeno Millet

Figurino e adereços: Edsoleda Santos

Confecção de adereços: Dorinha Mattos, Edsoleda Santos, Isa Farias, Maria da Glória Pires

Confecção do figurino: Grupo Odundê, Estelita B. da Silva

Pintura em tecido: Dorinha Mattos e Paulo Mattos

Iluminação: Iside Carvalho

Contra Regra: Dinorah Amorim

Divulgação: Coordenação Central de Extensão

Dançarinos: Cristina Perco, Cristina Cruzy, Isaura Oliveira, Jandira Espinheira, Lêda Ornelas, Neuza Saad, Raimunda Senna, Rosângela Silvestre, Suely Ramos e Tânia Bispo.

MARONGÉ - 1984

Obs: 3ª montagem do grupo

Local: Teatro Santo Antônio, Escola de Teatro da UFBA, Salvador, de 21 a 25 de novembro

Ficha Técnica:

Direção: Conceição Castro

Coreografia: O Grupo Odundê

Iluminação: Ewald Hackler

Contra Regra: Dinorah Amorim

Divulgação: Nadja Miranda

Fotos: Ana Maria Vieira

Dançarinas: Edleuza Santos, Lêda Ornelas, Rosângela Silvestre, Suely Ramos e Tânia

Obs: Existe um *folder* (cuja ficha técnica está abaixo relacionada) que indica uma remontagem de Marongé junto com *Obirim-Marondé*, sem ano de referência, apenas indicando o local: Teatro Castro Alves, nos dias 18 e 19 de Fevereiro.

Ficha Técnica:

Direção: O Grupo

Concepção do Espetáculo: Lêda Ornelas

Dançarinas: Edleusa Santos, Lêda Ornelas, Rosângela Silvestre, Sueli Ramos, Tânia Bispo, Rita Rodrigues (convidada)

Figurino e Adereços: Edsoleda Santos

Execução de figurino: Janaíce Ribeiro

Execução de adereços: Graça Rocha

Iluminação: Ana Maria Vieira

Divulgação: Carlos Alberto Oliveira, Maria Carmem, José Mamed

Contra-Regra: Dinorah Amorim

Fotos: Ana Maria Vieira e Ciça Andrade

Direção Musical: Tião Oliveira e Zeno Millet

MARONGÉ - 1985

Evento: Oficina Nacional de Dança Contemporânea, Agosto

Projeto Bairro a Bairro (Prefeitura Municipal de Salvador), Setembro e Outubro

Locais: Teatro Santo Antônio, Escola de Teatro da UFBA, Salvador, 28 de Fevereiro e 01 a 03 de Março; Teatro Castro Alves, Salvador, 26 agosto; Praças Públicas, Salvador, 11,18 e 25 de Setembro e 02 de Outubro

Ficha técnica:

Direção: Conceição Castro

Assistente: Neuza Saad

Dançarinos: Cristina Perco, Cristina Cruzy, Isaura Oliveira, Jandira Espinheira, Lêda Ornelas, Neuza Saad, Raimunda Senna, Rosângela Silvestre, Suely Ramos e Tânia Bispo

Direção Musical: Tião Oliveira

Direção Musical: Tião Oliveira e Zeno Millet

Figurino: Edsoleda Santos

CAINDO NO POPULAR - 1986

Obs: Quarta montagem do grupo

Evento: Festival de São Cristóvão

Locais: Teatro Maria Betânia, Salvador, de 21 a 24 de agosto; Praças Públicas, Aracajú, Sergipe, Outubro

Ficha Técnica:

Produção, Roteiro e Direção: Conceição Castro

Assistente de direção: Rosângela Silvestre

Dançarinos: Edleusa Santos, Goia Chaves, Lêda Ornelas, Rosângela Silvestre, Sueli Ramos, Tânia Bispo, Antônio Cozido (convidado)

Figurino: Edsoleda Santos

Cartaz e Programa: Wilma Pires

Iluminação: Jaci Franco

Assistente de Produção: Alba Ribeiro

Contra Regra: Dinorah Amorim

Execução do Figurino: Estelita, Eli Ramos, Maria de Lourdes Santos e a Equipe de Artesanato do SESC

Direção Musical: (sem informação)

1987

Obs: O grupo suspendeu suas atividades.

OBIRIN MARUN – DÉ - 1988

Obs: Quarto espetáculo do grupo. Tratava-se de uma coreografia envolvendo cinco mulheres.

Evento: Encontro Nacional da Tradição e Cultura Afro-Brasileira

Local: Teatro Castro Alves, Salvador, 18 e 19 de Fevereiro; Teatro do Centro de Convenções da Bahia, Salvador, 04 de Dezembro; Escola de Dança da UFBA, Terreiro de Jesus, 07 de Dezembro; Teatro Santo Antônio, Salvador, 13 de Dezembro

Ficha Técnica:

Direção: O Grupo

Concepção do Espetáculo: Lêda Ornelas

Dançarinas: Edleusa Santos, Lêda Ornelas, Rosângela Silvestre, Sueli Ramos, Tânia Bispo, Rita Rodrigues (convidada)

Figurino e adereços: Edsoleda Santos

Execução de figurino: Janaíce Ribeiro

Execução de adereços: Graça Rocha

Iluminação: Ana Maria Vieira

Divulgação: Carlos Alberto Oliveira, Maria Carmem, José Mamed

Contra-Regra: Dinorah Amorim

Fotos: Ana Maria Vieira e Ciça Andrade

Direção Musical: Tião Oliveira e Zeno Millet

1989

Eventos: XI Oficina Nacional de Dança Contemporânea, Salvador, Maio; XVIII Festival de Artes de São Cristóvão, Sergipe, Novembro

Locais: Teatro Castro Alves, Salvador, 31 de Maio; Praça Pública São Cristóvão, 31 de Novembro

Ficha Técnica: (Sem informação)

RETROSPECTIVA ODUNDÊ – Os dez anos do *Odundê* - 1990

Obs: O espetáculo foi o comemorativo dos dez anos de existência do grupo que consistiu numa montagem coreográfica a partir de fragmentos do seguinte repertório: *Odundê*, *Didewa*, *Morongé*, *Caindo no Popular* e *Obirin-Marun-Dé*

Evento: XIX Festival de Artes de São Cristóvão, Sergipe, Dezembro 20, 21 e 22

Local: Teatro do ICBA, 11 de Novembro; Praça Pública, São Cristóvão 20, 21 e 22 de Dezembro

Ficha Técnica:

Direção: Conceição Castro

Assistente de Coreografia: Neuza Saad

Figurino: Edsoleda Santos

Iluminação e Fotografia: Ana Vieira

Operação de Som: Goia Chaves

Captação de Recursos: Simone Gusmão

Contra Regra: Dinorah Amorim

Músicas: Djalma Correia, Miriam Makeba, Fernando Falcão, Filhos de Nagô, Gerasamba, Gilberto Gil, e texto de Dom Helder Câmara

Apoio Cultural: Reitoria e Pró-Reitoria de Extensão da UFBA

Divulgação: Maria Carmen Gama

Dançarinos: Lêda Ornelas, Sueli Ramos, Edleuza Santos, Tânia Bispo e Cozido (convidado)

Direção Musical: Tião Oliveira, Evanilton Bispo, Augusto Conceição, Samurai

SUÍTE DE DANÇAS RELIGIOSAS DE ORIGEM AFRICANA - 1991

Evento: “Alô Bahia, Alô Áustria”

Local: ACBEU, Agosto

Ficha Técnica:

Direção e coordenação: Conceição Castro

Assistente de Coreografia: Neuza Saad

Dançarinos: Lêda Ornelas, Sueli Ramos, Edleuza Santos, Tânia Bispo e Antônio Cozido (convidado)

Figurino: Edsoleda Santos

Iluminação : Ana Maria Ramos Vieira

Contra Regra: Dinorah Amorim

Direção Musical: Tião Oliveira

Operação de Som: Goia Chaves

Músicos: Evanilton Bispo (Ito) - Sax

Augusto Conceição – Trombone e Percussão

Tião Oliveira - Percussão

YÁ – MAPÔMAJÉ - 1992

Local: Teatro ACBEU, Salvador 7,8,9, Julho
(Sem maiores Informações)

1993

Reativação do Projeto ODUNDÊ

1994

Montagem do Espetáculo **GUELEDÉS**

GUELEDÉS - 1995

Obs: Estréia apenas da 1ª parte

Evento 14ª Oficina Nacional de Dança Contemporânea

Local: Sala do Coro do TCA, Salvador, 31 de Novembro

Fichas Técnicas:

Direção e Coreografia: Neuza Saad

Assistente de Coreografia: Tânia Bispo

Consultoria: Lêda Ornelas

Direção Artística e Luz: Suzana Martins

Produção e Divulgação: Cláudia Silva

Assistente de produção: Orlanita Ribeiro

Preparação Técnica; Lícia Moraes

Costureiras: Stelita Bispo e Celina Santos

Contra-Regra: Vilma de Oliveira

Máscara e Adereços: Orlanita Ribeiro e Graça Rocha

Dançarinos: Carla Ribeiro, Cíntia de Melo, Cláudia Silva, Roquidélia Santos, Rose Lima, Soraya Duarte, Lêda Ornelas e Tânia Bispo

Temporada:

Local: Teatro Vila Velha, Salvador, 24 e 25 de Novembro

3.2.1 Análise dos dados apresentados no quadro dos espetáculos

Esta listagem apresentada, apesar de suas fragilidades em virtude da impossibilidade de comprovações mais definidoras, constitui um interessante material para efeito de análise.

Vou começar minhas observações com o espetáculo de estréia *Odundê*. Segundo entrevista concedida por Conceição Castro, um aspecto curioso do espetáculo *Odundê* foi que, apesar de contar com cinco solos seguidos, estranhamente não causou cansaço no público e sim entusiasmo e surpresa. Na verdade, o espetáculo foi sendo construído por uma soma de resultados de laboratórios sem que previamente tivesse havido um roteiro prévio para sua criação. Isto, mesmo aleatoriamente, já era uma quebra no modelo então existente de construção linear da idéia. O *Odundê*, neste sentido, estava mais próximo da proposta contemporânea da fragmentação.

Outro aspecto por ela ressaltado, foi o tratamento dado aos ritos religiosos. A importância estava na busca da energia representativa da força de origem da divindade. A dança de Oxúm, por exemplo, foi construída a partir da sensualidade, pois é uma orixá muito dengosa, muito flexível e ao mesmo tempo muito misteriosa. Tudo isso construiu uma dramaturgia dessa dança, incluindo o figurino, os adereços e a música. A dançarina Isaura Oliveira, ao interpretar Oxum, no espetáculo *Odundê*, em nenhum momento apresentava as características ritualísticas da Oxum. Nem o figurino, nem os movimentos simbólicos, enfim ela reinterpretava a partir de sua própria concepção e percepção imaginária daquela entidade.

Os figurinos foram todos elaborados junto com a artista plástica, Edsoleda Santos, naquela época professora substituta da Escola de Belas Artes da UFBA. Edsoleda Santos assistia a todos os ensaios e, junto com a professora Conceição Castro, analisava os modelos e os tecidos mais adequados para cada trabalho, para cada dançarina e para cada movimento específico. Tudo era pensado de forma muito cuidadosa, para que o efeito de cada movimento, de cada gestual, fosse valorizado, custasse o que custasse. No figurino do *Samba* por exemplo, o tecido podia ser mais barato como o algodãozinho, mas se em outro como *Oxum*, tinha que ser de *seda pura* – nesse caso era comprada e usada *a seda pura*.

Em sua entrevista, Edsoleda Santos comenta que uma característica do Grupo era ousar e arriscar. Alguns figurinos não deram certo, enquanto outros pareciam ter sido *trazidos pelos deuses*. Edsoleda Santos lembra quantas horas ficava sentada, observando o mesmo movimento feito por várias dançarinas, até captar como valorizá-lo, enriquecer e ampliá-lo através de suas criações. Essas declarações confirmam o caráter coletivo do trabalho de criação do grupo.

Edsoleda Santos afirmou que hoje reconhece a influência e o efeito desta experiência em suas pinturas, pois seus quadros passaram a *dançar*. Seu olhar tornou-se mais sensível para captar cada detalhe e efeito do movimento. Passou a observar e saber identificar na dança a emoção e o sentimento. Durante a entrevista confessou ter criado uma relação profunda com essa arte a ponto de ser influenciada em seus trabalhos plásticos, por uma outra perspectiva – a do movimento.

No que concerne à religiosidade a artista confessou que nunca havia se proposto a desenhar roupas de orixás para o Candomblé, por considerá-lo um campo sagrado. Mas, o Odundê lhe possibilitou mergulhar neste universo e saber reverenciar o que há de mais nobre na religião africana – as simbologias, desde de que respeitadas na abordagem profana o seu caráter sagrado. Confirmou que um dos princípios do grupo era o de não se apoiar nos esterótipos religiosos africanos e isso, segundo Edsoleda Santos, era um elemento que favorecia e certificava o caráter contemporâneo do Odundê.

Ainda em relação ao figurino, lembra Edsoleda Santos, que toda a confecção ficava sob a coordenação da professora Conceição Castro, a qual pacientemente, não só costurava como bordava cada peça, como se estivesse cuidando de uma relíquia pertencente a cada espetáculo.

Essa busca e cuidado por cada detalhe, observado pela figurinista na relação ao figurino, transpareceu também nas entrevistas realizadas com os dançarinos. O mesmo se passava com o dançarino na criação de cada um dos seus movimentos, pois não havia cobrança em relação a nenhuma técnica codificada ou forma pré-determinada porque o dançarino deveria chegar a um movimento que fosse gestado no seu corpo, como resultado de sua memória genética. Ou seja, todo o processo de criação originária do Odundê tinha como elemento central a proposta iniciada por Conceição Castro e assumida pelo grupo e que consistia em recusar o padrão ocidentalizado e colonializador e seus esteriótipos em prol da busca daquilo que nem eles próprios se davam conta, mas que emergia de um imaginário muito logínquo, durante o processo da criação.

Todos faziam as aulas de técnicas oferecidas pela Escola, pois eram alunos e tinham que cumprir as disciplinas e a carga horária do curso, mas o que importava no Grupo Odundê era justamente conseguir despir-se do conformismo técnico e deixar fluir a dinâmica da execução de seu próprio movimento. Essas foram as características marcantes e recorrentes, nas entrevistas realizadas com vários dos ex-integrantes do grupo

Os resultados e o sucesso obtido pelo espetáculo *Odundê* garantiu que o projeto fosse aprovado no Departamento de Teoria e Criação Coreográfica e assumido pela Universidade. A partir de 1981 o Grupo *Odundê* passa a ser um dos grupos oficiais da Escola de Dança. Alguns dançarinos foram mantidos, outros convidados e outros selecionados.

O Grupo *Odundê* ganha reconhecimento extramuros da UFBA e torna-se referência acadêmica na dança baiana. É convidado pelo Reitor Luiz Fernando Seixas de Macêdo Costa, para representar a Universidade num célebre evento anual de *marketing* promovido pela Empresa Dupon em São Paulo, para divulgar seus novos produtos. Neste evento eram apresentados espetáculos de manifestações culturais brasileiras consideradas interessantes. Isto demonstra que a partir do espetáculo *Odundê*, o grupo foi alcançando um papel de destaque e atraindo o olhar da estrutura superior da UFBA.

Este destaque certamente aconteceu porque o *Odundê* se diferenciava de todos os grupos daquele momento. A sua dança não era folclórica nem africana, sua dança era uma dança negra contemporânea. E o mais interessante é que os dançarinos eram estudantes de uma Escola de Dança que abrigava outros interesses estéticos. Sobre este fenômeno, Conceição Castro declarou na entrevista que só obteve sucesso porque tinha um grupo de alunos que encarnavam em seus corpos a cultura afrodescendente baiana.

Com o sucesso do espetáculo começaram também a chegar os convites e o Grupo passou a se apresentar em vários outros estados como o Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe. No ano seguinte após sua criação, em 1982, o grupo chegou a viajar com o espetáculo *Odundê* para a França, representando o Brasil no Festival Folklorique Des Pyrénées.

Seguiram-se os anos e o Grupo *Odundê* foi criando outros espetáculos. Mas, como em geral acontece com todo grupo, também vieram as dificuldades, pessoas precisaram sair, outras foram substituídas, como foi o caso da própria professora Conceição Castro que aceitou o convite para fazer parte da administração Superior da UFBA como Pró-Reitora de Graduação.

Ao sair do grupo, a professora entregou seu projeto às quatro dançarinas: Tânia Bispo, Edleuza Santos, Lêda Ornelas, e Suely Ramos. Estas já como funcionárias da Universidade, assumindo o posto de Técnicas em Assuntos Culturais, na função de dançarinas e coreógrafas, aceitam dar continuidade ao grupo, contanto que institucionalmente tivessem um professor efetivo para representá-las. Convidam então a professora Neuza Saad e Suzana Martins, para juntas, levarem o grupo adiante.

As substituições foram dando novas características ao grupo que não chegou a perder sua marca como expressão da dança negra local. Porém na mesma medida em que o grupo crescia em espetáculos e apresentações, distanciava-se de sua essência primeira, vinculada à pesquisa

acadêmica. Ficava uma lacuna, um dado de enfraquecimento, que foi aos poucos afastando o grupo dos seus objetivos iniciais.

Para que eu compreendesse este processo de transformação, foi importante cruzar algumas informações do quadro dos espetáculos, com as entrevistas e materiais disponibilizados.

Foi possível constatar que durante os anos de 1981 e 1982, o grupo trabalhou com o espetáculo *Odundê* aprofundando e tornando artísticos os resultados da pesquisa. Conceição Castro era a grande líder, de um coletivo entusiasmado, participando ativamente da sua pesquisa. Revendo o quadro, é possível perceber pela ficha técnica, que o mesmo elenco se manteve por todo este período. E os resultados foram os já acima descritos e encontrados na coreografia do *Odundê*.

O segundo espetáculo, *Didewa*, mantém praticamente o mesmo elenco e sob a direção de Conceição Castro, segue fiel aos seus princípios de origem.

Morongé, em 1984, é a terceira montagem. Nesta, o grupo atingiu o amadurecimento artístico. A coreografia foi apresentada também no ano de 1985. Segundo Conceição Castro, foi o momento de alcance de requintes coreográficos e, aparentemente, consolidados seus fundamentos. É possível perceber que apesar de algumas saídas e modificações, o elenco quase em maioria é o mesmo da origem do grupo e que, provavelmente este foi o seu momento mais significativo.

Em 1986 o grupo realiza sua quarta montagem coreográfica intitulada *Obirin Marun-Dé*, já com certa dificuldade. Era uma coreografia dançada por cinco mulheres. Não foi possível identificar a ficha técnica e as informações mais precisas são de depoimentos que apontam um momento de muitos problemas internos ao próprio grupo, como: necessidade de voltar ao balé e a dança moderna, querer a participação de especialistas e técnicos nas montagens, entre outros. O elenco já estava disperso e algumas alunas da Escola foram convidadas para dançar. Penso que, na realidade, passavam por um momento de diáspora, pois no ano seguinte, 1987, houve uma nova interrupção dos trabalhos.

Já iam ficando distantes os objetivos de origem do grupo e Conceição Castro inicia o afastamento da direção. Em 1989, o grupo faz apenas poucas apresentações com algumas integrantes que se tornaram Técnicas de Assuntos Culturais da UFBA, em virtude de suas funções em eventos ligados à Universidade.

Em 1990, o entusiasmo inicial reacende-se para comemorar os 10 anos do *Odundê*. Mesmo assim, apesar do belíssimo espetáculo denominado *Retrospectiva Odundê* que contou com a direção de Conceição Castro, o elenco era reduzido a apenas quatro das antigas dançarinas e acrescido de um dançarino convidado.

A partir de 1991, Conceição Castro se afasta definitivamente e, com a nova direção da professora Neusa Saad, o grupo toma um outro rumo. A preocupação passou a ser a montagem de espetáculos a partir de temáticas e de um processo que deixou de ser inovador, baseando-se nos princípios dos processos de criação de cunho moderno. Neles, a solicitação da *performance* dos dançarinos já exigia a prática de técnicas corporais codificadas em padrões de movimento. Isso acontece em 1991, em *Suíte de Danças Religiosas* de origem africana e em 1992, com *Yá-Mapômajé*. Em 1993 o grupo novamente fica desativado.

Em 1995 é montado *Gueledés*. Já completamente distante da origem do Odundê. Ao observarmos a ficha técnica do espetáculo, constatamos que a característica coletiva desapareceu. São muitas as funções assumidas por técnicos contratados. São os especialistas e entre eles é importante ressaltar o item de Preparação Técnica a cargo da professora e bailarina do Teatro Castro Alves, Lícia Moraes. Este foi o último espetáculo criado pelo Grupo Odundê e significou uma perda do seu caráter de resistência, pois se apartou do que era revolucionário: a busca da multiculturalidade na dança negra baiana a partir da descoberta dos corpo negros descolonizados. Ao optar pelo retorno às exigências do padrão, o grupo perdeu sua alma e assim, a sua vitalidade. É difícil sobreviver como diferente, nos regimes rígidos, sem assumir ser o diferente.

CONCLUSÕES

Toda pesquisa que envolve a própria vida do seu autor, ao terminar, reflete para o pesquisador a sua própria história de vida. Assim o percurso da investigação, as entrevistas, as leituras, os contatos com documentos e as mostras de vídeo fizeram-me descobrir também herdeira de todo esse processo como aluna que fui, da Escola de Dança da UFBA e ex-integrante do Grupo Odundê. Toda a pesquisa aguçou meu sentimento de pertencimento, o qual ultrapassou o meu saber acadêmico e remeteu-me ao reconhecimento de mim mesma e de uma nova percepção de mundo.

Foi necessário percorrer todo este trajeto para compreender uma antiga angústia que remontava aos tempos da graduação e que suscitava questionamentos nunca respondidos, nem durante o período de estudante, nem quando atuei como professora substituta. Hoje posso compreender com mais clareza minhas identificações com o Grupo Odundê e a base de meus questionamentos quanto às concepções e ideologias defendidas no curso de Dança da UFBA.

Aponto questões como a necessidade da Escola estar sempre voltada às referências de outros países, a falta de apoio aos projetos culturais locais, como por exemplo o NEAB – Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros, criado em 1997 pelo Departamento de Teoria e Criação Coreográfica – no descaso para com determinadas disciplinas, como a então chamada Danças Folclóricas, entre outras, sempre perseguiram minhas indignações. Incomodava-me a falta de uma intervenção maior dos conteúdos disciplinares com as realidades da cultura local e a história de seus corpos.

Analisando estas lembranças, ao final deste processo de Mestrado, ressalto a contribuição do Grupo Odundê à história da dança negra na Bahia, o reconhecimento que alcançou de pertencimento à sua própria cultura matricial e a construção de uma dança baiana partindo das próprias memórias, encarnadas nos corpos dos dançarinos negros.

Filha de uma cultura colonizadora, recentemente eu percebi que sempre vivi em dois mundos distintos: um no padrão de referência sempre inalcançável para quem não está na estrutura do poder e outro que convive com o samba da esquina, mais tarde substituído pelo pagode.

Nesse universo valeram também as crendices populares que estavam no meu dia-a-dia, como começar o ano amarrando uma fita de Senhor do Bonfim no braço, dando três nós, em cada nó um pedido para ter um ano bom, não sair sem pedir a benção, usar sempre a alfazema como proteção, ou um galho de arruda contra mau olhado, recorrer as rezas na hora da doença, com os banhos de folhas para curar o *mau olhado*. A participação assídua nas festas populares, como a

Lavagem do Bonfim, a Festa da Boa Viagem, a Lavagem da Ribeira, além do contato com as roupas de santo, que ajudava minha mãe a costurar.

Estas não foram as únicas referências, pois nascida na década de 1970, sofri ainda por um lado as influências norte-americanas que à época ganhavam força em nossa cultura, não somente na dança, mas na moda, nos filmes, na música, na comida, no estilo de vida enfim, na construção de nossas mentalidades; por outro lado, convivi com a africanização de nossas vidas promovidas pelos movimentos de democratização.

Toda essa multiculturalidade vivida, revelou-me no decorrer deste trabalho, que é inegável o caráter plural de nossa sociedade, apesar da imposição do padrão colonizador: *Como ser branca e me sentir parte de um terreiro? Como ser branca e me sentir tão à vontade com as ritualizações afro-descendentes?* Uma hora eu estava na Igreja Católica preparando-me para a primeira comunhão e em outra hora, estava num terreiro participando das reuniões.

Haviam ainda os meus traços europeus: branca, olhos claros e cabelos loiros que não podia casar com negro, não podia gostar das roupas de negro, não podia ouvir as músicas de negros. Minha educação e constituição era um conflito dialógico.

Neta de português e francês dialógico vale lembrar que minha avó materna era índia. Isto explica o por quê de uma forma ou de outra, mesmo com todas as restrições referentes a outras culturas que não fosse a européia, perpassavam pela minha constituição os costumes de uma herança indígena e negra que me valiam nos momentos de aperto, por exemplo, com os banhos de folhas e com as rezas.

Hoje finalizando esta dissertação, compreendo que não estou isolada de minha história, de uma economia, de uma política de uma ideologia calcada numa herança escravista plena de preconceitos. Não é possível compreender nenhum fenômeno humano se ele não estiver contextualizado num tempo, numa história e num processo cultural, social, econômico e histórico. Assim ao debruçar-me na etnografia do Grupo Odundê, foi-me sendo revelada minha própria história e, conseqüentemente, de grande parte do povo baiano, que só pode ser compreendida em sua inscrição de mundo.

A temática que escolhi para a dissertação foi conseqüência de todo este processo de questionamentos e, percorrer esta investigação, foi compreender *o que somos, porque somos e como fazemos*, enquanto coletivo baiano. Foi possível perceber o significado do *racismo à brasileira*, que na Escola de Dança consistiu principalmente em impor autoritariamente um modelo estético concentrador que se negou ao diálogo e à alteridade.

Pesquisar o Grupo Odundê possibilitou a compreensão que sem entender as resistências e as rebeldias sociopolíticas e culturais que ocorreram na Bahia a partir da década de 1950, e

consequentemente às conjunturas que a antecederam e geraram, não nos reconheceremos enquanto sujeitos e artistas de nosso tempo.

Para não seguir reproduzindo fórmulas alienantes, precisamos contar e repensar as micro histórias de nossas resistências culturais como foi o Grupo Odundê e, como dignos descendentes, nos propormos a não quebrar a cadeia de transmissão seguindo e criando nossas próprias, mesmos que pequenas insurreições, mas que serão capazes de levar adiante o legado de sobrevivência da diáspora do povo negro. Nesse sentido a dança, elemento constitutivo da nossa herança africana, tem um grande papel a cumprir nas ruas, nos palcos e também na Universidade Federal da Bahia.

Finalizando, constatei que os desafios do Grupo Odundê eram muitos, pois trabalhava na contramão do padrão colonizador da Escola e sua proposta pressupunha uma visão multirreferencial que não vingava naquele espaço. De certa forma foi viabilizando-se devido à energia persistente calcada em seus ideais. O fato de ter se tornado um grupo oficial nunca lhe conferiu segurança de continuidade. Pelo contrário, manteve uma luta constante por seu espaço, sua verba e seus direitos naquele âmbito. Havia uma disputa na divisão das verbas entre o Grupo de Dança Contemporâneo, o Grupo Experimental e o Grupo Odundê. Esta disputa envolvia uma discussão sobre qual desses grupos seria mais representativo da Escola e isso não privilegiava o Grupo Odundê.

Outro grande desafio estava no interior do próprio Grupo Odundê. A coreografia era coletiva, mas o que assegurava o trabalho era a liderança, as convicções e os anseios da professora Conceição Castro e sua vontade de assegurar o pluralismo que garantisse a possibilidade de diferentes opções estéticas no Programa da Escola de Dança. Com sua saída da direção o grupo se enfraqueceu e não conseguiu assegurar o próprio espaço acadêmico nem a continuidade do projeto. Perdeu-se da pesquisa que era o seu objetivo de origem e isso repercutiu em suas produções artísticas. Os dançarinos que atuavam no grupo já não conseguiam identificar-se sequer com as propostas levantadas, as reflexões foram sendo deixadas de lado, dando vazão a processos de criação que pouco se diferenciavam do modelo padrão, moderno.

Ao afastar-se da pesquisa e dedicar-se mais à montagem de espetáculos, alguns de seus novos integrantes começaram a defender como indispensável uma formação a partir das técnicas já codificadas. Influenciados pela filosofia das aulas que frequentavam como alunos na Escola, sentiam a necessidade de fazer aulas de Balé Clássico e de Dança Moderna, para não se considerarem incapacitados para o modelo dominante. Não aceitavam ser diferentes no sentido de que *só dançam coisas de negros*. Ou em outras palavras: *Ela é ótima dançando no Odundê*. Esse tipo de preconceito gerava um conflito que, se antes era latente, com o Grupo Odundê passou a ser explícito: dança de branco *versus* dança de negros.

Todas estas questões foram enfraquecendo o grupo, seu resultado estético e, conseqüentemente, o interesse que despertava. Apesar dos esforços de seus continuadores, sem a motivação de origem, o grupo perdeu sua força vital e institucionalmente tornou-se mais um grupo a ser sustentado por verbas cada vez menores.

Assim, na disputa com os grupos que atendiam ao modelo dominante, o Grupo Odundê não conseguiu sustentar sua maior glória – a resistência. Não estamos falando dos contos da carochinha onde toda história *tem que ter* um final feliz. Mas é preciso analisar se houve ou não um final feliz para o Grupo Odundê.

Despertei e refleti sobre uma afirmação que sempre ouvia na maioria das entrevistas que realizei e também no âmbito do coletivo da Escola, que começava assim:

“... o fracasso do Odundê se deveu”, ou então “... foi uma pena, um grupo tão interessante, mas não deu certo” e por aí íam. Sobre esta questão, concluí alguns aspectos da importância do Grupo Odundê na UFBA, como descrevo a seguir:

- o O Odundê foi um vitorioso movimento coletivo que deu origem à resistência negra organizada em prol do respeito ao multiculturalismo na Escola de Dança da UFBA.
- o Como resistência, teve o espaço de sua existência atrelado apenas à sua própria missão e alcançá-la foi o seu limite temporal, pois como resistência é movimento e não se propôs congelar e eternizar-se.
- o - Impôs a presença da estética negra baiana e suas práticas espetaculares no âmbito da academia.
- o - Contribuiu para a descolonização da cultura baiana.
- o - Questionou o modelo eurocentrista da Escola de Dança da UFBA.
- o - Promoveu o respeito ao corpo do dançarino negro.

A partir do Grupo Odundê, os alunos negros tornaram-se uma presença reconhecida e respeitada na Escola. As professoras de técnicas corporais surpreenderam-se ao vê-los, considerados com dificuldades, dançarem com tanta exuberância e qualidade. Passaram a ter um outro olhar mais respeitoso para com eles.

A professora Conceição Castro com sua ação revolucionária, provou que eles já sabiam dançar. Seus corpos estavam prontos para dançar, desde que não lhes fosse imposto um modelo absolutamente estranho que agredisse a sua história corporal.

A dança pretendida pelo Grupo Odundê não buscava atender aos princípios da dança moderna e do balé. De nada valia dizer para o dançarino o célebre: estique, cresça e alongue. A trajetória era outra, os princípios eram outros. Não era brigar com a gravidade. Tratava-se de estar

com a base no chão, o peso relaxado e apoiado para mexer com agilidade e rapidez. Foi fruto da pesquisa perceber que o pé não podia estar alongado e sim relaxado, para facilitar o deslocamento.

A partir daí ficou claro que o Grupo Odundê elaborou um trabalho de corpo específico para atender as necessidades de cada um dos seus componentes. As técnicas tradicionais tornaram-se melhor compreendidas, pois afastados os efeitos de suas imposições. Mesmo sem saber, o Grupo Odundê aplicava o princípio de desconstrução de Jacques Derrida, cujo enunciado aponta que desconstruir não é destruir. Ou seja, não se trata de negar as referências, mas deslocar-se delas para perceber o que é imposto pelo modelo e só nesse processo de afastamento e estranhamento é possível reconhecer nossas reais identificações.

Todo este processo com certeza não deixou de refletir nas perspectivas acadêmicas do curso, colaborando assim para um repensar dos objetivos e do currículo da Escola de Dança.

O Grupo Odundê continua vivo em cada corpo que passou por sua experiência o que vem sendo propagada desde então. O Grupo Odundê propiciou o sentimento de autovalorização de todos os negros que fizeram parte daquele processo. É como se cada um a partir do Grupo Odundê encontrasse sua *linguagem perdida*. O grupo fortaleceu o corpo negro e consagrou sua presença no espaço da Escola de Dança, no qual era um estranho.

Os dançarinos do Grupo Odundê tornaram-se referências para os novos alunos que entraram para a Escola, pois potencializava seus códigos culturais negros. Os alunos já não se sentiam tão discriminados, pois tinham o respeitado e vitorioso Grupo Odundê para testemunhar aqueles que traziam as mesmas referências negras. Se as meninas do Odundê dançavam, eles também podiam dançar.

Concluo, afirmando que com certeza, depois do Grupo Odundê a Escola de Dança não foi mais a mesma. Seus alicerces já não ficaram tão sólidos, pois a ousadia da alteridade demonstrou que: *Tudo o que é leve se desmancha no ar*.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. *Graal – O segredo da dança na Bahia: a noção de vanguarda artística aplicada à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia*. 2004. 104p. Monografia (Especialização em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BACELAR, Jéferson e Caroso, Carlos (orgs) – *Brasil um País de Negros?* Pallas e Centro de Estudos Afrobaianos, CEAQ / UFBA, Salvador, 1999.

BAUMAN, Zygmunt – *Identidade*. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro, 2004

CALDAS, Alberto Lins – *Oralidade. Texto e História para ler a história oral*. Edções Loyola, São Paulo, 1999.

DANTAS, Marcelo – *Olodum de bloco afro a holding cultural*. Fundação Casa Jorge Amado e Grupo Cultural Olodum, Salvador, 1994.

DERRIDA, Jacques- *Gramatologia, Perspectiva* e EDUSP, 1973.

_____, *A Escritura e a Diferença, Perspectiva*, 1995.

DUMONT, F. (1981). «La culture savante: reconnaissance de terrain». Dans F. Dumont (dir.), *Questions de culture 1. Cette culture que l'on appelle savante* (17-34). Montréal: Léméac.

DUVIGNAUD, Jean- *Festas e civilizações*. Edições Universidade Federal do Ceará, Fortaleza e Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1983.

FÉLIX, Anísio e Nery Moacyr – *Bahia Carnaval*. 1ª Edição, Ed. Artes Gráficas e Indústrias Ltda., Salvador.

FOUCAULT, Michel. *Micro física do poder Graal*, Rio de Janeiro, 1985

_____, *Vigiar e punir*. Vozes, Rio de Janeiro, 1984

FRY, Peter. *A Persistência da Raça. Ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2005.

GEERTZ, Clifford. *O saber local, Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Editora Vozes. Petrópolis, 2006

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. Editora 34, Rio de Janeiro, 2001.

GINSBURG, Carlos. “Pós-escrito de 1972”. In: *Os andarilhos do bem*. Tradução. Companhia das Letras, São Paulo, 1978.

HALL, Stuart – *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. DP&A Rio de Janeiro, 2003.

HASENBALG, Carlos A. - Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil. Edições Graal, Belo Horizonte, 1979.

JOHNSON, Christopher Derrida. A cena da escritura. Editora UNESP, São Paulo, 2001.

LOPES, Nei – Bantos, Malês e Identidade Negra. Forence. Rio de Janeiro, 1998.

LOBATO, Lúcia – Aspectos da filosofia ocidental cristã que influenciaram a mentalidade brasileira do corpo. Tese (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Ciências Sociais. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1990.

LOBATO, Lúcia e SAJA, José Antônio (organizadores) – Vanguardismo também uma questão da dança. Editora P&A, Salvador. 2005

LUZ, Marco Aurélio – Cultura Negra em Tempos Pós-Modernos. Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, 1992.

NASCIMENTO, Abadias do. Genocídio do Negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MASCARENHAS, Lúcia e ROBATTO, Lia. *Passos da dança - Bahia*. Salvador: FCJA, 2002.

MAFFESOLI, Michel. O Conhecimento Comum. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988
MELO, Nice e PEDROSO, Eliane. (Orgs.) Carlos Moraes: Dança, Coleção: Destaque Cultural, Secretaria da Cultura e Turismo, Salvador, 2004.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega de. Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA. Fundação Pedro Calmon, Salvador, 2007.

_____, Dança Afro: Sincretismo de movimentos. Salvador, UFBA, 1991.

QUERINO, Manuel – A Raça Africana e Seus Costumes. Livraria Progresso, Salvador, 1995.

REIS, João José – Rebelião Escrava no Brasil: A história do levante dos malês. Brasiliense, São Paulo, 1986.

RISÉRIO, Antônio – Carnaval Ixejá. Corrupio, Salvador, 1981.

_____, *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

SANSONE, Lívio. Negritude sem etnicidade. O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Edufba: Pallas, Salvador, 2003.

SANTOS, Milton – Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal. 3ª Ed. Record, Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Eliana Rodrigues – Dança e pós-modernidade. EDUFBA, Salvador, 2005.

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade, Editora Vozes, Petrópolis. Rio de Janeiro, 1988.

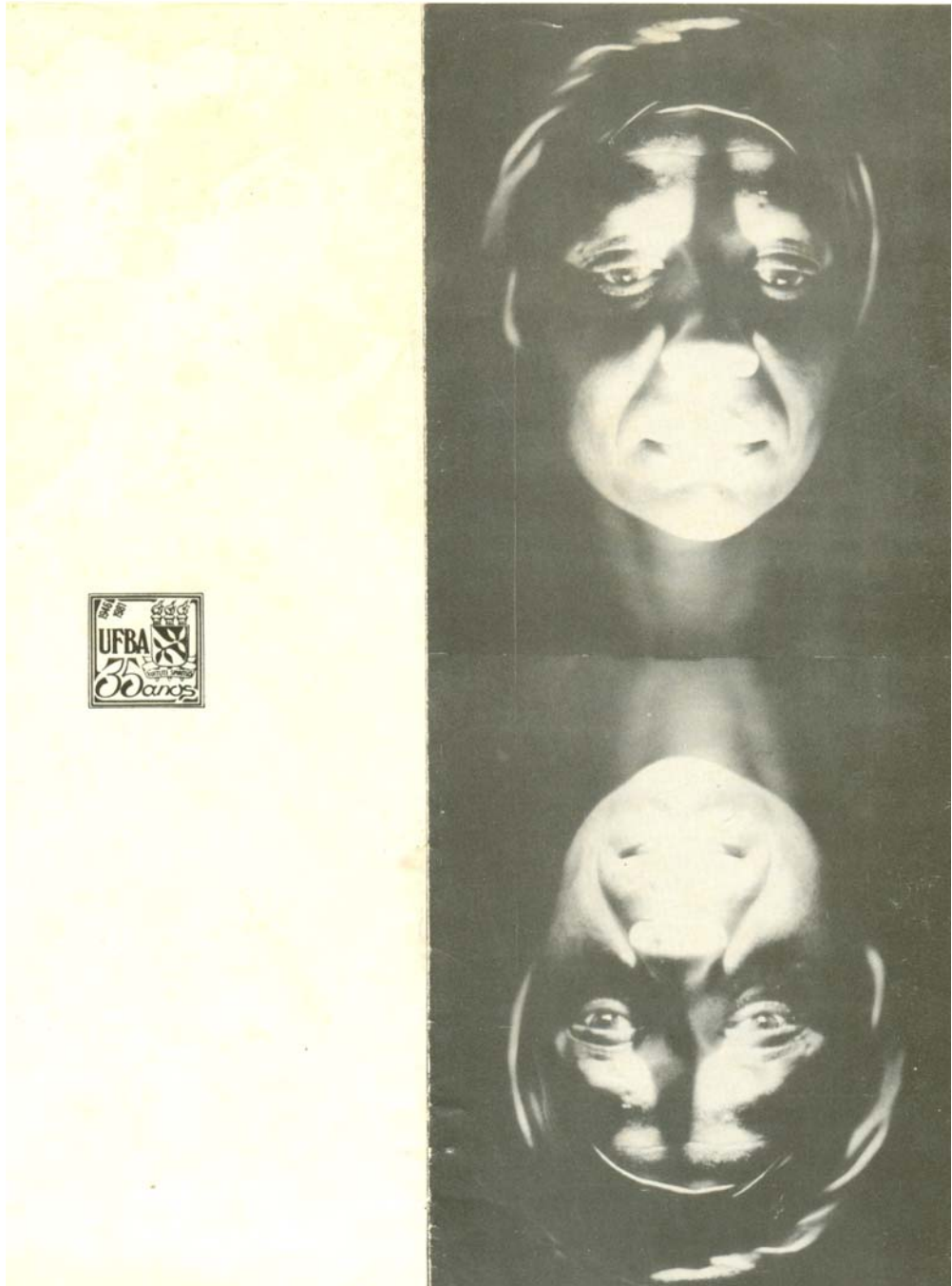
TELLES, Edward. Racismo à brasileira. Uma nova perspectiva sociológica: Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2003.

THIOLLENT, Michel - Metodologia da Pesquisa-Ação. Cortez, São Paulo, 2004

VAINFAS, Ronaldo. Micro-história. Os Protagonistas Anônimos da História. Editora Campus, Ltda, Rio de Janeiro, 2002.

ANEXOS

ANEXO A – FOLDERS E PROGRAMAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
DEPARTAMENTO DE DANÇA

ODUNDÊ quer dizer ano novo em Iorubã. Mais do que isso, uma nova era. Significa aqui a totalidade do trabalho onde os momentos coreográficos são frases. Frases/movimento/texto que são a nossa fala, expressa na linguagem do nosso corpo. Linguagem de uma cultura viva inerente ao que somos porque é ritmo, gingado, sensualidade, dança que flui, sempre com o pê por inteiro no chão. E é inteiro que o espetáculo chega até você.

ODUNDÊ é o resultado da primeira etapa da pesquisa desenvolvida por professores e alunos do Departamento, preocupados em dançar a verdade de cada um de nós.

A Dulce Aquino
dedicamos esse espetáculo

DIREÇÃO : Conceição Castro

ROTEIRO E COREOGRAFIA : Conceição Castro, Cristina Perco, Neuza Saad, Reginaldo Flores (Conga)

Os solos tem a participação criativa dos respectivos dançarinos

DIREÇÃO MUSICAL : Monica Millet

MÚSICOS : Monica Millet, Marta Rodrigues, Tião Oliveira

FIGURINO, PROGRAMAÇÃO VISUAL E PINTURA DE TECIDO : Edsolêda Santos

ILUMINAÇÃO : Iside Carvalho, Socorro Campelo

CONTRA-REGRA : Dinorah Amorim

DIVULGAÇÃO : Nadia Miranda

FOTO CARTAZ E PROGRAMA : Aristides Alves

CONFECÇÃO DE FIGURINO E ADEREÇOS : Graça Rocha e Grupo

DANÇARINOS

Ana Rosa Oliveira
Cristina Perco
Isaura Oliveira
Leci Sampaio
Neuza Saad
Raimunda Senna
Reginaldo Flores (Conga)
Rosangela Silvestre
Tania Bispo

ROTEIRO

- CENA 1 - Todo o elenco
CENA 2 - Todo o elenco
CENA 3 - Cristina, Isaura, Leci, Neuza, Raimunda, Rosangela, Tania
CENA 4 - Ana Rosa e Conga
CENA 5 - Todo o elenco
CENA 6 - Ana Rosa, Conga, Cristina, Leci (solo), Neuza, Raimunda, Tania, Rosangela
CENA 7 - Isaura
CENA 8 - Raimunda e Tania
CENA 9 - Neuza e Conga
CENA 10 - Ana Rosa, Conga, Cristina, Leci, Neuza, Isaura, Tania, Rosangela (solo)
CENA 11 - Todo o elenco: Cristina (solo)

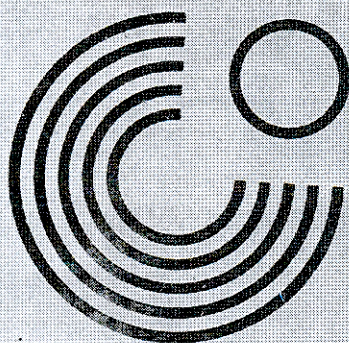
PROMOÇÃO

EMAC / UFBA / Departamento de Dança / Núcleo de Pesquisa / Programa Bolsa de Trabalho-Arte

COLABORAÇÃO : Fundação Cultural

AGRADECIMENTOS : Cia. Valença Industrial
Maria Teodora Sta. Rita

TEATRO DO ICBA: 1,2,3,4,5 de julho de 1981, 21



**instituto goethe
salvador - bahia**

julho 1981

teatro

de 1.º a 5 de julho
teatro do icba
às 21 horas

"odundê"
(espetáculo de dança)

produção — escola de música e artes cênicas
da uiba — departamento de
dança

direção — conceição castro

coreografia e roteiro — conceição castro,
cristina perco, neuza
saad, reginaldo flores

dançarinos — ana rosa oliveira
cristina perco
isaura oliveira
leci sampaio
neuza saad
raimunda senna
rosangela silvestre
reginaldo flores (conga)
tania bispo

músicos — marta rodrigues
teão oliveira

direção musical — monica millet

colaboração — fundação cultural do estado
da Bahia



IV CICLO DE DANÇA

De 30 de setembro a 04 de outubro

- "GINGA" - Grupo Frutos Tropicais (BA)

De 07 a 11 de outubro

Dias 7, 8 e 9

"VIÚVA ALEGRE"

Dias 10 e 11

"CARMEM", SINFONIA CLÁSSICA" e "OM" - Ballet de Pelotas (RS)

De 14 a 18 de outubro

"ODUNDE" - Dep. de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas/UFBA (BA)

- "MANA" - Studio de Danças (PE)

De 21 a 25 de outubro

- "O MOVIMENTO - PRAZER" -

Grupo Experimental de Dança - UNB (DF)

- "LINGUAGEM" - Grupo Três (RJ)

"OS LADOS DE UM COMBINADO CONFLITO" -

Grupo MO(V)IMENTO(RJ)

De 28 de outubro a 1º de novembro

- "TRATAR COM MURDOCK" - Quadrilha Produções Artísticas (SP)

TEATRO TEREZA RACHEL

Rua Siqueira Campos, 143 - sobreloja - Copacabana

Tel.: 235-1113

De 4ª a sábado - 21 horas

sábado - Sessão extra às 19 horas

domingo - 20 horas

Preço único: Cr\$ 200,00

SERVICÇO NACIONAL DE TEATRO

PROGRAMA DA 3a. SEMANA
DO IV CICLO DE DANÇA

P. P. O. E. R. A. N. A

"ODUNDE" - Departamento da Banca da Escola de Música e Artes Cênicas/Universidade Federal da Bahia (Salvador)

Direção: Conceição Castro

Roteiro e coreografia: Conceição Castro, Cristina Perco, Neuza Saad, Reginaldo Flores (Conga).

Direção Musical: Monica Millet

Músicos: Monica Millet, Marta Rodrigues, Tião Oliveira

Figurinos, programação visual e pintura de tecidos:

Edsleida Santos

Confecção de figurinos e adereços: Graça Rocha e Grupo

Iluminação: Iside Carvalho, Socorro Campelo

Dançarinos: Ana Rosa Oliveira, Cristina Perco, Isaura Oliveira, Leci Saupato, Neuza Saad, Raimunda Sena, Reginaldo Flores (Conga), Rosângela Silveira, Tania Bispo. (Os solos tem a participação criativa dos respectivos dançarinos).

FOLHA DE SÃO PAULO
SÃO PAULO
09 de agosto de 1983

FOLHA DE S. PAULO

Grupo de dança Odundê

Escola de Música e Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia

Apresenta

"Didewa"

Dias 11 e 12 de agosto
às 20:00 horas

Local
Museu da Casa Brasileira
da Secretaria de Estado da Cultura
de São Paulo
Av. Brig. Faria Lima, 774

Apoio
VASP

Promoção
DU PONT
MARCA REGISTRADA
Du Pont do Brasil S.A.



ENTRADA FRANCA



DANÇARINOS:

Edleusa Santos
 Goia Chaves
 Leda Ornelas
 Rosângela Silvestre
 Sueli Ramos
 Tania Bispo
 Antonio Cosido (Convidado)

FIGURINO:

Edsolveda Santos

CARTAZ E PROGRAMA:

Wilma Pires

ILUMINAÇÃO:

Jacy Franco

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO:

Alba Ribeiro de Jesus

CONTRA REGRA:

Dinorah Amorim

EXECUÇÃO DO FIGURINO:

Estelita

Eli Ramos

Mãe de Lourdes Santos

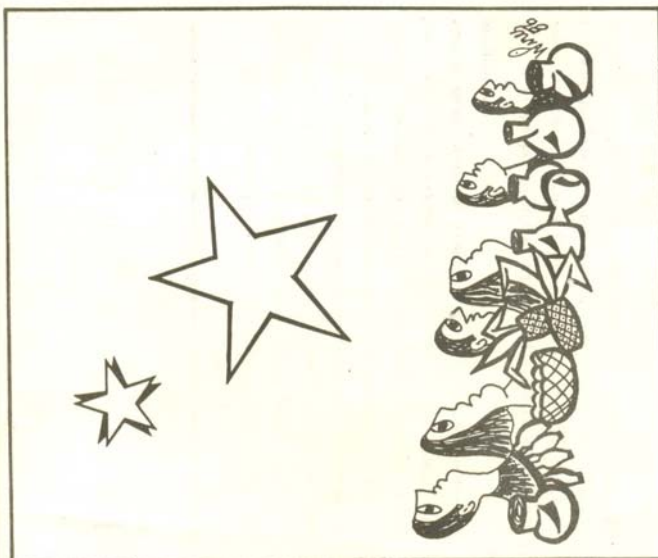
Equipe de Artesanato do SESC

ASSIST. DE DIREÇÃO:

Rosângela Silvestre

PRODUÇÃO, ROTEIRO E DIREÇÃO:

Conceição Castro.



1946 - 1986
 40 anos promovendo
 o bem estar social da
 comunidade brasileira

GRUPO ODUNDÊ
 apresenta
CAINDO NO POPULAR

ROTEIRO

O grupo "Ondã" apresenta seu segundo espetáculo, fruto de uma pesquisa cuidadosa que tem como fonte danças sociais e religiosas populares do Brasil. A riqueza das soluções coreográficas se une a "virtuosidade" das dançarinas, que não se limita à precisão gestual, mas é a realização de uma nova linguagem de movimento, com verdade e energia e que emerge como uma nova postura corporal onde calcanhar, braço, quadris e tronco têm uma presença forte, aliada a impulsos e flexões de pernas. Constituem a maior parte do espetáculo, composições coreográficas que permanecem com as características rítmicas e gestuais extremamente próximas de seus modelos originais, mas que através de sutilezas formais, quanto ao espaço e ao tempo, criam no espectador o prazer do inesperado (ou conhecido e encontrado). É no final da dança da "CENA 13", momento gráfico do transcender, mergulha o grupo na busca de uma dança genuinamente brasileira, que com a existência de tantos brasis, não será a única a ser encontrada, mas é inevitavelmente uma delas.

Dulce Aquino

CENA 1: Todo o elenco

CENA 2: Isaura, Neuza, Rosângela, Sueli, Tania

CENA 3: Isaura, Tania, (texto) todo o elenco

CENA 4: Todo o elenco

CENA 5: Neuza, (texto) todo o elenco

CENA 6: Neuza, (texto) Cristina Cruzy, Cristina Perco, Jandira, Leda, Raimunda, Sueli

CENA 7: Cristina Perco, Isaura, Leda, Neuza, Rosângela, Tania
(Pesquisa de movimento: Rosângela Silvestre)

CENA 8: Cristina Perco, Jandira, Sueli

CENA 9: Neuza, Rosângela (solo)

CENA 10: Neuza

CENA 11: Cristina Perco, Isaura, Leda, Raimunda, Tania
(Pesquisa de movimento: Isaura e Tania)

CENA 12: John, Marta, Tião, Zeno (solo musical)

CENA 13: Todo o elenco

(todo o processo criativo tem a participação das dançarinas)

ROTEIRO

PRIMEIRA PARTE

" MARONGÊ "

Direção: Conceição Castro
Coreografias: O Grupo

SEGUNDA PARTE

" OBINRIN MARUN-DE "

Direção: O Grupo
Coreografias: Cena 1 - Leda
Cena 2 - Edileusa
Cena 3 - Sueli
Cena 4 - Tania
Cena 5 - Edileusa e Rosângela
Cena 6 - Leda
Cena 7 - O Grupo

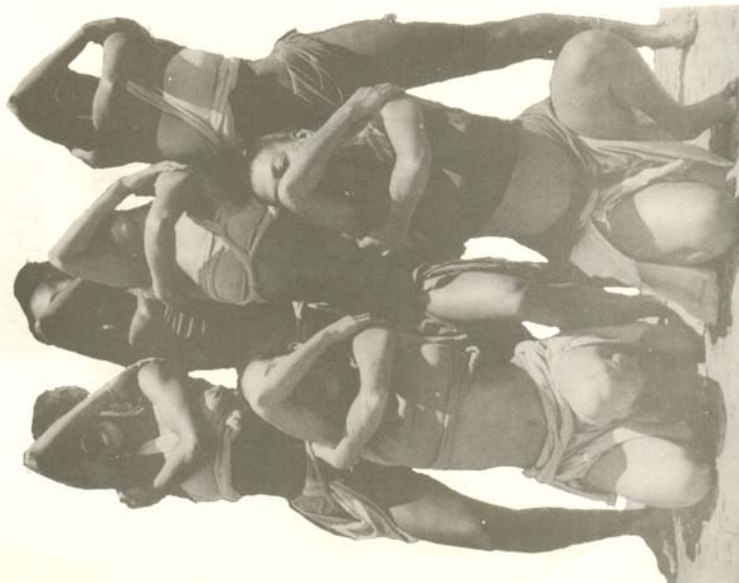
FICHA TÉCNICA

DANÇARINAS: Edileusa Santos
Leda Ornelas
Rosângela Silvestre
Sueli Ramos
Tania Biapo
Rita Rodrigues(Convidada)

Concepção de Espetáculo: Leda Ornelas
Figurinos e Adereços: Edileusa Santos
Execução de Figurino: Janaice Ribeiro
Execução de Adereços: Graça Rocha
Iluminação: Ana Maria Vieira
Divulgação: Carlos Alberto Oliveira/Maria Carmen/José Mamado
Contra Regra: Dinorah Amorim
Fotos: Ana Maria Vieira e Cláya Andrade

MARONGÊ
e
OBINRIN MARUN-DE

data: hora: local:



GRUPO ODUNDÊ
apresenta

MARONGÊ
e
OBINRIN MARUN-DÊ



ESCOLA DE DANÇA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
COORDENAÇÃO CENTRAL DE EXTENSÃO

O GRUPO

O GRUPO ODUNDÊ é o resultado de uma pesquisa, que tem por objetivo a exaltação dos valores diversificados nas manifestações da cultura negra.

Desde 1981, o Grupo Odundê, dirigido pela Profa. Conceição Castro, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, vem desenvolvendo uma linha de trabalho bem fiel à proposta de sua criação.

"MARONGÊ" - que será representado na atual temporada - foi o espetáculo que consolidou o objetivo fundamental do Grupo Odundê: expressar sua dança numa linguagem contemporânea, sem desvinculá-la da identidade cultural negra.

"OBINRIN MARUN-DÊ", a proposta mais recente e a quinta que o Grupo Odundê leva ao público, é uma nova exposição; a reingração do Grupo, é o reforço resultante da incessante busca de movimentos para a criação.

"OBINRIN MARUN-DÊ", é, sobretudo, o compromisso de reengajar a ociosidade, o descaído; é a certeza de ter vencido os obstáculos apesar de todas as dificuldades encontradas.

O GRUPO

*OBINRIN MARUN-DÊ é dedicado à Profa. Conceição Castro.



10 ANOS DE ODUNDE



Rua Padre Feijó, 57/Canela - Tel. (071) 245-6412 - SSA-Bahia-CEP: 40.140



Conceição



Neuza



Edileuza



Lêda



Sueli



Tânia



Cozido

DEDICAMOS NOSSO ESPETÁCULO
A TODOS QUE DANÇARAM NO ODUNDÊ

lossos Agradecimentos:

Reitor José Rogerio da Costa Vargens
Prof. Francisco Soares Senna
Prof. Ivo Vellame
Prof. Livia Serafim, Prof. Paulo Lima
mília Biancardi, Tuzé de Abreu, Carlos
azineu, Luis Marfuz, Teatro Castro Alves.

FICHA TÉCNICA

Direção: Conceição Castro

Assist. de Coreografia: Neusa Saad

Figurinos: Edsoleda Santos

Iluminação e Fotografia: Ana Vieira

Operação de Som: Goia Chaves

Captação de Recursos: Simone Gusmão

Contra Regra: Dinorah Amorim

Músicas: Djalma Correia, Miriam Makeba,
Fernando Falcão, Filhos de Nagô,
Gerasamba, Gilberto Gil e texto de
Dom Helder Câmara.

Apoio Cultural: Reitoria e Pró-Reitoria de
Extensão da UFBA

Promoção: Escola de Dança

Diretora: Eliana Rodrigues

Departamento de Teoria e Criação
Coreográfica

Chefe: Silvia Cristina da Gama
Lobo

Dançarinos: Edileuza Santos/Lêda Ornelas
Sueli Ramos/Tânia Bispo
Antonio Cozido (convidado)

Divulgação: Maria Carmen Gama

ANEXO B – FOTOS DE ENSAIOS E APRESENTAÇÕES



Leci Sampaio, Cristina Perco, Isaura Oliveira. Espetáculo Odundê, julho 1982.
Fonte: Arquivo: Conceição Castro



Isaura Oliveira. Espetáculo Odundê, 1981.
Arquivo Conceição Castro



Isaura Oliveira. Espetáculo Odundê, 1981.
Arquivo Conceição Castro



Tania Bispo, Raimunda Senna
Arquivo Conceição Castro



Isaura Oliveira. Espetáculo *Odundê*, 1981.
Arquivo Conceição Castro



Tania Bispo. Espetáculo *Odundê*, 1981.
Arquivo Conceição Castro



Tania Bispo, Leci Sampaio. *Camarin*, 1981
Arquivo Conceição Castro



Tania Bispo. Espetáculo *Odundê*, 1981
Arquivo: Conceição Castro



Isaura Oliveira. Espetáculo *Odundê*, 1981.
Arquivo: Conceição Castro



Cristina Perco, Isaura Oliveira.
Arquivo: Conceição Castro



Cristina Perco, Leci Sampaio, Raimunda Senna.
Arquivo: Conceição Castro



Neuza Saad. Espetáculo *Odundê*, 1981.
Arquivo: Neuza Saad



Tania Bispo – Assistente de coreografia, 1993-1996
Arquivo: Neuza Saad



Espectáculo *Grades*, 1995. Foto Isabel Gouvêa
Arquivo :Neuza Saad

ANEXO C - ARTIGOS PUBLICADOS E PROGRAMAS

W7

BRESIL

BAHIA



Groupe
ODUNDÊ



BRÉSIL

BAHIA



Face A

1. OBÁ-ALÁ (Instrumental)
(Folclore) 3'00
 2. AGUAS (Instrumental)
(Mônica Millet) 3'56
 3. BATÁH (Instrumental)
(Folclore/Arr. Mônica Millet) 3'35
 4. MARTIR (Instrumental)
(Mônica Millet) 2'50
 5. É GANGA (Vocal e inst.)
(Folclore) 1'06
 6. MÃE MARIA (Vocal e inst.)
(Folclore) 1'30
 7. ZÊNITE (Instrumental)
(Mônica Millet) 3'36
- Face B
1. SAMBA DE RODA (Vocal, inst.)
(Folclore) 4'35
 2. SACA DE FARINHA (Vocal e inst.)
(Folclore) 1'52
 3. RAIOS (Instrumental)
(Mônica Millet) 3'07
 4. JAMBELE (Instrumental)
(Folclore) 2'30
 5. AFOCHEGUE (Instrumental)
(Mônica Millet) 3'10
 6. ALEGRIA, ALEGRIA DE ODUNDÊ (inst.)
(Mônica Millet) 2'50

Chorégraphie : Conceição Castro
Reginaldo Flores (Congo)
Cristina Perco
Neusa Saad

Direction mus : Mônica Millet
Tião
Mônica Millet

Musiciens : Cristina Perco
Neusa Saad
Isaura Oliveira
Raimunda Sena
Tânia Bispo
Rosângela Silvestre
Leda Santana
Suelly Ramos
Suzana Matijević

Costumes : Edsolenia Santos

Eclairage : Iside Carvalho

Diffusion : Nadja Miranda

UNE FAÇON DE VIE

Chercher cette technique en faisant la danse au lieu de chercher les postures établies par des expériences, des styles et des modèles imposés. Ainsi, le groupe est arrivé aux chorégraphies travaillées à Odun-
de, dirigées par le professeur Conceição Castro. En ce moment elle
s'occupe plus préoccupée de la disponibilité du corps pour danser
qu'elles préconiques dans la danse.

Le spectacle est le premier réponse de la recherche dont il fait partie
qui se réalise au Département de Danse.

Cette réponse montre que la technique dans la danse n'est pas, en fi-
son but. La danse, elle-même, existe comme partie du quotidien,
chaque mouvement. Au mouvement de lever les vêtements, de m-
cher avec de grosses boîtes en fer sur la tête, etc... correspond t-
travailler. Dans la danse, comme dans la vie le noir marche avec
qu'il n'a pas besoin de monter sur les pontes pour faire grandir
mouvement. En fonction de ses pieds sur terre il a son corps appuyé
défendu par tout le mouvement et l'énergie suggérés par le rythme
dit Conceição Castro.

Voix (solo) Ana Cristina Canário (Kit)

Vocal : Tânia Bispo, Rosângela Silvestre,
Isaura Oliveira, Jussara Silveira, Nadja Miranda

Enregistrement : Nestor Madrid, Nestor Cavaleiro

Production exécutive Nadja Miranda
Réalisation Willy Wenger



Production : Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

ODUNDE

Spectacle monté par des professeurs et des étudiants de l'Es-
de Musique et Arts Scéniques de l'Université Fédérale da Bahia. Pi-
mière partie du résultat d'un travail de recherche sur le rythme et l'éner-
noir brésilien. Un travail qui a eu son dénouement l'année dernière au Dé-
partement de Danse de l'Université avec le but de rechercher la dan-
brésilienne dans ses divers aspects et notamment l'énergie des ma-
festations culturelles des gens. La recherche et son résultat, mal-
leur but, peuvent se confondre avec le « folklore » en fonction des
pects formels, mais il ne s'agit pas de cela car il va plus loin au ni-
de la création, des techniques du processus lui-même. Les danses
n'ont pas été conditionnées par des techniques importées ou imposées.
Ils sont aussi de vrais représentants de la culture noire car ils vive
cette ambiance de vie dans leur quotidien.

LA VIGUEUR DE LA CULTURE NOIRE A « ODUNDE »

Correio da Bahia 30.06.81

« Odunde est un spectacle avec des instants profonds d'une dan-
basée sur la vigueur de la culture noire, l'énergie des « orixás », le ry-
me de la samba, le balancement du corps, la sensualité des gestes
pose une question considérable au niveau de la danse contemporaine
Quelle est notre danse ? Quelle technique doit-on utiliser pour des ry-
mes si forts, transformés d'une façon si subtile par la musique «
« atabaques » ?



O grupo de dançarinos baianos representará o Brasil no "Festival des Pyrenées"

No lado A: Obá Alá, Águas, Batáh, Mártir, É Ganga, Mãe Maria e Zênite. Lado B: Samba de Roda, Saca de Farinha, Agueré, Raios, Jambelê, Afochegue e Alegria, Alegria de Odundê.

VERDADE CULTURAL

Eu sempre imaginei que fosse possível e necessário furar os bloqueios da estrutura de exportação cultural e artística brasileira para levar ao estrangeiro um trabalho sério que refletisse a nossa realidade enquanto arte e a nossa verdade enquanto cultura.

Sempre acreditei que se pudesse levar uma dança e uma música — expressões mais amplas — para a Europa, fugindo do rótulo do folclore brasileiro, en-

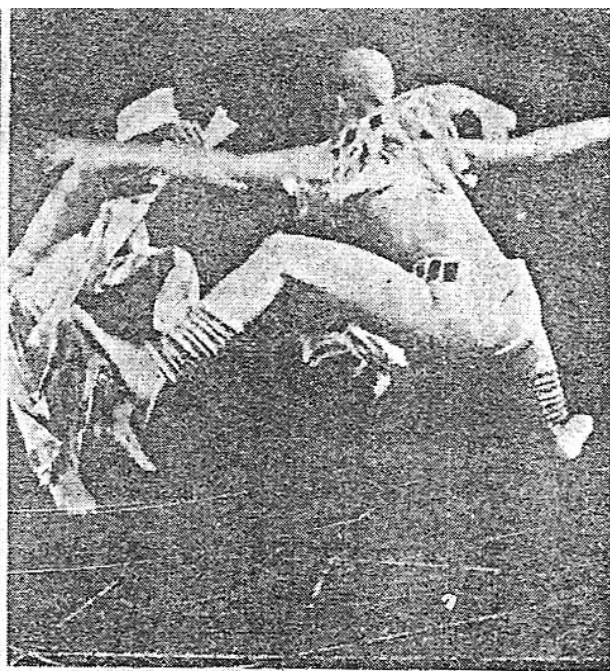
EMAC/UFBA, sob a direção geral de Conceição Castro, coreografias e roteiro de Reginaldo Flores (Conga) Neuza Saad e Cristina Perco; direção musical de Mônica Millet, através dos dançarinos Rosângela Silvestre, Tânia Bispo, Isaura Oliveira, Neuza Saad, Cristina Perco, Ana Rosa, Raimunda Sena e Lecy Sampaio; dos músicos Mônica Millet, Tião de Oliveira e Marta.

No dizer de Conceição Castro, sua diretora "é uma proposta que objetiva o estudo da dinâmica e energia da dança negra como também a observação dos procedimentos básicos desta dança".

Na opinião de Helena Katz, crítica de dança da "Folha de São Paulo", "é o primeiro resultado de um dos mais importantes caminhos já pioneiros para o ensino de dança neste país. Temos que aplaudir este grupo para que

uma nação. Conga não conseguiu ir, mas estará conosco na pesquisa que foi também fonte e na dança que ele também criou e deixou no ar e em cada um. Ana Rosa saiu do grupo para viver outras coisas. Suzana Martins vai substituí-la. No lugar de Conga não vai ninguém. Dinorah Amorim segue até lá de contra-regra, no lugar de Marta vai Domingos Santana (Dominguinhos) e cantando com o grupo vai Ana Cristina Canário Gomes (Kite).

Odundê em termos de universalidade é atividade de pesquisa e extensão. Em termos de arte é dança brasileira e contemporânea e música instrumental tropicalíssima (como estamos chamando na intimidade) e em termos de arte ele transcende e carrega consigo não apenas movimento e sonoridade, mas sim a alma da gente, com cores, harmonia, surpresas e alegria de tudo que é nosso.



A dança "Odundê" no flash de Beg.

O sucesso continua em "Odundê"

Está de volta ao Teatro do ICBA, o espetáculo de dança "ODUNDÊ", de 15 à 19, às 18h30min emocionando o público e mostrando o vigor e a sensualidade dos gestos da nossa cultura. Depois de uma estreia no ICBA no dia 1º de julho, "ODUNDÊ" teve participação também na SBPC com danças, gingado baiano e a energia dos orixás em todos os momentos no dia 9 de julho às 13h30min no Circo montado no Campus de Ondina.

O espetáculo, que é uma proposta nova integrada por alunos e professores do Departamento de Dança da EMAC/ UFBA, abre perspectivas em termos de energia, movimentação e postura, numa linguagem inteiramente nossa. "ODUNDÊ" fala da essência do ser negro, elemento fundamental da cultura brasileira e sobretudo baiana.

MOVIMENTO — "Em função dos pés no chão, o corpo está apoiado e relaxado para toda a movimentação e energia sugerida pelo ritmo. Estas descobertas vieram de observações feitas por Conceição Castro, Reginaldo Flores (Conga, Neuza Saad (Bebê) e Cristina Perco, e resultaram na concepção do espetáculo.

A direção é de Conceição Castro e do espetáculo participam, além de Cristina, Bebê (professoras) e Conga, Isaura Oliveira, Lecy Sampaio, Ana Rosa Oliveira, Raimunda Sena, Tânia Bispo e Rosângela Silvestre. Direção musical de Mônica Millett. Nos atabaques e percussão, Mônica Millett (também na direção musical) Tião e Marta. Figurino Edsoleda Santos, Iluminação de Tavares e Socorro Campelo.

dançar

n.º 54
Novembro/1983



"DIDEWA" — Grupo odôndê (BA)
Oficina Nacional de Dança Contemporânea 1983

Boletim, Elemento do Núcleo

O boletim "DANÇAR" volta a circular para cumprir sua finalidade de elo de ligação entre o Núcleo Permanente da Oficina Nacional de Dança Contemporânea e os grupos, dançarinos, coreógrafos, professores e interessados em dança no país.

O Núcleo por sua vez não se limita a dar continuidade aos trabalhos da Oficina — que aliás para 1984 já começaram. — Dentre as suas atribuições está o incentivo a eventos ligados também aos interessados da classe, a participação em trabalhos de outras entidades que tratem da dança, a dinamização do setor em suas várias nuances.

Nesta tarefa, os estudantes de Dança da UFBA estão representados através de elementos do Diretório Acadêmico hoje atuante. A volta a ativa do DA de Dança, simboliza inclusive uma tomada de posição dos estudantes e reforça a idéia de que o dançarino também está se voltando para problemas mais abrangentes, aprofun-

damento de questões, ficando mais distante o conceito de abrir e fechar pernas, pulos, etc.

Atualmente o Núcleo Permanente já está lidando com definições e rumos da próxima Oficina. Isto ocupará os 12 meses do ano, uma verdadeira gestação para o futuro e novo parto. Esta atividade está aberta e receptiva para sugestões quanto à Oficina. Também aberto e receptivo está o "DANÇAR" para cartas, artigos assinados, informações, idéias, fotografias, ilustrações que tenham a ver com nossa orientação editorial intimamente ligada ao contemporâneo, emergente e porque não, o alternativo.

Os interessados em contribuir tanto com a Oficina 1984, quanto com a nossa publicação devem escrever para o Núcleo Permanente da Oficina Nacional de Dança Contemporânea — Coordenação Central de Extensão/UFBA, avenida Araújo Pinho, 32 — Canela, Salvador — 40.000 — Bahia.

Variedades



Odundê cai no popular

A expectativa do público é grande. Pelo menos o dos circuitos de dança da cidade para a estreia de *Caindo no Popular*, o novo espetáculo de dança que o grupo Odundê apresentará no Teatro Maria Bethânia, de 21 a 24 próximos a partir das 21:15 horas.

E a expectativa se justifica. É que o grupo Odundê completa 5 anos de trabalho sempre apresentando periodicamente espetáculos em torno da temática da dança afro-brasileira. No rol dessas comemorações *Caindo no Popular* se associa e faz parte das festividades dos 30 anos de criação dos cursos de Dança da UFBA. Contando com o co-patrocínio do Serviço Social do Comércio - SESC - coincidentemente festejando também como a UFBA os seus 40 anos de fundação com vários eventos culturais e esportivos.

O grupo Odundê em *Caindo no Popular* toma como referência o ponto de partida de seu interesse para com a dança, a realidade cultural do Recôncavo Baiano, região de riquíssima fonte de inspiração para qualquer trabalho artístico. Cachoeira, São Felix, Santo Amaro são expressões culturais de como a dança e a música de influência negra sofrem muta-



ções, ora assimilando os padrões culturais urbanos mais desenvolvidos, ora resistindo a essas influências ao preservar manifestações da dança no que ela tem de mais genuíno. O exemplo mais destacado é o "samba de viola" dançado com os "pés no chão" como bem mostram os seus dançarinos.

Para a professora e diretora do grupo Odundê, Conceição Castro, o Odundê segue em *Caindo no Popular* a linha da pesquisa de dança afro-brasileira como uma maneira de valorizar o que existe de mais autêntico e expressivo em cada uma das manifestações de comunidades de influência negra do Recôncavo Baiano. Além do mais, diz ela, fazemos questão de trabalhar em grupo no sentido real da palavra, daí porque as contribuições de todos os dançarinos na criação e montagem das coreografias são fundamentais para a soma das partes e a elaboração coletiva do todo no espetáculo. Nesse processo, Sueli, Rosângela, Tânia, Cosido, Antônio e outros fazem esse coletivo, em continuação ao trabalho que apresentamos o primeiro Odundê, em 1981, depois Dide-wa em 1983, em seguida Marongê em final de 84 e início de 1985: agora é vez de *Caindo no Popular*.

Dez anos de dança afro

O Grupo Odundê inicia, hoje, às 21 horas, no Teatro do ICBA (Corredor da Vitória) um espetáculo comemorativo dos seus 10 anos de existência, sob o título *Retrospectiva Odundê*, apresentando as coreografias "Odundê" (1981), "Didewá" (1983), "Marongé" (1984) e "Caindo no Popular" (1986), com direção de Conceição Castro, assistência de coreografia de Neuza Saad, figurinos de Edsoleda Santos, música por Tião Oliveira, Evanilton Bispo, Augusto Conceição e Samurai. O Odundê é dançado por Leda Ornelas, Suely Ramos, Tânia Bispo, Edileuza Santos e Cozido, convidado.

Criado a partir do projeto "Estudo do Movimento da Dança Afro-Brasileira", desenvolvido na Escola de Dança da UFBA, em 1980, o Odundê vem trabalhando sistematicamente sobre as raízes africanas, do samba ao candomblé. Afastando-se cada vez mais da prática folclorizada dessa dança, o grupo propõe-se a alcançar o movimento que conserve, ao mesmo tempo, a forma mais livre, moderna e lírica, contemporânea e a essência "afro" que tanto impregna o nosso cotidiano.

O que começou com uma simples resposta à demanda de pessoas que se aproximavam do estudo da dança, a Bahia, onde até bem pouco

tempo localizava-se a única instituição de nível superior da especialidade no Brasil, tornou-se uma nova maneira de dançar, uma corrente única, especial. Para o público em geral, o Odundê criou a dança "afro-contemporânea", um termo que significa a quebra das exigências, formas e estéticas em função da afirmação dos gestos corriqueiros do dia-a-dia das pessoas da Bahia, dos brasileiros.

Como professores do curso de dança da Universidade Federal da Bahia, Conceição Castro e Neuza Saad estão propondo agora a criação de um novo curso, a ser oferecido a partir de 1992, tendo como título provisório "Danças Tradicionais Nordestinas". Assim, finalmente, a Universidade cria um instrumento de absorção efetiva da experiência do Grupo Odundê. "As pessoas não vão dançar o expressionismo alemão a vida toda. A cada dia, as pessoas procuram fazer dança, música, teatro, enfim, as diversas expressões artísticas que estejam mais voltadas para a nossa realidade. Não dá mais para abordarmos a dança como se estivéssemos em outro país, ou ligados a uma idéia abstrata de universal, que, na verdade, não existe", declara Conceição Castro.



A Tarde, 22/11/1990

Feira Hoje

10 Feira Hoje

“Gueledés” é atração

■ Variedades

Feira de Santana, Sexta-Feira, 19/7/1996

hoje e amanhã no CCAAm

REPRODUÇÃO

■ FEIRA DE SANTANA - BA - SEXTA-FEIRA, 19 DE JULHO/1996

O público feirense pode conferir, hoje e amanhã, no CCAAm, o espetáculo “Gueledés”, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. A apresentação começa às 21 horas. A produção não informou o preço do ingresso.

“Gueledés” foi inspirado na história das máscaras africanas “Gèlèdè”. Conta a história do Oeste Yoruba (séc. XIX), que certos povos africanos usavam máscaras para prestar homenagem aos espíritos ancestrais das mulheres mais velhas, as quais eles chamavam carinhosamente de “nossas mães”. Os poderes espirituais dessas mulheres são comparados com aqueles dos deuses e divindades ancestrais africanos.

Usando as máscaras “Gèlèdè” e através do ritual e do sacrifício do “ebô”, os africanos usavam a força e a dinâmica da música, da dança e da escultura para evocar o espírito dessas mulheres. Incorporados, eles tinham como função instruir e entreter a comunidade, assim como, ajudar na formação geral da sociedade.

Como a cultura africana no Brasil foi transmitida oralmente de geração para geração, o nome africano “Gèlèdè” ficou conhecido na Bahia como “Gueledés”.

O espetáculo “Gueledés” também presta homenagem às mulheres, ilustrando elementos de nossa cultura através de muita dinâmica e diferentes ritmos. A primeira parte, as danças mostram



Máscara “Gèlèdè” (séculos XIX e XX), do espetáculo da Escola de Dança da UFBA

elementos de influências culturais européias, indígenas e africanas, como por exemplo, a dinâmica da folia de reis, a bravura do nosso índio e o samba com suas diversas formas: o samba rural, o samba do pagode e o samba de roda, mostrando a ousadia, sensualidade e malícia da mulher. A segunda parte, as danças ilustram simbolicamente o ritual das máscaras africanas, incluindo composições co-

reográficas baseadas na dança dos Orixás. Situlmente, a leveza e a sensualidade da dança de lemanjá são incorporadas na coreografia, assim como, os movimentos da dança de Ogum e a força da dança de Xangô. O espetáculo “Gueledés” manipula, integra e trabalha os elementos culturais sem, contudo, prender-se a padrões tradicionais. Sua trajetória criativa é independente e livre.

Roteiro do espetáculo “Gueledés”

Primeira parte:

Dança 1: Música: “Eu be mio (Grupo Iabás)

Dança 2: Música “Bxader Oxamu” (Makeba)

Dança 3: Música “Forurum (Sérgio Souto), participação de Sana Martins na criação cenográfica

Dança 4: Música “Ibeje (Grupo Iabás)

Participação das dançarinas e criação coreográfica.

Dança 5: “African best”

Dança 6: “Planet Drum”. Participação de Tânia Bispo na criação coreográfica.

Dança 7: “La foret viege” (Kissaca)

Segunda parte:

Dança 8: Música “Sou eu? Tote Gira)

Dança 9: Música “Viajane pelo Brasil (Banda de Zabumba)

Dança 10: Música “Espalhanc Brasa (Banda de Zabumba)

Dança 11: Música “Pagode é (Molejo), “Pontpourri” (Ge Samba), “Caçamba” (Molejo

“Viola no peito” e “Quem não te amor na Bahia” (disco Odundê).

ANEXO D - DOCUMENTOS



*A Diretoria da Du Pont do Brasil S. A.
e o Museu da Casa Brasileira
tem o prazer de convidar V. Sa.
para a apresentação do grupo de
Dança Odundi, da Escola de Música e Artes Cênicas
da Universidade Federal da Bahia.*

*10 de agosto de 1983, 20:00h
Museu da Casa Brasileira
Av. Brig. Faria Lima, 774, S. P.*

*Após o espetáculo será servido coquetel.
R. S. V. P.
421-3201*

COMITÉ DES FÊTES
B.P. 62
17302 ROCHEFORT CEDEX
(FRANCE)

Le 5 Août 1982

FESTIVAL DE FOLKLORE
INTERNATIONAL
DE ROCHEFORT-SUR-MER (FRANCE)

22 - 27 JUILLET 1982

*Le Comité du Festival de Folklore International de Rochefort
remercie le groupe*

" O DUNDE " de BAHIA (BRESIL)

*de sa participation à ce grand rendez-vous international et le félicite pour son
excellente prestation.*

Vous adresse ses compliments et vous assure de toute sa sympathie.

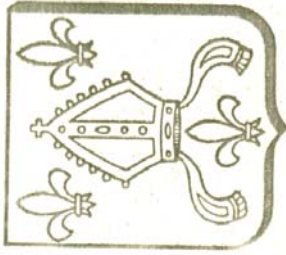
Bravo Et merci .



Pour le Comité Directeur
Jacques DOUSSERON
Secrétaire Général du Festival



MONTGUYON
Festival International Folklorique
de la Haute-Saintonge
CHARENTE-MARITIME (FRANCE)



Diplôme d'Honneur de BAHIA

Décerné au GROUPE FOLKLORIQUE

pour son excellente prestation dans le cadre du « MONDIOFOLK 82 »,
avec les félicitations du Jury.



9-14 Juillet 1982
Pour la Comité, Le Président :
Ch. Branger

La Presse à Saint-17270 Montguyon, (46) 02 15 35



FESTIVAL DE FOLKLORE INTERNATIONAL
ROCHEFORT-SUR-MER (France)



DIPLÔME D'HONNEUR

décerné au Groupe folklorique Ensemble "O Dundé" de BAHIA
pour son excellente prestation au Festival de Folklore International 1982

Rochefort-sur-Mer, le 25. 7. 82

Le Président du Festival,



Le Secrétaire Général du Festival,

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)