

4 “QUE QUER OYÁ? CONHECER E APRENDER, SOMENTE ISSO. DANÇAREI PRA VOCÊ A DANÇA DOS VENTOS...”

Para abordar a *Dança Afro*, sendo esta uma linguagem dentro do universo da dança, em cujas classificações encontram-se a “popular”, a “contemporânea”, a “moderna”, a “clássica”, entre outras especificações. Na referência “Afro”, ela é plural pelas diferentes formas de sua existência e manifestação, constituindo uma diversidade cultural em todos os estados, o que é, uma das riquezas do patrimônio imaterial afro-brasileiro.

Escolhi para motivar minhas inspirações e reflexões sobre tal especificidade de dança, uma deusa guerreira do panteão afro-brasileiro, Oyá, porque, dentre suas qualidades, uma delas é dançar “divinamente”.

Oyá também é conhecida como lansã, deusa que domina os ventos e as tempestades, venerada nas tradições e pessoas desta cidade. Sua personalidade é de quem buscou aprender com todos os outros deuses, seus segredos, passando a dividir com eles, o domínio e o poder, como narra o mito:

[...] a história conta que lansan percorreu vários reinos usando sua inteligência, astúcia e sedução para aprender de tudo e conhecer igualmente tudo. Em Irê, terra de Ogun, foi a grande paixão do guerreiro. Aprendeu com ele o manuseio da espada e ganhou deste o direito de usá-la. No auge da paixão de Ogun, lansan partiu, indo a Oxogbô, terra de Oxaguian. Conviveu e aprendeu o uso do escudo para se proteger de ataques inimigos, recebendo de Oxaguian o direito de usá-lo. Quando Oxaguian estava tomado de paixão por Oyá, ela partiu. Pelas estradas deparou-se com Exu. Com ele se relacionou e aprendeu os mistérios do fogo e da magia. No reino de Oxossi, seduziu o deus da caça, mesmo com avisos de sua mulher, Oxum, que avisara ao marido do perigo dos encantos de lansan. Todavia, com Oxossi, Oyá aprendeu a caçar, a tirar a pele do búfalo e se transformar naquele animal, com a ajuda da magia aprendida com Exu. Seduziu o jovem Logun-Edé, filho de Oxossi e Oxum e com ele aprendeu a pescar. lansan partiu, então, para o reino de Obaluaê, pois queria descobrir seus mistérios e até mesmo

conhecer seu rosto (conhecido apenas por Nanã- sua mãe_ e Iemanjá, mãe de criação). Uma vez chegando ao reino de Obaluaê, Iansan tratou de insinuar-se: _ “Como vai o senhor das Chagas?” No que Obaluaê respondeu: _ “O que Oyá quer em meu reino?” _ “Ser sua amiga, conhecer e aprender, somente isso. E para provar a minha amizade, dançarei para você a dança dos ventos!” (BARCELLOS, 1995, p. 73)

Inspirada em Oyá, possuidora da força de conquista pela inteligência, estratégia, perseverança, desprendimento, beleza, usando da sua dança para seduzir Obaluaê, um rei, senhor da terra e de suas profundezas, aquele que nunca se relacionou com ninguém. Não conseguindo seduzi-lo, ela resolveu aprender o que ele sabia, “cuidar dos mortos”, os eguns, e controlá-los, poder que Oyá passa a ter.

Após tal episódio, ela segue e encontra sua maior paixão, Xangô, deus do trovão, que além de dar-lhe o poder do raio, deu o seu coração..., por isso, o fogo é o elemento fundamental de Oyá, Iansan, que queima, aquece, alegra, apaixona e transforma...

Com a energia desse fogo e acreditando neste poder de transformação pela dança, pelo movimento do corpo, pelas expressões subjetivas, é que busco educar as pessoas, acordando-as e transportando para seu outro mundo, dos sentimentos, formas e maneiras adormecidas.



Figura 64. O Frevo vem do “ ferver”, exige força, agilidade e desenvoltura, é dança de alegria e felicidade. Apresentação do “Frevo Bahia” no palco da Caminhada Axé. Salvador-BA em 1999.

O motivo disso é porque a descoberta e o desenvolvimento do potencial que cada pessoa possui em si, levam a encontros com temperaturas vibrantes, outras inteligências emanadas de órgãos e sistemas corporais, a uma maior imaginação para criação, movidas pelo prazer e alegria, em ser e no aprender, somente isso.

Essa busca num universo mitológico justifica-se porque

os mitos são, realmente, as “histórias sociais” que curam [...] lidos apropriadamente, os mitos nos deixam harmonizados com os eternos mistérios do ser, nos ajudam a lidar com as inevitáveis transições da vida e fornecem modelos para o nosso relacionamento com as sociedades em que vivemos e para relacionamento dessas sociedades com o mundo que partilhamos com todas as formas de vida. (FORD, 1999, p. 9).

Os valores impregnados à moderna sociedade em relação ao mito, banindo sua importância e seu significado, às vezes, substituídos por caráter pejorativo, valores falsos, impossíveis, somente não se perdeu de todo, porque, entre sociedades que o colocam numa posição fundamental de orientação para sua

vida pessoal e coletiva, a exemplo das milenares e tradicionais sociedades africanas e indígenas nas Américas, é que, diferentemente daquela compreensão, se acredita que “os mitos são absolutamente verdadeiros - não como fatos, mas como metáforas; não como física, mas metafísica. Porque a reflexão mitológica começa onde pára a investigação científica”. (FORD, 1999, p. 32). Pelo fato de o conhecimento mitológico encontrar-se nas questões eternas da humanidade, é que ele é meu referencial-guia.

Neste percurso, chamarei simbolicamente de “Dança dos Ventos”, o espalhar de uma forma de educação pelo corpo em movimento, dançante, sentimento e razão na mesma proporção, permitindo uma leitura mais sensível do mundo no qual estamos e que nos cerca, para agir melhor.

Para tanto, em conjunto com a narrativa mitológica de Oyá, estão as experiências vividas de alguns personagens dançantes do cotidiano. Considero “heróis”, “heroínas”, pelos feitos conquistados, através dos quais, ressalto como a *Dança Afro*, abre caminhos de crescimento e poder a sujeitos que as abraçam e motivos de inspiração e força para outros que venham a abraçá-la.

4.1 AFROS DANÇAM, ESPALHANDO VENTOS HISTÓRICOS NO BRASIL

A presença das danças africanas no território brasileiro acontece através de africanos das diferentes regiões do seu continente, vindos para cá pela transposição devido à colonização das Américas.

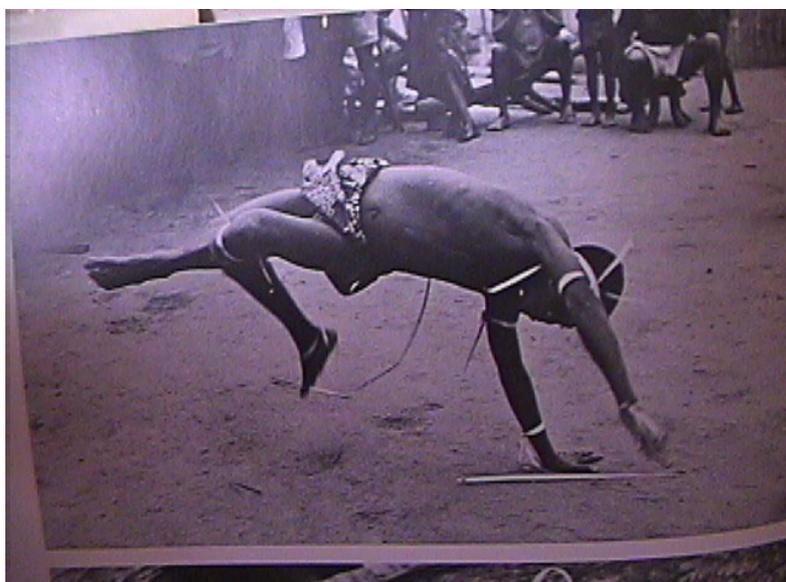


Figura 65. Dançarino em exibição na África Equatorial

O Brasil é um dos países da *diáspora* africana; palavra cujo significado é “plantar sementes por dispersão”, como explica Ford (1999, p. 41), pois as sementes das danças africanas espalhadas e aqui plantadas cresceram, multiplicaram-se e dão frutos de qualidade e diferentes formas em todos os estados brasileiros.

Em contrapartida, atualmente, são quase inexistentes estudos plantados que dêem importância e conta do seu vasto conteúdo. O reflexo disso se percebe junto ao Estado e às Ciências, pois é colhendo pelas obras clássicas da antropologia cultural e etnologia negra produzida na segunda metade do século XIX em diante, em cartas de missionários e nobres no Brasil-colônia ou nas pequenas notas deixadas por pintores estrangeiros daquela época, ao lado de suas telas, que se encontram registros grafados para ensaiar sua história, o que, entrelaçando ao que fazem os autores dançantes do cotidiano, ergo as fontes para tratar das *danças africanas no Brasil*.

Arthur Ramos, psiquiatra e antropólogo, um alagoano que se formou na Bahia e muito contribuiu com estudos sobre religiões e culturas afro-brasileiras, abordara no livro, *O folclore negro do Brasil*, (1954), “a sobrevivência da dança e da música”, discorrendo sobre “as danças africanas no Brasil” e “classificação das danças afro-brasileiras”.

Inicia o capítulo V dizendo que a dança e a música trazidas pelos africanos para o Brasil, têm origem religiosa e mágica; portanto, saídas dos templos fetichistas e de cerimônias de sua vida social.

Compreendendo as concepções evolucionistas de sua época, seus conceitos, categorizações hierarquizadas de raças, discriminação civilizatória, de religiões, de formas de lugares, de disciplinas, entre outras coisas, Arthur Ramos foi precursor de estudos sobre as danças africanas entre nós.

Este autor as entendia como “arte primitiva”, diferente daquela dos povos civilizados, que produziam “arte pela arte”. Assim, “arte primitiva”, para ele, era estar intimamente ligada à vida da tribo como sua “linguagem oral e mímica”.

Na concepção do estudioso, cantar e encantar possuem a mesma origem, ou seja, “pelo canto mágico, ele se comunica com suas divindades e age sobre os homens, os animais, a natureza, enfim”, (RAMOS, 1954, p. 119).

Destarte, “cantos mágicos”, “ritos”, “encantação”, “danças cerimoniais” são formas dos povos “primitivos” se comunicarem, obterem bom tempo, chamarem chuva, falarem com os mortos..., e ainda diz:

Da mesma forma que o canto, a dança com o qual se acha organicamente unida. A dança primitiva é imitativa. Ela procura reproduzir a figura e os movimentos dos seres e das coisas, reais ou imaginários, objetos do culto mágico

(RAMOS, 1954, p. 119).

Com base na constatação de Arthur Ramos, sensível à leitura de fenômenos e manifestações deste universo cultural, ressalto que aí está a base filosófica das danças de povos africanos, que é a tradução de sua vida, da sua espiritualidade e sua maneira de comunicar. Por isso, danças e coreografias na referência afro-brasileira, criada por grupos, companhias, escolas, em épocas anteriores; atualmente, continuam mostrando aspectos da vida, da ancestralidade, do cotidiano, de costumes, de sentimentos profundos da história de povo, de liberdade, de formas de poder, e a orientação pelos mitos, ritos, divindades, heróis, líderes vão dando sentido, inspiração e orientação para às criações, recriações e (re)significados.

Nessa perspectiva, entende-se porque esses estudiosos definiram as danças africanas como “cerimônias mágico-religiosas”, “danças imitativas”, e afirmam, categoricamente, que africanos no Brasil trouxeram essas instituições.

Pela privação em celebrar costumes e tradições, esses povos foram obrigados a disfarçá-las, junto a elementos da cultura branco-européia, como mostra a citação:

[...] cerimônias totêmicas, danças guerreiras, danças de caça, ritos sexuais [...] vamos encontra-los todos disfarçados nos autos dos reisados, maracatus e blocos carnavalescos, ranchos e cucumbis, congos e tayêras, etc. Aqui as primitivas instituições africanas, como vimos, fusionaram-se com sobrevivências análogas do ameríndio e com os festejos populares de origem européia
(RAMOS, 1934, p. 123-124)

O processo de escamoteação e adaptação forçada das práticas africanas às manifestações de culturas adversas levou a uma difícil discriminação para o etnólogo, que as analisou assim:

progressivamente vão perdendo o seu caráter puro, de origem. Adquirem novos aspectos e tomam novas denominações. Danças de primitiva significação religiosa deixam o âmbito fechado dos *pegis* e popularizam-se, ao contato profano. Outras, de danças cerimoniais que eram, perdem o significado inicial, destacando-se, como elementos isolados do conjunto do auto ou peça dançada.

Ainda outras, misturadas com danças de procedência europeia e ameríndia, tomam novas designações, tornando quase impossível o reconhecimento dos seus elementos de origem (RAMOS, 1934, p. 125-126)

Para o etnólogo, o cientista que não as conhece, no interior da elaboração e prática, foi difícil classificar, e ainda continua, encontrar definições que expliquem as bases, a ligação dessas danças com sua matriz original. Mas, os continuadores desse estudo guardam explicações das origens, daqueles que sucederam e repassam para seu grupo social. Todavia, os processos avassaladores de recalçamento cultural levaram a perdas irrecuperáveis; contudo, as danças africanas vêm atravessando cinco séculos de presença no Brasil.



Figura 66. Cazumbá, personagem do Bumba-meu-boi do Maranhão. Sua função é afastar os maus espíritos. Arquivo: postais maranhenses.

Prova disso, é que diversos núcleos de tradição africana no Brasil sabem contar sua história de descendência e sucessão; um exemplo, através da geração de *Ifatinuké*, mulher que veio da Nigéria com seu grupo, sediando-se num bairro do Recife, antigo Chapéu de Sol. Hoje, é a estrada velha de Água Fria, nº 1644.

No Brasil, *Ifatinuké* recebeu o nome de Inês Joaquina da Costa, a Tia Inês, que comprou um sítio com dinheiro que trouxe da África e expandiu, aqui, tradições de seu povo, inclusive livrando-se das perseguições existentes nas práticas africanas pela polícia e estado, também, durante a ditadura militar. Conta que, para tanto, ergueu capela de “Santa Inês”, fez “Queima da Lapinha”, “Pastoris”, todo um calendário religioso católico, para que, no meio deste, mantivesse as crenças, os costumes e práticas africanas, como explica Costa (1997, p. 83):

eles usavam a capela para as novenas de São Sebastião, no mês de janeiro, rezavam mês de maio, à Virgem da Conceição. Faziam bandeiras e procissões a junho e armavam o presépio no mês de dezembro. Com isso eles ganhavam a confiança das “autoridades policiais” e pouco a pouco foram recompondo o PEGÍ e também conseguiram fazer algumas festas para os ORIXÁS, cantando suas músicas ao som de palmas. Como o ritual das danças era girando em torno da sala e batendo palmas, tinha-se a impressão que estavam dançando CÔCO DE RODA, dado a semelhança com uma dança do folclore regional.



Figura 67. Dançarino da Dança de São Gonçalo do Amarantes do povoado da Mussuca, em Sergipe. Dentre outros lugares que dançam o São Gonçalo, considero a coreografia deste povoado, uma das mais belas que já encontrei. Arquivo: Ricardo Biriba.

A raça africana e os seus costumes na Bahia, de Manuel Querino, texto apresentado no 5º Congresso Brasileiro de Geografia, na Bahia, em 1916, reporta-se às tribos africanas na América Portuguesa, dentre elas, estavam:

Iorubas, Egbás e Kétu, muito considerados em suas próprias terras, eram ali de ordinário preferidos nas posições locais. Os que mais se adaptaram à nossa civilização foram: o *Angola*, que deu o tipo do capadócio, engraçado, o introdutor da capoeira; o *Igexas*, o *Congo* e notadamente o *Nagô*, o mais inteligente de todos, de melhor índole, mais valente e trabalhador. Os *Jejes*⁴⁰ assimilaram um pouco os costumes locais, mas não em tudo. Eram muito dados a tocadas, a danças e um tanto fracos para o trabalho da lavoura. [...] A mistura de tantas tribos diversas da mesma cidade tornou isso uma Babel africana...(QUERINO,2006, p. 27)

A Bahia, “Babel africana”, no dizer de Querino, acolheu costumes como ele apontou, danças, introdução da capoeira, religiões, divindades, festas, desenvolvimento da indústria após os negros libertos, maneiras, carnaval, instrumentos musicais, cultos, entre outros aspectos, elucidando que “o africano foi um grande elemento ou o maior fator da prosperidade econômica do país [...] O seu trabalho incessante, não raro, sob o rigor dos açoites, tornou-se a fonte da fortuna pública e particular”.(QUERINO, 2006, p. 28)

Digo que, além de erguer a fortuna econômica, erguem um patrimônio no Brasil de conhecimentos históricos, filosóficos, religiosos, artísticos, culturais, entre outros.

Retomando Arthur Ramos, quanto às classificações das danças africanas, ele apresentou o que Luciano Gallet, em 1934, enumerou em seus *Estudos de Folclore* sobre “Danças negras implantadas no Brasil”, como o “Quimbête”, “Sarambéque”, “Sarambu”, encontradas em Minas; o “Sorôngo”, encontrada em Minas e Bahia; o “Alujá”; “Jeguedé” (considerou-as de caráter fetichista), “Cateretê”, em Minas, São Paulo e Rio; “Caxambu”, em Minas; “Batuque”, nome generalizado; “Samba” na Bahia, Rio, Pernambuco; o “Jongo”, estado do Rio; o “Lundu”, diz que inicialmente é dança; a “Chiba”, estado do Rio; “Cana-Verde”, estado do Rio; o

⁴⁰ O antropólogo Vivaldo C. Lima (1981, p. 16) explica que o termo *Jeje* se refere a grupos étnicos do ex-Daomé, hoje, República Popular do Benin, cujos povos mais representativos, os fô e os gu. Diz que a palavra *jeje*, em suas diversas transcrições, ficou conhecida nos fins do século XVIII, em sentido próprio, significando “estrangeiro”, “forasteiro”, como apelidavam os Fô de Porto Novo. Na Bahia, o Terreiro do Bogum, situado no Engenho Velho da Federação, é herança Jeje, assim como o de Mãe Tança, outro na cidade de Cachoeira, como explica Duarte (1997, p.39-41), existe no Maranhão forte herança deste povo.

“Maracatu” no Nordeste; o “Candomblé” na Bahia; o “Côco de Zambê” no Rio Grande do Norte.



Figura 68. Dançarinas em apresentação do Samba-de-Pareia devido ao Festival Cultural de Laranjeiras, em Sergipe. Arquivo: Ricardo Biriba

Nesta exposição, buscando reconhecer a procedência das “espécies” de dança e a influência secundária de negros espalhados na América do Norte, Central, Antilhas, com suas danças dos Voduns, Tango, Rumba, Bélé, Calinda, formas modernas derivadas como, o *Rag time*, *Charleston* ao *Fox-trot*, “[...] todas essas formas influenciaram as danças negras do Brasil, originando curiosos sincretismos negro-continentais” (RAMOS, 1934, p. 130).

Os processos de adaptações e influências adversas, progressivamente, tanto alterou a dança dos negros, como estas alteraram as danças chamadas “civilizadas”, o que este autor entendeu como um processo de “transusão e sincretismo” que levará a formação da música brasileira.

Nos anos cinquenta do século passado, ele indagava sob o ponto de vista da etnografia, qual seria a forma típica da “dança popular brasileira de origem africana”?

E diz haver três épocas e a fixação de uma tendência geral para a dança negro-brasileira; a primeira, o *batuque* ou *semba* em roda, na forma angola-conguesa, forma mais genérica. A segunda, já estilizada pelos elementos hispano-americanos (*habanera*) e européia (*polka*), marcada pelo aparecimento do *maxixe*, dança brasileira que aproveitou os elementos do *batuque*, junto a esses, e a terceira, que reporta a época mencionada, dá-se um conglomerado em que o samba ainda é identificado em suas formas melódicas, rítmicas, coreográficas, onde intervêm o negro africano e o de todas as Américas e danças européias adaptadas, e assim, diz ele, não saber qual a fixação definitiva.

Passados cinqüenta anos da análise feita por Ramos, diria que, em termos de fases da dança africana no Brasil, identifico períodos marcantes e alguns desdobramentos significativos, que são:

- Escravista (séculos XVI, XVII, XVIII): dissimulação das danças africanas e execução destas, controladas pelo sistema vigente;
- Pós-escravista (primeira metade do século XIX): após a Lei Áurea, revelação de suas práticas rituais e muitas danças; aproveitamento do carnaval, para exibir com certa liberdade as práticas de dança;
- Folclorização (segunda metade do século XIX e início do século XX): caracterização pelos folcloristas, como “danças folclóricas”, (permitindo certa tolerância e justificativa social);
- Reafricanização (segunda metade do século XX): o Teatro Experimental do Negro (RJ), criado em 1940, afirma a negritude, inclui nas encenações, danças africanas; surgem novos grupos e companhias, assim como novas coreografias afro no Brasil.
- Diversificação na contemporaneidade (surgimento do MNU e reafirmação da cultura negra, após 1970): prosseguem afirmação das danças tradicionais pelo carnaval, pelos blocos afro, afoxés; surgimento de companhias de dança afro-contemporâneas, afro-modernas;
- Institucionalização dos espaços-escolas (século XXI): intensificação de ações afirmativas dos anos 90 em diante; início do mapeamento do patrimônio imaterial pelo governo; afirmação em currículos de escolas e projetos não-oficiais, a dança afro-brasileira, e em currículos de escolas oficiais, ainda em processo de luta e conquista.

Esta tentativa de atualização exige maior detalhamento e contextualização, devido às grandes diferenças regionais do Brasil. Muitas vezes, processos se dão num determinado tempo e local, acontecendo somente depois, noutra.

Por fim, a contribuição de Ramos chega à seguinte constatação:

[...] perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu as suas crenças nos "terreiros" das macumbas e dos candomblés. O *folclore* foi a válvula pela qual ele se comunicou com a civilização "branca", impregnando-a de maneira definitiva (RAMOS, 1934, p. 136).

O autor afirma que o carnaval é a fronteira entre essas culturas.



Figura 69. Maracatu de Baque Solto. Apresentando-se no Carnaval, na Cidade de Tabajara- Olinda-PE.



Figura 70. Caboclo de Lança, personagem do Maracatu de Baque Solto

Buscando novas referências voltadas para essa linguagem, Lara (2002) pesquisou o *reinado de Congos na Bahia setecentista*, ressaltando que as danças africanas foram incluídas entre o folclore, sem aproveitamento e importância, e somente agora estão se verificando seu real valor, como se vê, a seguir:

em 1760, o casamento da princesa do Brasil (futura rainha dona Maria I de Portugal) com seu tio, o infante dom Pedro, deu origem a diversas comemorações públicas por todo o reino. Como de costume em casamentos, nascimentos ou mortes de membros da família real portuguesa, ao receber a notícia, as câmaras das vilas e cidades tomavam providências para que atos públicos de júbilo ou pesar fossem realizados. Às vezes, eram simples luminárias (iluminação festiva das ruas e casas), ou uma missa solene, na matriz ou em outra igreja importante do lugar. Na Vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro, no Recôncavo baiano, as comemorações daqueles “augustíssimos desposórios” duraram 22 dias [...] No dia 14, os ouvires apresentaram uma “dança dos congos” que, em forma de “embaixada”, anunciava o “reinado” que sairia no dia 16. (CALMON, 1982 apud LARA, 2002, p. 71).

A autora diz que o relato de Calmon, referente ao reinado de Congos que se apresentou em 1760, na cidade de Santo Amaro, na Bahia, é o primeiro registro sobre os “Congos”, “Congadas” e “Cucumbis” no Brasil, existindo depois, em São Paulo, por ocasião de festividades em 1793-1794, pelo nascimento da princesa da Beira, notícias dadas por viajantes, no caso de Minas Gerais, por volta de 1818, pela coroação de dom João VI, e em 1819, pelas festas de Santa Ifigênia, em Goiás, registradas por J. E. Pohl.



Figura 71. Cacumbis de Laranjeiras-Sergipe. Arquivo: Ricardo Biriba

A dança dos Congos, em forma de “Embaixada”, descrita na referida obra, demonstra a pompa, o luxo em que se apresentava, com cavalos ricamente ornamentados, pajens, criados que os montavam, vestidos custosamente. O Embaixador do Rei dos Congos vinha marchando, envolvido em seda azul, magnificamente ornado por jóias, brilhantes, cordões, chapéu com cocar de plumas, isso, ao som de instrumentos e palmas.

A diferença da corte africana causou “tremores do governador da Bahia”, em que, junto aos olhares dos brancos e senhoriais, denunciavam-se amedrontados com o que viam. Na verdade, as “Embaixadas” eram reinados africanos que, inclusive, mantinham vínculos de sucessão, de poder e negócios entre África e Brasil.



Figura 72 e 73. Rei e rainha do Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação. Recife-PE.
 Figura 74. Tambores da orquestra de Maracatu.

Outro documento sobre danças e costumes africanos no Brasil é apontado por Tinhorão (2000), *As festas no Brasil colonial*, quando se refere à presença holandesa em Pernambuco e os feitos do Conde Maurício de Nassau. Assim se reporta o autor:

no que se refere aos negros africanos e crioulos, a prova documentada da prática de sua música e folguedos aparece principalmente em gravuras e telas de Frans Post, e ainda em ilustração sua para a edição de 1647 da *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, de Gaspar Barleus. Nesta, especialmente, figuram no traço de Frans Post _ em verdadeiro flagrante da vida do dia-a-dia_ grupos de negros a dançar ao som de pandeiros, de braços erguidos, diante da senzala coberta de palha, vizinha da casa grande de um engenho (em que outros aparecem ocupados em alimentar a moenda de roda d'água). Em tela datada de 1657, mostrando o "Terreiro dos Coqueiros da Cidade Maurícia", pode-se ver no canto esquerdo, embaixo, outra roda de dança de negros, em que um casal se defronta, braços abertos no alto, na iminência do arremesso para a umbigada. (TINHORÃO, 2000, p. 55)

A primeira imagem de ritual negro-africano prescrito ao vivo no Brasil foi feita por Zacharias Wagener, soldado alemão da Companhia das Índias Ocidentais, que chegou ao Recife, em 1636, retornando a Europa, em 1641. Escreveu o *Zoobiblion: livro dos animais do Brasil*⁴¹, que possui desenhos aquarelados e legendados, em que um dos títulos, *Negertanz*, Dança de negros, na verdade, é a primeira ilustração das cerimônias religiosas africanas no Brasil⁴².

Melo Moraes Filho (1844-1919), autor baiano, soma-se a uma geração de estudiosos que se dedicou a uma antropologia, sociologia e etnologia negra brasileira. Dentre suas obras, *Festas e Tradições populares do Brasil*, (1979), traz descrições sobre: "Carnaval", "Cucumbis", "Festa da Moagem", "Coroação de Rei Negro em 1748", "Tipos de Rua", "Navio Negreiro", entre outros temas abordados. Como o Carnaval é o espaço criado pela sociedade para a manifestação de lazer e liberdade, é imprescindível tê-lo como importante referência histórica.

⁴¹ Sobre a referência desta obra, *Zoobiblion: livro dos animais do Brasil*, São Paulo, Brasiliensis Documenta, IV, 1964. Identificando que foi editado na iniciativa de Edgard de Cerqueira Falcão.

⁴² Esta referência encontra-se em Tinhorão, (2000, p. 56-57).



Figura 75. Andor em celebração da Festa de São Benedito. Na ocasião, os grupos de Cacumbi, Tayeras, São Gonçalo, Guerreiro, Reisados acompanham em devoção. Laranjeiras-Sergipe.

Em breve contextualização, o autor se reporta à festa no século XIV em Paris, na Idade Média, em Veneza, Roma; chega ao Rio de Janeiro, às tribos amazônicas e a Bahia.

A efervescência do Carnaval no Rio de Janeiro não é de agora. Melo Moraes diz que lá começou, após a proibição do jogo do entrudo, por um chefe de polícia respeitado da época, o Desembargador Siqueira, como lhe escreveu o Sr. Melo Barreto Filho, dizendo que este acabou a selvagem prática do entrudo⁴³, que compunha as festas carnavalescas até 1852; a partir daí, o fiscal da Freguesia da Candelária publicou em jornais, uma portaria que deveria ser cumprida:

Fica proibido o jogo do entrudo; qualquer pessoa que jogar incorrerá na pena de quatro a doze mil réis; e não tendo com que satisfazer, sofrerá de dois a oito dias de prisão. Sendo escravo, sofrerá oito dias de cadeia, caso o senhor não o mandar castigar no calabouço com cem açoites, devendo uns e outros infratores, serem conduzidos pelas rondas policiais à presença do Juiz para julgar à vista das partes ou testemunhas que presenciaram a infração. As laranjas do entrudo que forem encontradas pelas ruas ou estradas

⁴³ Entrudo, segundo Luís da Câmara Cascudo (1972), é uma herança de festa portuguesa, em que se pratica uma brincadeira de jogar água no outro, laranjas, farinha de trigo, entre outras.

serão inutilizadas pelos carregadores das rondas fiscais. Aos fiscais com seus guardas fica pertencendo a execução desta pena. E para constar faço público o cumprimento da citada portaria. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1853. (a .) Mendes da Costa, fiscal da Freguesia da Candelária. (MORAES FILHO, 1979, p. 30)

Porém, somente em 1854, desapareceu o entrudo, e no ano seguinte, surgem os préstitos, organizados pela primeira *Sociedade das Sumidades Carnavalescas*, ocasião que se identifica o comércio de artigos carnavalescos.

Nos jornais de 1855, era anunciada a magnitude que seria o Carnaval. Famílias e mocidade que possuíam dinheiro, se associavam à empresa do dia, constituída por jornalistas, altos funcionários públicos, fazendeiros, jús consultores, médicos, negociantes, que se uniam, seletivamente, para o único objetivo: fazer sua primeira passeata nas ruas, com roupas de luxo, uso obrigatório de máscaras, carros de mascarrados e pela ocasião, um grupo se dirigiu a São Cristóvão, pedindo ao Imperador que fosse com as princesas ao paço da cidade, assistir e honrar com sua presença, à passagem do congresso no Carnaval daquele ano.

Com o tempo, surgiram outras sociedades; a população excluída participava de bailes públicos, que eram pagos, entrada com direito a bebida e alguma comida; geralmente, aconteciam em teatros.

Em 1861, o Carnaval apontava-se em decadência, e por volta de 1869, surge uma geração com novas idéias, vindo a ocupar o lugar das sociedades que faleciam.

Entre os de simpatia popular que surgem: Os *Fenianos*, os *Tenentes* e os *Democráticos* que, por muito tempo, representaram a tradição carnavalesca no Rio de Janeiro.

Nesta abordagem, o autor passeia sua narrativa no Carnaval da Bahia, dizendo que devido ao entrudo, nas casas em que viviam mulatas, crioulas e mocinhas, elas preparavam as laranjinhas, limões-de-cheiro e deliciosos sonhos, doces que eram disputados nos tabuleiros, e suas vendedoras cantavam assim:

Aí vai, aí vai, Laranjinhas de primó;
Compre, iaiá, laranjinhas,
Pra entrudá seu amô.
É de iaiá, é de iôô,
Quem que é entrudá seu amo!...
(MORAES FILHO, 1979, p. 93)

Pelo seu jeito próprio de lidar com o trabalho e com a vida, as mulheres

[...] mais presas ainda do que os homens ao continente perdido, as suas canções de ninar, os seus contos, as suas danças, foram durante séculos o único laço, muito frágil, mas inquebrável, que estabelecia a ligação com a África (KI-ZERBO, 1999, p. 284).

Durante a noite, os Cucumbis africanos dançavam, cantavam e tocavam fervorosamente seus chocalhos, zabumbas e marimbas, em passeata.

As contribuições evidenciadas servem de apoio aos pesquisadores que, contemporaneamente, participam de um movimento de construção da epistemologia cultural brasileira apoiada na significativa contribuição das tradicionais etnias formadoras da nossa sociedade, as africanas e indígenas, para que falem por si só, apoiadas em teoria própria, emergida das práticas socioculturais, enquanto ciência da arte, educação, história, filosofia, sociologia, enfim, nessa perspectiva, encontro na tese de Biriba (2005), uma referência sobre o *teatro performático afro-brasileiro do bumba-meu-boi*, enfatizando a importância da arte afro-brasileira na produção cultural nordestina em diversos setores, ao afirmar que “[...] a marca afro-brasileira e mestiça prevalece na forma particular da dança e da música, na estética plástica, no conteúdo poético e na intermediação destas, na maioria dos autos dos bumbas-meu-boi” (BIRIBA, 2005, p. 61). Este auto, por encontrar-se em todos os estados brasileiros, criadas suas características, conforme o contexto, pode ser considerado um símbolo de unidade na diversidade.

Os estudos que vêm sendo realizados atualmente sobre as danças e tradições africanas no Brasil, estão buscando refazer a leitura de fatos, histórias, registros, acontecimentos, realizados anteriormente, sabendo que a visão daqueles que os fizeram em épocas passadas, muitas vezes, eram equivocadas.

Portanto, na busca das entrelinhas e rodapés das obras clássicas, das notícias de jornais de épocas e da memória daqueles que ainda podem relatar sua história, é que eu e outros pesquisadores contemporâneos procuram evidenciar a riqueza de um universo espalhado ao vento, ao tempo, e em lugares desse território.

4.2 VENTOS SOPRAM DANÇA E AFROS MUDAM DE POSIÇÃO

Os afros espalharam suas danças ao tempo, ao vento e em lugares. Neste movimento, me detenho às ações que afros e suas danças proporcionam, enquanto educação, formação artística e dinâmica contemporânea.

Na dinâmica atual, existem fatores positivos referentes ao uso desta, para, ganhos no nível pessoal, social, coletivo, contudo, há os abusos, geralmente, no campo turístico, de exportação, de expropriação, de comércio e de lucros, todavia, a questão fundamental aqui, é evidenciar os valores, as contribuições e ganhos que ela proporciona no nível educacional.

Anteriormente, enfoquei como a capoeira oferece instrumentos de ascensão de sujeitos e de negócios, a partir dela em diversos setores. Se tratando da *Dança Afro*, a proporção e intensidade, é diferente, pois, não possui a mesma expansividade que esta, que se tornou, uma brincadeira, um jogo de rua, a partir de determinada época, em que, a qualquer hora e momento, poderia acontecer. Talvez, o samba sim, que, existindo oportunidade de encontro entre amigos, momentos de alegria, de descontração, ele acontece, evidente que, junto a grupos que detém essa cultura.

Compreendendo que, dentre as dimensões da Dança Afro, encontra-se as *danças sagradas*, realizadas como fundamento de comunicação religiosa; as *comunitárias não sagradas*, realizadas por membros de grupos culturais e seus familiares em comemoração ao trabalho, ao nascimento, a promessas, a memórias de guerra, entre outros; as *cênicas*, extraídas do conhecimento tanto das tradições sagradas, das não sagradas, ou, junto a outras técnicas e códigos de dança, reelaboradas para obra artística cênica, por processos artístico-criativos; as *públicas* que são de grande domínio de rua, principalmente, as de carnaval.

Tratarei aqui, com mais ênfase, da *dança afro* que se produz em grupos artístico-culturais e algumas escolas não formais.

Para tanto, ressalto a importância dos conhecimentos vindos dos códigos da religiosidade afro-brasileira, através de seus rituais presentes na dança, no canto, na música, nos instrumentos, nos objetos, nas folhas, nas comidas, nas entidades que se manifestam, incorporando filhos e filhas-de-santo, revivendo mitos, histórias, ensinamentos pelos símbolos de linguagem, que é o fio de identidade mais

importante e ocupa um lugar significativo na vida e na dinâmica cultural de nossa cidade cuja força inspira e transcende para outros espaços sociais.

Portanto, a dança recriada por algumas escolas não formais e grupos artístico-culturais alimenta-se desses códigos e redimensionam, recriam, construindo uma linguagem técnica de dança de alto nível e de repertório rico e criativo, pois, nesta dimensão, o código de movimentos é aberto; cada dançarino, professor e coreógrafo, seguro dos princípios fundamentais, geradores da mesma, a desenvolve conforme seu potencial e do grupo de atuação.

Mesmo sendo um código aberto a muitas leituras, o que esta dança transmite pelos seus movimentos, suas coreografias, músicas, roupas, instrumentos, encenação, assim como, a complexidade e diversidade técnica para seu aprendizado e execução, leva a encontrar os caminhos para sua compreensão histórica, filosófica, identitária, subsidiando no âmbito da educação, a afirmação da sua epistemologia, ou seja, sua teoria de conhecimento e sua metodologia de ensino e pesquisa na contemporaneidade.



Figura 76. Aula de dança afro, ministrada pelo coreógrafo Augusto Omolu que integrou uma geração de ilustres dançarinos do Balé do Teatro Castro Alves, à Maracás Companhia de Dança, fundada por Amélia Conrado, Roberto Protázio, Kátia Costa, Murilo Costa e Ricardo Biriba, em

Diante disso, através da experiência educacional junto ao Grupo de Dança do Bloco Afro Ilê Aiyê, evidencio como esta dança vem favorecendo afrodescendentes mudarem de posição na sociedade.

4.2.1 Dança do Ilê Aiyê, Sopra Sonho, da Futura Escola de Dança ou da Escola de Dança do Futuro?

A firmeza de Oiá leva-me ao encontro da trajetória firme, através da qual, o Bloco Afro Ilê Aiyê, com seus projetos e ações, atravessa a sociedade, para erguer caminhos de prosperidade no meio social em que se insere, convive e atua.

As referências, aqui evidenciadas, partem da experiência de Hildete Lima Santos, conhecida no cenário das artes e cultura baianas, como Dete Lima, filha da Iyalorixá Hilda Dias Jitolu.

Dete Lima é integrante da diretoria executiva do Ilê Aiyê, exercendo, além desta função, a de direção do Grupo de Dança, figurinista, estilista, aderecista e artista plástica. Apresentá-la é o mesmo que remeter-se à primazia de Oxum, orixá de que é representante maior.

Oxum tem o dom da beleza, do bom gosto, da riqueza, da maternidade; por isso, observar o que Dete produz, ou seja, batatas em estilo africano vestidas pelos cantores do Bloco, pelos músicos, pelos diretores; os vestidos de amarração, juntamente com os esplendorosos torsos que dançarinas, cantoras e a Rainha da Beleza Negra vestem; as maquiagens, adereços, as bonecas de pano, entre outras coisas, é reconhecer esta minha entrevistada que, pouco a pouco, vai contando como a dança se inseriu nas apresentações do Ilê e a constituição do grupo de dança.



Figuras 77, 78 e 79. Candidatas à Deusa do Ébano do Ilê Aiyê. Pode-se notar o trabalho de Dete Lima na roupa do Bloco. Nesta oportunidade, as candidatas apresentam-se com belíssimos figurinos na referência afro-brasileira.

A criação do *Grupo de Dança do Ilê Aiyê*, leva a própria origem do Bloco que, quando surgiu, não viu a necessidade de dançarinas porque entende que a dança é um conjunto, é o todo. O Ilê foi crescendo, recebendo convites para *shows*, eventos, e sempre chamava-se meninas na hora para dançar; nessa época, já havia a Rainha e algumas meninas que participavam, mas grupo de dança, não.

Em 1985, o Ilê começou a trabalhar com crianças e criou o *Grupo Mirim*. Em 1988, cresceu a necessidade de se constituir um grupo, que não começou com as meninas do bairro do Curuzu; as primeiras, foram de Brotas, depois, apareceram as da comunidade.

Dete Lima comenta: “eu sempre à frente deste trabalho e digo que gosto muito de dança, mas eu não danço, porém, me saio bem dirigindo dança”. E prossegue contando que a finalidade deste Grupo dentro do Bloco, no início, era trabalhar as músicas, interpretando-as; posteriormente, se percebeu como esta participação recaía na necessidade de sobrevivência delas, porque no momento que se formou o Grupo, foi surgindo oportunidades para emprego fora do Ilê Aiyê, o aprendizado de dança, como forma de conhecimento, poderia ser aplicado lá fora.

Para desenvolver este trabalho junto ao Grupo, houve a participação de um professor de dança; hoje, são convidados outros para dar orientações que se fizeram necessárias. Contudo, o trabalho é sempre desenvolvido pelas integrantes do grupo, isto é, aulas, ensaios, coreografias, ajuda para organização do figurino, quando há apresentações, entre outras atividades. Todavia, a dança é sempre interpretando uma música, no sentido de que esses elementos, unam-se à essência do Bloco.



Figura 80. Oficina de Composição Coreográfica e Dança Afro, ministrada por Amélia Conrado para dançarinas e comunidade do Ilê Aiyê nas dependências da Escola Municipal. .

O *Grupo de Dança do Ilê Aiyê* já tem significativo currículo; desde 1988, vem fazendo turnês em vários países da Europa. No Brasil, nos estados que ainda não foram percorridos. Viajou várias vezes aos Estados Unidos; a última foi à Califórnia. Quanto ao repertório do Grupo, é composto por coreografias voltadas para as músicas do Ilê Aiyê, como: *Postura Sólida*, *Energia Sonora*, *Mãe Preta*, dentre outras.

As meninas que este grupo acolhe vêm de comunidades da Liberdade, Brotas, Federação, Engenho Velho, Cajazeiras, Cabula, Engomadeira, de todos os bairros. Muitas iniciaram no *Grupo Mirim*, que hoje é a *Banda Erê*, depois, passaram para o grupo adulto, e seguem uma formação em continuidade.

Os conhecimentos e conteúdos que alimentam esta formação vêm do que a Iyalorixá Hilda Jitolu passa a seus filhos e sua gente, que considera obra de Deus e dos Orixás. Outro meio é devido às pesquisas realizadas pelo Bloco, a partir de temas escolhidos, que são trabalhados pela instituição para temas no Carnaval, passados para músicos, compositores, professores, instrutores e dançarinos desenvolverem.

Com isso, ressalta a entrevistada:

[...] mais tarde, teremos futuras instrutoras, é com esse objetivo a formação, também, a sobrevivência de cada uma, pois, tem muitas que estão no Grupo de Dança do Ilê Aiyê e já trabalham lá fora, dando aulas para crianças, adolescentes, adultos e outras, são instrutoras da Banda Erê de onde vieram

Segundo Dete, “todas passaram a trabalhar lá fora depois que saíram do Ilê Aiyê, o primeiro momento delas, foi aqui”. Exemplifica com nomes de algumas dançarinas, Danda, Jucicleide, Daísa, Lívia, Rose, Cristiane, que foram do *Grupo Mirim*, da *Banda Erê* e hoje são instrutoras.

Conclui, destacando que

[...] para nós do Ilê Aiyê é uma grande realização, é se ter orgulho de ver, não somos uma universidade, mas, temos muito, a oferecer e aprender também. Digo sempre, que cada segundo de nossas vidas, estamos aprendendo [...] Temos um sonho, um sonho de Vovô⁴⁴ e de todos nós, que é, ter uma Escola de Dança e em novembro, quem sabe, ela possa estar funcionando em nossa nova sede

Ressalta que o sonho de todas que estudam junto ao Ilê Aiyê é ser instrutora da *Banda Erê*, e dizem: “[...] um dia ainda vou ser professora daqui!”.

As dificuldades que inviabilizavam ampliar o projeto da Escola de Dança, recaem no plano financeiro, pois, até então, existia falta de espaço físico. Com a construção definitiva da sede, desde 2002, as aulas e ensaios passaram para a nova casa. “ a nova Casa Grande aonde o negro é o senhor”. Dito no dia da inauguração pelo ilustre Ministro da Cultura, Gilberto Gil em seu discurso. Antes, não tinha lugar, nem podia ensaiar todo mundo junto com a Banda, porque era numa laje e tinha problemas; muitas vezes, a solução era solicitar o apoio da escola municipal vizinha.

Outra dificuldade é o transporte, porque todos querem participar dos ensaios.

Ampliando as buscas, muitas integrantes do Grupo de Dança passam a fazer aulas em outros locais; começam, empolgam-se. Porém, noutros grupos, não se fornece o transporte, e isso leva a interromper o processo pelas dificuldades. No *Ilê Aiyê* é diferente: quando vêm, sabem que tem o transporte.

⁴⁴ Antônio Carlos dos Santos Vovô é uma das lideranças do movimento negro no Brasil, é o presidente do Bloco Ilê Aiyê e irmão de Dete Lima

Prossegue a diretora de dança explicando a trajetória, e que para o projeto da Escola de Dança, já tem pessoal em condições de trabalhar aí, porém, falta infra-estrutura para o aluno chegar e fazer uma boa aula, ou melhor, um ambiente adequado à dança.

Preocupa-se com isso, porque, avaliando o cenário da dança em Salvador e o lugar que está destinado à *Dança Afro*, Dete Lima faz este registro:

[...] os Grupos de Dança Afro não ocupam o lugar que merece no contexto da Dança em Salvador. É muito pouco. Quando se fala em cultura baiana, se fala mais nos grupos do interior, grupos de Samba, Pagode, mas, Dança Afro não, está sempre fora. O Balé Folclórico da Bahia, por exemplo, olha mais o lado da Dança dos Orixás, mas Dança Afro mesmo... Hoje, quase não está acontecendo, antes já teve mais, na época em que Macalé dançava, King dançava, Manequim e agora, não vemos mais

Identifica, como consequência, a falta de responsabilidade governamental com esta cultura e muita discriminação; geralmente, investem “no que dá dinheiro”, oportunizam o pagode, o bloco de trio, mas dança afro, não.

Conclui, dizendo; “a esperança será a Escola de Dança do Ilê Aiyê, para legalizar, para assinar embaixo”.

Diante do que foi relatado, confirmo a função social que a dança de referência afro-baiana realizada pelo *Ilê Aiyê* desempenha num projeto de educação, arte e cultura, oferecendo a crianças, jovens e adultos, um novo saber, oriundo de conhecimentos específicos de uma ancestralidade que lhe pertence e que deve ser ensinada e devolvida como um bem.

A importância dos ensinamentos vindos do Candomblé, em especial, do terreiro *Ilê Axé Jitolu*, situado na rua do Curuzu, bairro da Liberdade, de onde o Bloco, se alimenta e cresce, sob os cuidados de Mãe Hilda, distribui, repassa direta e indiretamente, contribuições para quem está envolvido e para aqueles que são tocados pelas mensagens e ações que partem dali, assim como a coragem, a força e resistência que emanam desse núcleo cultural de herança e tradição.

A diferença na ação pedagógica e metodológica desenvolvida no *Ilê Aiyê* está na autonomia, na medida em que é atribuída como tarefa às dançarinas, aos instrutores, aos artistas de criar, pesquisar, produzir e ensinar, com maior liberdade, na criação e no exercício de liderança.

Comparando com as escolas oficiais de formação em dança, percebe-se que a reprodução de metodologias ali desenvolvidas, muitas vezes não vem permitindo espaço para se adquirir autoconfiança e expressão dos alunos; porque o rigor técnico, a postura do professor autoritário inibem possibilidades para que se tenha segurança em si mesmo. Essa falta de segurança se revela num comportamento amplo e quase geral em nossa sociedade.

O fato de Dete exercer um cargo no Candomblé, na função de *Eke*, que é “quem acompanha o Orixá ao barracão de festas ocupando-se dele enquanto ali estiver dançando, saudando o público, transmitindo mensagens a toda a comunidade” (SIQUEIRA, 1998, p.305), lhe dá instrumentos, fora daquela dimensão, de acompanhar e dirigir dança, pois a dinâmica, o processo de acontecimento de um ritual, uma cerimônia envolvem procedimentos sutis, detalhados, organizados, simples e também complexos, onde cada coisa segue uma ordem.

O corpo é um instrumento fundamental na linguagem expressiva das culturas afro-brasileiras. Os rituais religiosos, que têm na dança uma função primordial, dão base de sustentação e inspiração para outros processos artístico-criativos que acontecem fora desse ambiente. Sobre a dimensão religiosa, pode-se constatar que:

No candomblé há uma consciência de uma unidade entre todos os seres e o cosmo, e sabe-se também que os movimentos do corpo nas danças de transe transcendem a pura gestualidade, inserindo-se no movimento do universo e recuperando energia. Para o candomblé, portanto, as danças são fundamentais, pois imitando e transcendendo, fundam-se no movimento das energias naturais. Entende-se assim o porquê da repetição e da procura de perfeição dos movimentos, sendo uma das técnicas para a ligação com essas energias. (BARBARA, 2002, p. 142-143)

Por ocasião das cerimônias, os participantes mais antigos em idade religiosa e temporal ocupam uma posição e lugar diferentes dos mais novos. Na dimensão estética ritual, os procedimentos acontecem interligados, as movimentações de gestos, as saudações, os cumprimentos, os cantos, toques, danças, oferendas, vestes, objetos, enfim, é uma sinfonia harmoniosa entre muitas expressões.

Com base nisso, digo que criar uma escola de dança numa outra perspectiva, requer uma nova formação de professores, técnicos e dançarinos reconhecidos como sujeitos potencialmente criativos, e não reprodutores de aprendizados e conhecimentos. A concepção de uma escola que caminhe

superando racismo, discriminação, precisa eleger como princípio, autonomia; autorizar-se, e para tal, exercer poder e liberdade, levando propostas de formação mais consistentes, solidárias, democráticas. Assim, o sonho de constituição da Escola de Dança do *Ilê Aiyê*, poderá ser uma *Escola de Dança do Futuro!*.

A negação dos conhecimentos sobre o universo das danças afro-brasileiras nas escolas públicas oficiais, principalmente nas de dança, e também de cunho particular, retira a possibilidade de conhecer, ampliar e aprender um conteúdo legítimo, significativo do cenário cultural brasileiro.

Para as pessoas que se identificam com esta forma de linguagem e encontram dificuldades de acesso a esse conhecimento de forma sistemática e aprofundada, precisa-se buscar soluções para resolver a questão. Frente a isso, é preciso cobrar das instituições de ensino de dança, a atenção às atuais leis que orientam a inclusão da história e cultura negra nos currículos.

Portanto, a construção e implementação de uma política de educação multicultural exige aprofundamento sobre o saber cultural de sujeitos que historicamente, contribuem erguendo um patrimônio brasileiro de forma material, imaterial, filosófica, artística, histórica.

4.2.2 Ser “Deusa do Ébano”, Leva a Empoderamento de Mulher Negra

Apresentando resultados alcançados, através de ações afirmativas e educativas, como estratégia de mobilidade social ascendente, pelos movimentos negros no contexto social brasileiro, trago parte da história de uma Deusa do Ébano do *Ilê Aiyê*, Lucinete Calmon de Araújo, profissional em Dança pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (EDFUNCEB), em 2002; acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança da UFBA; dançarina do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (GDC); Deusa do Ébano do Concurso do *Ilê Aiyê*, em 2003.

Lucinete é natural de Salvador, tem 29 anos, é confirmada *Eke di Rupani Bebe Kaakuá* da nação *Jêje*, cuja casa situa-se no município de Areia Branca. Sua história é única e por isso, faço valer sua voz para respaldar argumentos do teor desta tese.

Ela conta que começou seu processo de dança, já adulta. Ao ver dançarinos de Daniela Mercury⁴⁵, criou vontade de entrar no ramo, que não sabia que era vasto e lhe levaria tão longe. Assim, iniciou seus estudos, primeiro como diversão, depois, vendo as coisas ficarem mais firmes, se determinou a cursar um preparatório para os testes de habilidade específica com a professora Tânia Bispo, na UFBA, para então, submeter-se ao concurso do vestibular, o que cumpriu todas as etapas, que para sua surpresa, tirou zero em todas as avaliações práticas⁴⁶.

Esta reprovação foi marcante para ela, que começou a se perguntar: “não posso ter tirado zero, é impossível não se expressar nada”, a partir daí, começou a se profissionalizar através da Escola de Dança da FUNCEB, que lhe proporcionou descobrir a dança como educação, como um processo de formação.

A dança começou a lhe transformar e ela, comenta o que aprendeu nesta escola:

a educação que a escola de Dança me passou foi de transformação. Mudei alguns hábitos, a forma de ser, pois, era super tímida, super pacata, o que continuo, porém, era demais, quase não me expressava e a dança me ajudou a me profissionalizar e buscar um objetivo. Esse processo de busca foi muito problemático, pois, eu estava na FUNCEB de manhã, de tarde e de noite, porque, quando a gente coloca uma coisa na cabeça, tem que “se jogar...”, e dança, era o que eu queria fazer

Essa busca de superação levou Lucinete a fazer aula, pela manhã, no Curso Profissionalizante; à tarde, no Curso Regular e, à noite, no Curso Livre; assim, permanecia o dia todo na Escola de Dança. Passar por essa etapa levou a uma afirmação e descoberta, a dança estava lhe educando, já percebia os benefícios que vinha trazendo e refletiu: “por que não repassar isso?”.

O interesse em dar aulas foi despertado e da mesma forma que aprendeu, após três anos deste Curso profissionalizante na EDFUNCEB, enfrentou novamente o vestibular da UFBA. No mesmo ano, inscreveu-se no *Concurso da Beleza Negra do Ilê Aiyê*, cujo resultado, Lucinete expõe:

⁴⁵ Daniela Mercury é cantora baiana, formada em dança pela UFBA, representante do estilo musical chamado *Axé Music*; valoriza em seus *shows*, coreografias que acompanham suas músicas, interpretadas por elenco em que dançarinos negros participam, e isso gera certa visibilidade que serve de incentivo a outros, como forma de projeção e perspectiva.

⁴⁶ Para a seleção do vestibular para o Curso de Dança da UFBA, existe a prova de habilidade específica; caso o concursado não seja aprovado nele, mesmo aprovado nas provas de conhecimentos gerais, fica reprovado no concurso do vestibular.

[...] aconteceu tudo de uma vez só, passei no vestibular da UFBA, fui eleita a Deusa do Ébano em 2003, e ser Deusa do Ébano, foi muito importante, eu gostava muito de sair no Ilê, o acompanhava “na corda” e via as meninas dançando, as rainhas, observava e sentia que faltava algo nelas, alguma essência diferente, achava que faltava expressão, sentimento, era como: “ser rainha só por ser rainha”. Um dia, na Avenida Carlos Gomes, o Ilê vinha passando e falei para o amigo Leonardo, que me acompanhava: “um dia, ainda vou ser Deusa do Ébano, vou estar ali encima, dançando!”, e foi isso, consegui ser Deusa do Ébano, que é uma responsabilidade imensa, acredito, que eu tenha passado e continuo passando dentro do Ilê, tudo que sinto, em termos de essência, da força da mulher negra, de estar brigando e de estar na luta do dia-a-dia, porque, não é brincadeira a área de dança. A concorrência é muito grande, também, há um preconceito muito grande por ser arte e um pensamento de que, dança, é algo que todos fazem, não precisa faculdade para estar dançando e ainda mais, quando você se depara na questão racial, a discriminação é muito grande, o corpo negro não é muito aceito, e então, temos que estar sempre na resistência e na luta

Lucinete, hoje, se sente tranqüila, está passando por um processo de afirmação dentro da UFBA, inclusive, porque integra o GDC, depois de permanecer muitos anos fechado; e outra afirmação, sempre ouviu dizer que ali não entrava negros, era um grupo totalmente branco, por isso, em paralelo a este, na Escola de Dança da UFBA, existia o *Odundê*, que era um grupo formado pela maioria de negros, nunca existindo a junção destes.

Ela considera ter conseguido quebrar isso, como algo fantástico e esse processo se estendeu em forma de uma monografia de semestre, em que, colocou seus sentimentos em relação a essa discriminação, o quanto lhe fazia mal não ver o corpo negro, em um grupo de dança da faculdade, e também nas grandes companhias de dança contemporânea de Salvador, apesar de Salvador possuir muitos dançarinos negros bons, e diz: “entrar no GDC foi mais uma vitória”.

A determinação, a capacidade de enfrentamento e superação de Lucinete levaram-me a questioná-la como pensa em conduzir profissionalmente seu trabalho, aprofundar sua linguagem de dança e experiências diferentes que vêm adquirindo.

Responde que já se encontra ministrando aulas de dança e detesta a idéia de estar criando “corpos idênticos”, pois nunca um corpo é idêntico ao outro. Enfatiza, que não trabalha com “dança universal” e sim no sentido de

tirar do aluno o que ele pode oferecer, não ficar o tempo todo, dando técnica e formando um corpo amplo, um corpo único na sala,

procuro tirar o que o aluno faz melhor, deixá-lo mais solto. Costumo dizer que não trabalho dança em si, mas, a expressão corporal que é muito mais, do que, você estar ditando técnicas, regras. É bem melhor aproveitar o que o aluno traz e trabalhar encima disso, do que, moldá-lo numa técnica fechada. Isso já são os aprendizados junto à dança contemporânea que venho aprendendo na Escola, ela é mais aberta, é você estar trabalhando sua vida em particular. Permitir que uma criança, traga uma coisa do seu convívio e de seus pais, o que, outra, já é totalmente diferente, assim, busco essas diferenças para trabalhar, e não, enquadrar todos num molde só, porque as técnicas não são perfeitas

É interessante notar que na filosofia e prática da chamada “Dança contemporânea”, seu princípio maior é a liberdade de expressão, a criatividade sem se fechar em código e sem excluir informações e conteúdos. Todavia, o que se percebe freqüentemente, em grupos de dança contemporânea, é a exclusão à participação de negros e de sua informação cultural, então, o problema não está na dança, mas, em quem a vem dirigindo, selecionando elencos e conduzindo de forma equivocada, os princípios que regem este estilo.

Pela percepção de Lucinete, em relação ao que aprende e aplica enquanto dança contemporânea, certamente ela conduzirá melhor a formação de seus alunos, e interferirá frente a relações preconceituosas quanto ao julgamento de colegas de mesma ascendência étnica, que se identificam com este estilo e buscam integrar-se em grupos para trabalhar.

Portanto, o que constato através do depoimento de Lucinete, são as mudanças que a dança proporciona na pessoa, em termos de visão, de consciência, de buscas, de superação. Para tanto, deve estar atenta aos mecanismos de exclusão e discriminação existentes nesse meio, filtrando numa determinada formação, os benefícios, as portas que podem ser abertas para quem optar por este caminho.

Assim como Lucinete se descobriu no mundo da dança, crescendo, se transformando em um tempo “recorde”, que soma a entrada na Escola de Dança da Fundação, no curso da UFBA, no GDC, na Beleza Negra e Ilê Aiyê, atuando posteriormente como assistente de coreografia, estagiária em projeto comunitário da Fundação Cultural do Estado, já formando outras pessoas e os estimulando para a dança, é porque acredita que

Talvez, não seja nem de se encontrar, mas, quando a dança leva para uma formação, para um colocar-se no mundo, penso que, se não tivesse entrado neste processo pela dança, até hoje, estaria obedecendo, não que eu não obedeça a diversas regras, mas, são às imposições, que deixam nossa cabeça fechada. A dança me trouxe outra visão, a de me impor em diversas situações, em termos familiares, sentimental, profissional, foi uma reconstrução, ela deu maior liberdade de me expressar, de me abrir pro mundo, coisa que, se não tivesse optado, não estaria assim

Esta é a história de uma mulher comum, cujo sonho e vocação foram descobertos já adulta. Seu primeiro obstáculo foram as notas durante a seleção do vestibular em dança, resultado que talvez não lhe pudesse alimentar nenhuma esperança para tentar outra vez; porém, sua coragem e trabalho trouxeram vitórias de uma única vez, e a dança lhe ensinou que quando parte de bases firmes, abre caminhos de transformação e poder.

Retomando os ensinamentos do afro-americano Ford (1999), ao referir-se a nós, humanos modernos que temos dado pouca atenção ao mito, o autor lembra que ao fecharmos os olhos para dormir, entramos no mundo do inconsciente, e lá o encontramos. Ele explica que “o mito é um sonho coletivo; o sonho, um mito pessoal” (FORD, 1999, p. 46); e como toda busca heróica, tem partida, conquista e regresso..., a aventura heróica de Lucinete Araújo tem a força e forma de um rosto africano...

Oiá na cidade, Oiá na aldeia
 Mulher suave como sol que se vai
 Mulher revolta como um vendaval
 Levanta e chama o vendaval
 Levanta e anda na chuva
 Assim é a grande Oiá
 Eparipá Oiá ô, he-hê-hê
 Firme no meio do vento
 Firme no meio do fogo
 Firme no meio do vendaval
 Firme orixá
 Bate sem mover as mãos
 Firme orixá...⁴⁷

Na perspectiva que iniciei, finalizo, dizendo que a dança do *Ilê Aiyê* e outras, espalhadas danças, ajudam a soprar sonhos, transformando mitos em

⁴⁷ Retirado da obra *Oriki Orixá*, de Risério (1996, p. 49)

realidade como, quem sabe, o de maiores e melhores escolas de dança do futuro, dentre estas, com um *rosto afro-brasileiro!*

4.2.3 Vermelho de Pastinha e Edva Gomes Difundem Espetáculos Parafolclóricos

Em 15 de dezembro de 2005, a professora, coreógrafa e folclorista Edva Maria Gomes Barretto de Carvalho, protagonista dessa história, que nos seus 51 anos de idade, 34 deles são de trabalho com danças tradicionais brasileiras, conta sobre seu envolvimento como esposa e profissional com o capoeirista Vermelho, desde 1971 até a atualidade.

Porém, como a metodologia desta tese orienta que se faça registro também das dificuldades encontradas no processo de investigação; em especial, quero comentar como adquiri os dados que se seguem, pois, durante um ano, tentei com o Mestre Vermelho, um dos contramestres de Vicente Pastinha, conceder entrevista para o referido fim, onde eu argumentava nas diversas e longas conversas ao telefone, a importância do seu trabalho para uma memória histórica e a formação de profissionais através da capoeira e dança, sendo este um dos pioneiros dentre os grupos folclóricos na Bahia, cujos espetáculos oportunizaram a seus integrantes, sobretudo, capoeiristas, oportunidades criadas pela profissão; mesmo assim, com ele nada consegui.

Mestre Vermelho, como muitos capoeiristas na Bahia, por diversos motivos, preferem não falar sobre seu passado: uns, por receio de críticas devido aos diferentes rumos que deram ao que receberam como ensinamento; outros, por revolta pela exploração por pessoas e instituições. Há os que fornecem informações somente através de pagamento, enfim, existem razões que inviabilizam coletar dados junto aos autores sociais; porém, quando já não alimentava mais esperanças, chega às minhas mãos, através da sua esposa Edva Gomes Barreto, o depoimento que apresento.

Edva ingressou, em novembro de 1971, no *Grupo Folclórico Afonjá*, que na década de 80 pelos estudos do folclore, grupos de tal natureza passaram a ser caracterizados como “para-folclórico”.

Situando o surgimento desses grupos de dança em Salvador e a presença da capoeira compondo espetáculo, narra a professora Emília Binancardi:

[...] Foi criado em 62 o primeiro grupo para-folclórico no ICEIA⁴⁸, cuja estréia foi em 63, na Semana da Música, na época, realizada pela própria Rosita Salgado. Então foi feita a “puxada de rede”; recorde-se que até então o arrastão da puxada da rede do xaréu era feito só na praia[...] daí, se começou o Maculelê, que até então só era feito pelo seu Popó de Santo Amaro.[...] O que existia na época eram academias de capoeira. As principais eram a de Pastinha e do Mestre Bimba, além da de Waldemar da Liberdade, que faziam rodas de capoeira muito fortes.[...] Depois de mim, que comecei em 62, existiu um grupo chamado Olodum, criado por Ubirajara de Almeida, conhecido na roda de capoeira por Acordeon, e apelidado de Bira. Esse grupo só tinha capoeira, e nele estava também Camisa Roxa. [...] E depois o terceiro grupo que foi o de Vermelho, de Ondina, que também freqüentava a minha casa levado pelo Mestre Pastinha, que na época ensinava às meninas a Capoeira de Angola.
(NÓBREGA, 1992, p.51-52)

O *Afonjá* virou *Grupo Folclórico Bahiatotal* em 1976, depois, *Grupo Moenda* em 1986, estes três grupos foram fundados pelo Mestre Vermelho de Pastinha, *Maurício Lemos de Carvalho*.

Esta vai revelando a origem de Maurício, que nasceu em 09 de março de 1946, na cidade sertaneja de Itiúba na Bahia. Veio morar em Salvador em 1964 e ingressou neste mesmo ano na *Academia de Mestre Pastinha*, ficando até 1970.

Buscando nos registros do livro de matrículas do *Centro Esportivo de Capoeira Angola(CECA)*, o número deste aluno é o 116, admitido em 10 de março de 1964, identificada sua profissão como “estudante do 2º ano científico”, então, Maurício entrou no CECA aos 18 anos de idade.

Analisando o perfil de Maurício entre os alunos que ingressaram no CECA, criado por Mestre Pastinha para estruturar a *Capoeira Angola*, a predominância daqueles que se inscreviam era de negros; entre as profissões que exerciam estavam as de: carpinteiro, mecânico, motorista, ascensorista, pedreiro, servente, militar, montador, também funcionários públicos federal, industriário, bancário, estudante, porém, participavam alunos brancos, no caso de Maurício, estudante que tornou-se empresário de espetáculo turístico e proprietário de um famoso restaurante, assim como ele, Mestre Gildo Alfinete, que vinha de uma classe social mais elevada e encontrou na Capoeira Angola, uma identificação e forte vínculo com seu Mestre Pastinha.

⁴⁸ O Instituto Central Isaías Alves(ICEIA), na época citada, tinha como diretora, Maria Teodolina Nogueira Passos e a inspetora de Música e Canto orfeônico, a professora Rosita Góes.



Figura 81. Quadro da capoeira no espetáculo do Restaurante Moenda, sendo este o mais aplaudido e do agrado do público que assiste. Direção: Maurício Carvalho (Mestre Vermelho).

Edva diz que ele era um aluno caprichoso, dedicado ao mestre e à academia, chegando a tornar-se contramestre, pela sua habilidade, dedicação na confecção de berimbaus. Era excelente tocador de pandeiro e berimbau, levando o 2º lugar no campeonato de toque de berimbau em 1970, onde o 1º lugar foi de Mestre Gato.

Além da capoeira, sua formação vem do *Grupo Folclórico Viva Bahia*, onde trabalhou com Emília Biancardi, diretora do grupo, nesta época, professora de música do ICEIA, no Barbalho. Emília foi sua madrinha quando se tornou contramestre de capoeira.

Maurício foi interno no Colégio dos Maristas da cidade do Senhor do Bonfim/Ba. Concluiu o 2º grau no Colégio Estadual João Florêncio Gomes, em 1970, e cursou até o 4º semestre (1975), Economia na UFBA, trancou para se dedicar à pesquisa e montagens dos espetáculos do *Afonjá*, *Bahiatotal* e *Moenda*.

Na Academia de Pastinha, conviveu com *João Grande*, que também trabalhou com ele, no *Bahiatotal* e na *Moenda*. Hoje em dia, este mestre mora e possui sua academia de Capoeira Angola, em Nova Iorque.

Além de João Grande, Vermelho jogava capoeira com seus colegas de grupo, João Pequeno, Moreno (Albertino), Raimundo Natividade, da Polícia Militar,

Valdemiro também PM, Deodato, às vezes, Luis Coice de Burro, Nelson da SMTC, Fernando Espanhol (Pacal), Luis Paulo, hoje, engenheiro do Monte Serrat, Luis Felipe Suzart do Monte Serrat, Aleciachio Boaventura, Joata Bamberg, Gildo Alfinete, Roberto Safonis, Anselmo, Pequeno, irmão de Gildo, Soldado, Gaguinho do Anjo Azul, Jaquinho, Sergio Vizinho, Moraes já no final e outros que ali visitavam,

Participou ao lado de Pastinha, recebendo visitas de autoridades, embaixadores, mestres de capoeira como: Canjiquinha, Caiçara, Tonho Diabo, Cobrinha Verde, Valdemar e grupo, Jorge Amado e família, Mário Cravo, Mestre Gato, Mestre Traíra, Mestre Bom Cabelo, Mestre Cabrito.

Edva, contando sobre sua participação profissional, diz ter atuado como dançarina, coreógrafa, cantora e responsável pelos figurinos e adereços até 1990. Lembra que quando entrou no *Afonjá* não dançava em todos os números, pois não tinha as características requisitadas naquele tempo para os grupos folclóricos, mas, quando foi a um ensaio do *Afonjá*, no *Colégio Estadual Presidente Costa e Silva*, encontrou o professor Franklin e Josias; neste dia, Mestre Vermelho não foi e eles pediram que ela ensaiasse a *Capoeira do Amor* para apresentar ao diretor, professores, alunos e familiares; dois dias depois no auditório do Costa e Silva.

Acontece que, após três dias desta apresentação, foi convidada a participar do *Afonjá* viajando para a cidade de Paulo Afonso-Ba, onde dançou só a *Capoeira do Amor*, quadro criado pelo coreógrafo e professor Domingos, que ensinava no *Grupo Olodumaré*.

Nessa viagem, conheceu Mestre Vermelho, na rodoviária, três horas da manhã do dia 13 de novembro de 1971, pois Josias era amigo de seu tio Djalma Gomes (Faquir), que participou também do *Afonjá* e do *Bahiatotal*, este a levou para o grupo porque não tinha menina suficiente para o espetáculo em Paulo Afonso. Com apenas 17 anos e sendo magrinha e baixinha, só dançava a *Índia cunhatã* das danças indígenas, a *Capoeira do Amor* e para cantar na roda de capoeira.

Após este acontecimento, por motivo da falta de uma dançarina chamada Creuza, numa apresentação no Teatro Castro Alves, foi substituí-la para dançar *Oxum* em 1972, o que foi um sucesso; até Mestre King subiu ao palco, depois da apresentação para perguntar: “quem era aquela menina que dançou Oxum?”. A partir daí, passou a dançar *Oxum*, depois *lemanjá* e *Nanã* e participar na Roda do Samba. A Creuza, ficou dançando *Ossaim*, ela era namorada do capoeirista Veru Velho.

Veru Velho tinha atitudes de velho, mas era jovem, além da capoeira, ele dançava *Omolu*, era grande sambador de miolo do Boi; foi um dos melhores capoeiristas aluno do Mestre Vermelho. Formou-se em Agronomia na UFBA, fundou academia em Cruz das Almas, e morreu em acidente de carro quando vinha desta cidade.

Edva foi responsável pela criação de quadros para espetáculos, como: *As Lavadeiras do Abaeté*; após sair da Moenda, dedicou-se a projetos na Escola de Dança da UFBA, criando em 07 de julho de 1992, o *Grupo de Danças Folclóricas Raízes Brasileiras*, sendo coordenadora, diretora e coreógrafa.

O Grupo Raízes Brasileiras foi um projeto de pesquisa que além de desenvolver pesquisas, remontava e apresentava coreografias de danças tradicionais brasileiras, promovia cursos, palestras, espetáculos nas Unidades da UFBA, em Salvador, e cidades do interior da Bahia.

Contudo, ressalta que, para sua formação profissional, foi muito importante a influência e orientação do Mestre Vermelho, que, além de manter em atividade seu grupo folclórico, gerenciou por muito tempo o restaurante Moenda, localizado na Boca do Rio, em que a frequência de grupos turísticos para degustar a comida baiana, encontrar-se num espaço ambientado com objetos e símbolos da cultural local, assistir e participar de rico e movimentado espetáculo eram referências há algum tempo atrás. Atualmente, extinguiu-se essa atividade, talvez devido à concorrência e surgimento de outros pontos.

Além deste, João Grande também foi muito importante na sua formação. Dançou com ele durante oito anos, todos os dias no *Teatro de Arena de Ondina*, onde ele lhe ensinava e falava sobre Capoeira - filosofia e jogo, pois era o primeiro a chegar no teatro; quando ela chegava cedo, gostava de fazer perguntas e jogar com ele, aquecendo-se para o *show* que dançavam as nove da noite.

Uma das perguntas que Edva não esquece a resposta foi: “Mestre João, para o senhor, qual é o melhor capoeirista?” Ele respondeu depois de muito pensar, “o melhor capoeirista é aquele que arma o jogo para o outro jogar...”

Destaca que no *Afonjá* e *Bahiatotal*, hábeis capoeiristas se formaram sob a batuta do Mestre Vermelho e se tornaram mestres, professores.

Interessante é que os ensaios e treinos do *Afonjá* eram realizados em colégios estaduais da Cidade Baixa nos bairros do Bonfim e Ribeira, onde Vermelho era o professor do grupo folclórico dos colégios estaduais *Paulo Américo, Presidente*

Costa e Silva e João Florêncio Gomes; porém, os ensaios eram mais freqüentes no *João Florêncio Gomes*, onde Edva foi aluna do 2º e 3º ano colegial.

Neste colégio, estudou Marreco (de 1973 a 1976) que jogou no *Afonjá* e no *Bahiatotal*, foi para os Estados Unidos com o *Grupo Viva Bahia* em 1978, onde resolveu morar, tornando-se um dos maiores capoeiristas usando seu nome de batismo, *Mestre Loremil da Capoeira Foundation*, em Nova Iorque.

Esta Fundação foi idealizada e fundada por *Mestre Jelon* que também trabalhou no *Viva Bahia*, antes dela ingressar no *Afonjá*.

Mestre Loremil dava aulas e tornou-se mito e personagem central do livro *Samba Capoeira*; a partir de dissertação de mestrado de uma autora norte-americana. Loremil morreu de AIDS em 1990.

O Mestre Franklin, que foi professor do grupo folclórico do Colégio Estadual Presidente Costa e Silva junto com Vermelho, participou ativamente no *Afonjá*, atualmente tem uma Academia em Brotas. Outro mestre respeitado e querido que fundou a *Academia de Capoeira da Polícia Militar de Salvador*, é *Mestre Angola*, também aluno de Vermelho no Teatro de Arena do Alto de Ondina, além destes, *Mestre Gato Preto*, aqui chamado *Zé da Pose*, foi criado no *Bahiatotal* nos anos de 1974, tornando-se grande mestre nos Estados Unidos.

Aqui em Salvador, lembra Edva, *Zé* e a família passavam necessidades e trabalhando nos Estados Unidos, sendo Mestre de Capoeira, conseguiu levar a noiva, construiu família e vem para passear e rever familiares, que muito ajudou mandando dólares para a mãe e irmãos estudarem, conta que ao encontrar Mestre Gato Preto em Nova Iorque em outubro de 1986, quando participava do 1º Congresso de Orixá, onde dançou com o Ilê e Clyde Morgan, *Zé* assistiu e fez uma surpresa para sua antiga colega de grupo, levando-a para conhecer Nova Iorque em seu furgão, viram o acender das pontes, a Estátua da Liberdade e a *Capoeira Foundation* de Mestre Jelon.

Outros que foram do *Bahiatotal* e da Moenda; *Dude*, que produziu um CD com músicas de Orixás e foi professor da Associação de Pais e Amigos da Criança e Adolescente Excepcional (APAE), no bairro Caminho de Areia, Mestre Buguelo, que ensina no Apart Hotel Ondina, na Academia de Julião Castelo. Chiclete e Tampinha, excelentes capoeiristas também do *Bahiatotal*, estudaram no Presidente Costa e Silva; atualmente, são da Polícia Militar. Outros que não estão mais vivos e, por coincidência, faziam os papéis dos cangaceiros malvados no espetáculo do

Bahiatotal, eram hábeis capoeiristas, Cotonete, Zuminho, Maribundo, morto pela policia.

Ressalta que todos os capoeiristas dos grupos que Mestre Vermelho era presidente-diretor, não jogavam somente capoeira, tinham que aprender dançar um ou dois orixás e participar dos outros quadros, que eram assim:

No *Grupo Afonjá*, candomblé, puxada de rede do xaréu, maculelê, cena de rua da cidade de São Salvador (vendedores com seus pregões), samba-de-roda e encerrava com a capoeira. Edva fala que quando entrou no Grupo em 1972, fez pesquisas com Maurício e incluiu os quadros: danças indígenas – a lenda de Anhangá, bumba-meu-boi e carnaval;

No *Bahiatotal*, todos os quadros acima incluíram cantorias do sertão, canto a São Gonçalo, canto e danças de trabalho – bata de feijão, do milho, da mandioca;

Na *Moenda*, com o espetáculo *Brasil de Fio a Pavio*, foram incluídas as danças: sapateio mineiro, chimarrita, maracatu, frevo, ciranda do Pantanal.

Vermelho aperfeiçoou música e instrumentos percussivos com seu melhor amigo, o violeiro, repentista e compositor Bule Bule, Antonio Ribeiro da Conceição, que conhecera em 1976, numa Vaquejada que existia no Campus de Ondina, hoje, é o Campus da UFBA.

Bule Bule participou de vários quadros nos espetáculos em que Vermelho e Edva eram responsáveis; na roda do samba, caracterizando o Samba-de-Viola, cantando, fazendo repentes e tocando em dupla com Zé Pedreira (Ondina) depois, com Antonio Queirós (Moenda), no Teatro de Arena de Ondina e na Moenda, ao lado de Vermelho e João Grande.

Mestre João Grande, além de tocar berimbau e jogar capoeira, dançou o Orixá Omolu; tanto em Ondina como na Moenda, fez papel de cangaceiro, o mestre de rede na puxada-de-rede do xaréu e no samba-de-roda fazia um duo coreografado com Edva Barreto.



Figura 82. Dança dos Orixás é o primeiro quadro de abertura do espetáculo no Restaurante Moenda; a frente, Ogum, deus da Guerra. Arquivo: Amélia Conrado

Dentre tantos que passaram nestes grupos, uns se tornaram dançarinos como Paulo (Paulinho) e Alberto Damasceno (Tarzan). Eram irmãos e integraram o Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, bailarinos da EBATECA e do Ballet Brasileiro da Bahia. Excelentes capoeiristas, estudavam no Colégio João Florêncio Gomes e foram alunos de Vermelho. Atualmente, moram na Espanha e tocam bem violão e guitarra.

Existiam outros irmãos que trabalharam no Afonjá e no Bahiatotal, Eudaldo (Dadinho) e Djalma Gomes (Faquir), tios de Edva, faziam parte na roda de capoeira e do grupo Afonjá (1971-1974) e Bahiatotal (1974-1978); no canto e tocando agogô e violão, eram responsáveis pelos arranjos musicais e ensaios vocais.

Outro aspecto interessante é que além de Edva, mais cinco de seus irmãos trabalharam nestes grupos, no Afonjá (de 1973 a 1976) e Bahiatotal (entre 1976 a 1984), os irmãos Barretto, José (dos 15 aos 25 anos), Zé do Joelho (ficava mais na portaria vendendo os ingressos no Teatro de Arena de Ondina), Judison (13 aos 22 anos, sendo que Judi, tornou-se o braço direito de Vermelho no Bahiatotal e era hábil capoeirista), Jéferson –Jeu- (dos 12 aos 23 anos, hábil capoeirista e Campeão Nacional Infante Juvenil de ginástica de solo, em 1980); Eva Maria (cantora nas rodas de capoeira e dançarina do Afonjá e do Bahiatotal de 1973 a

1980), Evany Maria José (cantora nas rodas de capoeira e dançarina do Afonjá e do Bahiatotal de 1973 a 1980).

Em 1986, Vermelho comprou o *Moenda Turismo Ltda*, onde proporcionou batizados de várias academias de capoeira além de manter um *show* parafolclórico, baseado em pesquisa como o espetáculo *Brasil de Fio a Pavio*, contendo manifestações populares, danças, cantorias e folguedos brasileiros, onde a roda de capoeira era o ponto alto dos espetáculos.

Como tive a oportunidade de assistir, algumas vezes, ao espetáculo no Restaurante Moenda, digo que Maurício redimensionou a capoeira para uma espetacularização, inserindo-a numa cena de rua na cidade de Salvador, onde os homens brincam, desafiam e exibem seus movimentos com virtuosismo, plasticidade e dinâmica, quando a platéia se manifestava com entusiasmo e muitos aplausos.

A influência dos trabalhos de pesquisas e montagens coreográficas para os grupos folclóricos citados foi de grande importância para que, aos 17 anos, ela ingressasse na UFBA, e no 2º semestre fosse contratada para dançar no Grupo de Dança Contemporânea UFBA (GDC), no período de 1974 a 1980, tendo como coreógrafo Mestre Clyde Morgan e a oportunidade de viajar e se apresentar em congressos, festivais e eventos em Salvador e capitais do Brasil e no 1º Festival de Arte e Cultura Negra (FESTAC), na Nigéria (Lagos, Ifé e Ibadan).

A criação do Grupo Raízes Brasileiras na UFBA, na década de 90, teve a participação de jovens capoeiristas, alunos de vários cursos desta universidade (Educação Física, História, Teatro, entre outros), cita, Buguelo, Soldado (Neuber), Bené (Benedito), Pangolim (Jean Barros), Mago (Cássio Barros), estes últimos, fundaram a Academia Gueto, em Pituaçu e proporcionam grandes eventos de capoeira.

Como um símbolo da Bahia, a capoeira possui significativa representatividade, uma forma de conhecimento e sabedoria da classe mais expressiva socialmente, que construiu e vem oferecendo uma riqueza em termos de bens, turísticos, culturais, educacionais, sociais, artísticos, econômicos; esta é uma forma de “estrutura estruturada”, no pensar de Bourdieu (2002, p. 16), “como meios de comunicação”.

Enquanto bem cultural, no desenrolar do tempo, tradicionais representantes deste legado africano na Bahia lutam contra as forças dominantes para não ser cooptados, mas, com o advento da modernização, surgem

especialistas (praticantes que reinventaram outra lógica da capoeira, baseada na ideologia dominante), a partir daí, inicia o “jogo pelo monopólio” e qual o desfecho dessa luta?

O jogo do universo capoeirístico é o mesmo jogo da luta de classes sociais, onde a classe dominante exerce violência simbólica⁴⁹ para deter o monopólio dos bens; a outra resiste e luta, mesmo em desvantagem, reivindica o direito legítimo de gozar de seus bens e ser reconhecido como herdeiro.

4. 3 ESCOLAS DE DANÇA AFRO, SEMENTES PLANTADAS NA DISPERSÃO

Embora nas leituras que realizo sobre danças de origem africana no Brasil, tanto em obras clássicas quanto em produções atuais, não encontre quem situe as escolas de dança afro, acredito que um dos motivos, seja a concepção de “escola”, cristalizada no modelo predominante, instituído na nossa sociedade.

Afirmo que neste século está se dando maior institucionalização dos espaços-escolas na referência cultural afro, pois permanecem em conquista de afirmação e do seu lugar social.

A concepção de escola que apreendo, como sendo as de dança afro, são os espaços voltados para a legitimação da cultura afro-brasileira, formando a pessoa para seu aprimoramento e melhor relacionamento com o mundo. Nessas escolas, predominam nas relações existentes, atos pedagógicos, ou seja, se ensina e se aprende. Pela natureza desta cultura, me reportaria ao que Gadotti (2002, p. 277) a partir da expressão de George Snyders⁵⁰, remete à etimologia da palavra, “escola”, significando, “ alegria”, “lazer”, como sendo “o ideal da escola: a alegria de construir o saber elaborado”(GADOTTI, 2002, p. 277), assim, nos espaços-escolas de dança afro, se produz uma dança de alegria e satisfação, em que a cultura da satisfação leva “a alegria da cultura como que fortalecendo a confiança em mim mesmo, a confiança na vida; amar mais o mundo, apreendê-lo como mais estimulante, mais

⁴⁹ Violência simbólica é o poder de impor, inculcar de forma arbitrária valores, embora ignorados no âmbito da realidade social, como aborda Bourdieu (2002, p. 12).

⁵⁰ George Snyders tem uma importância na defesa de uma escola não autoritária, é educador francês contemporâneo. A obra em que encontro elementos consonantes ao que desenvolvo é: *A alegria na escola*. São Paulo, Manole, 1988”.

acolhedor” (GADOTTI, 2002, p.306). É nessa perspectiva, que as escolas de dança afro existentes, possuem elementos fundamentais para a vida.

Sendo assim, no contexto desta cidade, identifico como escolas de formação em dança afro os espaços que se seguem.

Núcleos culturais afro-brasileiros tradicionais que formam para o samba, (cujo Recôncavo baiano é um berço dessa referência de dança e ritmo) e muitas danças tradicionais já mencionadas anteriormente; os terreiros de Keto, Angola, Jêje, Caboclo, entre outros; a capoeira, sendo a Angola, a que mais se mantém, preservando a dança e digo, as escolas de capoeira possuem uma sistematização rica em termos de formação e linguagem; os afoxês; os blocos afros (*Ilê Aiyê, Olodum, Malê de Balê, Araketo*, entre outros), que deram surgimento a uma nova movimentação coreográfica oriunda do ritmo “samba-reage”.

Os grupos artísticos considerados “parafolclóricos”, criados a partir de 1960, sendo pioneiros em extrair das tradições e reproduzir, em forma de repertório cênico, as danças de origem africana na Bahia, ensinando as pessoas, que se apropriaram, expandiram e multiplicaram tais conhecimentos, em forma de espetáculos, cursos, novos grupos.

O movimento denominado “afro-contemporâneo”, tendo a pessoa de Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King⁵¹, o precursor da elaboração de uma linguagem na Bahia, reunindo suas pesquisas junto ao candomblé e nos conhecimentos adquiridos na Universidade.

⁵¹ As referências sobre a biografia e concepção do estilo de dança afro-contemporâneo criado pelo Mestre King, estão levantadas na minha dissertação de mestrado em Educação (UFBA), em 1996. Arquivo: Mestre King