

Outros tempos

40 anos de dedicação ao
ensino, pesquisa e extensão

SUZANA MARTINS



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima

Outros tempos

40 anos de dedicação ao
ensino, pesquisa e extensão

SUZANA MARTINS

4



2018, Suzana Martins.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Capa e projeto gráfico
Gabriel Cayres

Editoração
Ana Paula Azevedo

Revisão
O autor

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

M386 Martins, Suzana

Outros tempos: 40 anos de dedicação ao ensino, pesquisa e extensão/
Suzana Martins. - Salvador: EDUFBA, 2018.

95 p.

ISBN: 978-85-8292-169-2

1. Artes Cênicas. 2. Dança. 3. Memória autobiográfica. I. Título.

CDU: 793.3:929

Ao reconhecer cada um desses nomes relacionados abaixo, como parceiros e colegas dessa minha trajetória profissional, sinto-me forte e com sentimento de muita satisfação para referenciá-los como personalidades marcantes, e que já não estão na terra dos homens. É com todo o meu carinho e reconhecimento que dedico a eles este memorial. Armino Bião: baiano, ator, dançarino, diretor de teatro, pesquisador e professor; Armado Visuette: panamenho, dançarino profissional; Augusto Omolu: baiano, dançarino profissional; Carlinhos Moraes: gaúcho e professor de balé; Cristina Perco: baiana, dançarina profissional; Ernest Widmer: alemão, maestro, compositor e professor de música erudita; Flexão: baiano e dançarino profissional; Hildergardes Viana: baiana, escritora e professora de folclore; Ivan Machado: baiano e percussionista; Lindembergue Cardoso: baiano, compositor e professor de música; Lu Spinelli: coreógrafa, dançarina profissional e diretora de academia de dança; Mestre Camisa Roxa: baiano e capoeirista; Klauss Viana: mineiro, bailarino, professor de dança, diretor artístico; Robertinho de Abreu: baiano, ator, professor, pesquisador e diretor de teatro; Rolf Gelewski: alemão, dançarino, diretor e coreógrafo; Rosita Salgado: baiana, diretora de escolinha de arte; Sérgio Souto: gaúcho, professor de música e compositor; Tereza Cabral: baiana, professora e coreógrafa; Walter Smetack: suíço, compositor e professor de música.

Agradecimentos

Agradecimentos

"OUTROS TEMPOS"* - 40 anos de dedicação ao ensino, pesquisa e extensão (1974-2014)

Criado o título deste documento, passo aos agradecimentos e gostaria, em primeiro lugar, agradecer ao professor, ator e amigo Sérgio Farias, ao qual tenho muita admiração e amor por ser uma criatura humana das mais bonitas que já conheci em toda a minha vida. Para você, todo o meu respeito, carinho e gratidão por todos esses anos ao seu lado. Meus sinceros agradecimentos à professora Angela Lühning por ter aceito o convite em participar desta comissão, muito obrigada. Ao professor Fernando Mencarelli te agradeço com muito carinho. À querida Graziela Rodrigues, professora artista contemporânea e companheira de velhas e novas ações acadêmicas, o meu muito obrigada. À minha ex-aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, professora Isa Trigo, te agradeço do fundo do meu coração.

Agradeço também aos técnicos administrativos do passado e do quadro atual da Escola de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, os meus sinceros agradecimentos.

Meus especiais agradecimentos às minhas filhas Catarina Martins de Andrade e Fernanda Martins de Andrade pela paciência, apoio e carinho para comigo, durante todo esse percurso em que estive concentrada na elaboração deste Memorial.

* Título inspirado no artigo de autoria da professora Hildergardes Vianna, que apresentou pela primeira vez, para mim, ainda como estudante universitária de dança moderna, os conhecimentos teóricos/práticos sobre a capoeira, o maculelê e o samba de roda. (VIANNA, H. A Bahia já foi assim. Salvador: Editora Itapuã, 1973).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Suzana Martins no Cartaz: 2ª Jornada de Dança da Bahia, 1971, TCA.

Figura 2: Suzana Martins em sala de aula de improvisação com o professor alemão Helmet Gottschild, na Temple University, 1979.

Figura 3: Odundê: programa do Festival de Oloron, França, 1981.

Figura 4: Programa do espetáculo The African Gods, Teatro The Painted Bride Center, Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos, 1987.

Figura 5: Cartaz do Pandemônio 2.

Figura 6: Cartaz do workshop de samba.

Figura 7: Recorte do jornal “A Tarde”, 2000. Na frente, Armindo Bião, ao lado esquerdo dele, professora Suzana Martins, atrás dela, professora Hebe Alves, do lado direito de Bião, professora Ciane Fernandes e atrás dela, professora Meran Vargens, ao lado dela, o professor visitante Pierre Le Queau e ao lado dele, a professora Antônia Pereira, professores permanentes do PPGAC/UFBA e vários estudantes bolsistas.

Figura 8: Cartaz da “Master Class” de samba. Pote à pitre, Guadaloupe, 2001.

Figura 9: Recorte de uma revista holandesa, Holanda, 2003

Figura 10: Coreografia “Youmefication” - Internacional Festival Theatreschool, 2004.

Figura 11: Cartaz da palestra: The Dance of Candomblé: Celebration and Culture, no Programa de Pós-Graduação em coreografia Dance Unlimited, 2005.

Figura 12: Capa do livro A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo, 2008.

Sumário

Sumário

- 13 Apresentação
- 15 As primeiras lembranças em relação à dança,
a espetacularidade das artes cênicas
- 25 Dos anos de 1974 a 1980: a Dança em tempos modernos
- 47 Dos anos de 1981 a 1990: a Dança em tempo
de outras atuações profissionais
- 57 Dos anos de 1991 a 2001: a Dança em outros tempos
- 69 Dos anos de 2002 a 2014: a Dança no nosso tempo
- 87 Palavras conclusivas
- 91 Publicações

Apresentação

APRESENTAÇÃO

A defesa pública deste Memorial foi realizada no dia 28 de março de 2016, a partir das 10h, na Escola de Dança da UFBA. Participaram da Comissão Examinadora os seguintes professores: Angela Lünhing, da Escola de Música da UFBA, e Presidente da Comissão, Sérgio Farias da Universidade Federal do Oeste da Bahia, Graziela Rodrigues, da UNICAMP, Fernando Mencarelli, da Universidade Federal de Minas Gerais e Isa Trigo, da Universidade Estadual da Bahia.

A recepção de boas-vindas foi conduzida pela Vice-diretora da Escola de Dança, Carmem Paternostro Schaffer, a qual encaminhou este processo burocrático com simpatia e elegância. A realização da defesa da professora - autora deste Memorial - foi realizada no Teatro do Movimento e nela participaram inúmeros ex-alunos, professores dos cursos de Licenciatura em Dança, Dançarino Profissional, Licenciatura em Teatro, parentes, assim como técnicos administrativos, e outros presentes. Após a abertura, a autora deste Memorial expôs, durante uma hora, suas atividades de ensino, pesquisa e extensão desenvolvidas ao longo de 40 anos de profissão (1974-2014), utilizando o recurso tecnológico do programa power point. Após esta exposição, a autora foi arguida pelos cinco membros da Comissão, em seguida, todas as perguntas foram respondidas por ela.

Assim apresento este Memorial na tentativa de uma retrospectiva ascendente de dados históricos da minha trajetória profissional, desde período que abrange as minhas primeiras lembranças com as artes cênicas até a minha contratação como professora efetiva da Escola de Dança (1974) até o segundo semestre de 2014. Ao longo de todo o documento, não faço distinção entre o uso dos gêneros masculino e

feminino nas palavras, portanto, generalizo os gêneros, utilizando as palavras, sempre em masculino, para designar ambos os gêneros.

É com muito prazer que lhes apresento este Memorial, na intenção de que todos possam conhecer o meu desempenho como professora doutora, como artista e pesquisadora em dança - uma trajetória profissional intensa, e extensamente dedicada aos meus 40 anos de atividades!

Boa leitura!

Salvador, 18 de abril de 2016

AS PRIMEIRAS LEMBRANÇAS COM RELAÇÃO À DANÇA, À ESPETACULARIDADE¹ DAS ARTES CÊNICAS...

“O sentimento estético é inerente à maioria dos homens, independente de seu nível de desenvolvimento intelectual”.²

Herbert Read (1957)

Apresento este Memorial, na tentativa de relatar as minhas experiências artísticas/profissionais dentro e fora da academia universitária, as quais ficaram gravadas em minha memória, ao longo desses 66 anos de idade. Aliás, destes 66 anos, até 2014, 40 anos foram dedicados às minhas atividades como dançarina, professora, coreógrafa e pesquisadora em dança. Entretanto, as artes do espetáculo acompanham-me desde a infância.

É desde menina que o movimento do corpo, a expressão corporal e as artes visuais acompanham a minha vida. A primeira vez que vi uma coreografia de dança, eu tinha mais ou menos 07 anos de idade, quando minha madrinha me levou para assistir um filme em um dos cinemas da cidade de Salvador, localizado na Praça da Sé. O filme norte-americano era um musical, que se passava numa cidadezinha do

1 O termo “espetacularidade” é usado nos estudos da Etnocologia – uma perspectiva multidisciplinar – que se refere aos comportamentos espetaculares extracotidianos, os quais envolvem manifestações de música, de dança, imaginação e teatralidade.

2 In: MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos de Arte – 801 definições sobre Arte e o sistema de Arte. São Paulo: Record, p. 8, 1998.

interior dos Estados Unidos, e havia uma família de 07 moças virgens que procuravam 07 rapazes para se casarem, cujo título, se a memória não me falha, era “07 noivas para 07 irmãos”. Este musical me impressionou muito, as imagens ficaram tão gravadas em minha memória que me lembro das cenas em que as coreografias eram cheias de muita ação e dinâmica, com saltos e giros, uma movimentação virtuosa. Vibrei com tudo que estava sendo internalizado, mas, em momento algum, pensei que no futuro iria seguir a carreira de dançarina profissional, professora de dança e tampouco pesquisadora em dança.

Outra lembrança bastante significativa para mim foi também, ainda durante a minha infância, quando morávamos na cidade baixa, no bairro de Itapagipe, na cidade de Salvador. Eu e meus dois irmãos mais velhos costumávamos fugir de casa, andando de bicicleta (nessa época não havia muitos carros trafegando pelas ruas deste bairro), para observar a vida dos ciganos que acampavam no Largo dos Mares. Até os dias de hoje, estas imagens estão também gravadas na minha memória. Uma delas foi ver bem de perto o casamento entre os ciganos – uma cena espetacular, incluindo muita comemoração através de muita música, dança, e uma farta mesa com vários pratos de comida, além do colorido das roupas, muito ouro em joias, enfim, uma cerimônia cheia de rituais. Um desses rituais, observado por nós, foi o casamento de um casal jovem. Após as palavras pronunciadas pelo líder, em um determinado momento, ele fazia um pequeno corte com uma faca prateada nos pulsos dos noivos, e daí o casal juntava os pulsos sangrando e selava o ritual/ casamento com um beijo na boca. Em seguida, toda a comunidade celebrava, através de dança, música ao vivo e bebidas. Vale registrar que nós íamos escondidos dos nossos pais, pois os ciganos eram considerados “marginais”, para a sociedade baiana daquela época. Aliás, até os dias de hoje, os ciganos são marginalizados pela sociedade, em geral.

A primeira experiência formal em arte da dança e em artes plásticas foi também ainda na infância, quando minha mãe me matriculou na primeira Escolinha de Arte da Bahia, a Diretora chamava-se Rosita Salgado (já falecida), que ficava localizada numa casa no Campo Grande, na cidade de Salvador. Lá, aprendi os primeiros passos da técnica do balé clássico através de um método de ensino, que, para os dias de hoje, a meu ver, se tornou totalmente inapropriado e desvalorizado; a professora era estrangeira, aparentemente, uma senhora de mais ou menos 50 de idade, que costumava usar uma varinha feita de madeira para bater nas minhas pernas, quando eu errava os passos dados por ela. Através deste método torturante, eu tinha que corrigir, por exemplo, o grand pliê. Nossa! Que tortura eram essas aulas! Tudo começou quando minha querida mãe decidiu que a técnica do balé clássico iria ser uma atividade física ideal para uma mocinha que precisava perder “alguns quilinhos extras”. Devo ressaltar que esse corpo “cheiozinho”, de curvas e com tecidos adiposos em

quantidade, jamais foi empecilho para mim, durante as minhas atividades profissionais de dançarina. Muito pelo contrário, chamava a atenção do público, que comentava: “como dança bem aquela gordinha! ”. Entretanto, nessa época, o conceito estético de corpo estava atrelado àquelas bailarinas com corpos esbeltos e magros, o que nos dias de hoje, ainda persiste, em determinadas culturas e escolas de dança, no mundo. Retornando às aulas de balé, estas, na realidade, me torturavam, tanto de maneira física quanto emocional. Entretanto, este sentimento se transformava quando, nesta mesma escola, tomava aulas de modelagem em argila, com um professor japonês. Essas aulas, positivamente, eram bastante “gostosas”! Só em colocar as minhas mãos na massa bruta da argila e ir modelando e vendo aquele pedaço de argila transformar-se numa flor, numa mesa, num cachorro etc., era fascinante para a minha imaginação artística de criança.

Ainda durante a minha infância tive aulas de acordeom e participei de um espetáculo para crianças num teatrinho, que ficava localizado no bairro do Barbalho, na cidade de Salvador. Lá acontecia um evento proporcionado pelo teatrólogo, escritor e professor Adroaldo Costa, muito famoso pela sociedade baiana, nessa época, pela criação de um programa de rádio intitulado Hora da Criança, que proporcionava espetáculos infantis. Embora eu não gostasse de tocar acordeom, minha mãe mais uma vez acreditava que eu pudesse me tornar uma artista, mas no único espetáculo que participei na Hora da Criança foi uma performance totalmente constrangedora, pois no momento de tocar o meu acordeom ao lado de mais duas garotas, eu, simplesmente, esqueci de abrir o fole de baixo do instrumento, fazendo força extraordinária para tocar e ir até o fim da performance! É que claro que a minha mãe ficou triste e eu desisti de tocar qualquer instrumento.

Dando continuidade às outras experiências com as artes, durante a minha adolescência, eu devo registrar aquelas mais relevantes desta época, que foram vivenciadas, por mim, entre as décadas de 1960 a 1970. Mais uma vez, minha mãe matriculou-me na primeira Escola de Balé do Teatro Castro Alves (TCA), que se chama até os dias de hoje de EBATECA³ e funcionava no subsolo do Teatro Castro Alves, no Campo Grande, na cidade de Salvador. Nesta escola de balé, era aplicado o método da Royal Academy of Dancing, um método vindo das escolas inglesas, sendo muito conhecido no mundo do balé clássico, no Brasil dessa época. Lembro-me que fui aluna da primeira turma da EBATECA e tive a oportunidade de dançar coreografias clássicas, no palco principal do Teatro Castro Alves, no meu primeiro espetáculo de

3 A EBATECA foi fundada em 08 de agosto de 1962, tendo como fundadoras as seguintes senhoras da sociedade baiana: Maria Augusta Mongenroth, Aída Maria Ribeiro e Maria Silva.

Balé Clássico. Aos 14 anos de idade, experimentei, pela primeira, como bailarina, a coreografia “Flocos de Neve”, da suíte “Quebra Nozes”, com a composição musical de autoria de Tchaikovsky.

Paralelamente as minhas aulas de balé clássico na EBATECA, descobri outra maneira de exercitar o meu corpo, em um curso de Dança Moderna, que a Escola de Dança da UFBA oferecia como atividade de extensão, na época, intitulado “Curso Preparatório de Dança”. Meus primeiros professores de Dança Moderna foram dois estrangeiros, o alemão Rolf Gelewski, que me ensinou os primeiros passos e sequências de movimentos da técnica da Dança Moderna e a austríaca Gertrud Piffel, esposa de outro professor de técnica da Dança Moderna, Rudolf Piffel, que me ensinou a rítmica dos movimentos. Em 1968, ainda como estudante deste curso, fiz a minha primeira apresentação didática, na Concha Acústica do TCA, na cidade de Salvador. A coreografia criada por Rudolf Piffel. A Dança Moderna ensinada por ele tinha como base o ensino de “movimentos centrais e periféricos”, e também “uniformes”, ou seja, movimentos que se iniciavam do centro do corpo (abdômen e plexo), e se expandiam para as extremidades do corpo (membros superiores e inferiores), dilatando o corpo no espaço. Quanto aos movimentos “uniformes”, eram aqueles em que os corpos ficavam rígidos, cheios de muita tensão, como se cada corpo fosse um bloco que se inclinava para a frente, para trás e para os lados, como se tivéssemos um bambu enfiado dentro do corpo, que não podia envergar e nem tampouco sair do eixo da inclinação. Estes movimentos “uniformes” eram voltados para a forma que o corpo tomava, no espaço e no ritmo.

Nesse curso preparatório, conheci o meu primeiro grande mestre de Dança Moderna e um dos fundadores da Escola de Dança, o alemão Rolf Gelewski (1930-1988), que ali exerceu as funções de diretor, professor e dançarino, durante o período de 1960 a 1975. Nesse mesmo período, tive outras professoras, como Lia Robatto (aposentada), Marta Saback (aposentada) e Dulce Aquino, entre outras. Gelewski dirigiu o Grupo de Dança Contemporânea – GDC por muito tempo. Com ele, aprendi a exercitar a disciplina do meu corpo em movimento e a apreciar músicas eruditas/ clássicas e contemporâneas. Além disso, comecei a desenvolver minha capacidade rítmica e a sensibilidade musical, através da improvisação da Dança Moderna. Gelewski percebeu, durante suas aulas de composição coreográfica, que eu tinha talento para improvisar e compor solos. Ele sempre dizia para mim, após os exercícios de improvisação, que a minha atuação era cheia de “vitalidade”, e muita energia física! O que me deixava constrangida porque ele, em suas aulas, já buscava nessa época a perfeição espiritual através dos ensinamentos do mestre indiano Sri Aurobindo! Ainda, nessa mesma época, esta jovem senhora, que ora escreve este Memorial, foi convidada para participar de um grupo folclórico, criado pelo Mestre de Capoeira “Acordeom”, que hoje vive na Califórnia, Estados Unidos

da América do Norte. Com ele, descobri o universo filosófico e a prática da Capoeira Regional e Angola. Minha participação nas rodas de Capoeira fazia muito bem ao meu ser (self), como um todo – minha alma, meu corpo físico e meu intelecto ficavam em harmonia. Vibrei com a descoberta da Capoeira, aproximadamente nos anos de 1970, pois foi algo que marcou para sempre a minha carreira artística/profissional. Através da prática da Capoeira descobri que aqueles passos codificados do balé, aprendidos na infância e na adolescência, possuem semelhanças entre os princípios dessas técnicas, como, por exemplo, passos que incluem a coordenação motora de braços e pernas, a abertura e a flexibilidade da articulação coxofemoral das pernas – posição das pernas conhecida como en dour –, muita usada nos passos do balé, que está também presente na Capoeira através da “ginga”, embora os fundamentos filosóficos de ambas as técnicas sejam antagônicos. Nessa época, as mulheres não praticavam a Capoeira, como nos dias de hoje, pois eram vistas como marginais, e aquelas que se interessavam pela Capoeira eram consideradas homossexuais. Mas eu não me importava com esse tipo de preconceito, fui transgressora no sentido positivo, pois o Mestre Acordeom e eu criamos a “Capoeira do Amor”. Nessa coreografia, criávamos uma simbiose de gestos e movimentos da técnica da Dança Moderna entrelaçados às sequências da Capoeira, acompanhados pela música norte-americana Summertime, tocada por uma flauta doce e ao som do berimbau, de caxixis e do pandeiro. A “Capoeira do Amor” é encenada até os dias de hoje, por muitos grupos folclóricos da cidade de Salvador, inclusive o Balé Folclórico da Bahia. Durante este processo do jogo da Capoeira, também fui apresentada ao Samba de Roda. No nosso único espetáculo apresentado no palco principal do TCA finalizávamos com a roda de Samba, na qual capoeiristas, músicos e dançarinos, se misturavam neste momento para o “the end” de um espetáculo folclórico, mas, ao mesmo tempo, composto de traços contemporâneos.

Porém, fui mais além do palco com o Samba de Roda. Costumava frequentar, com os amigos capoeiristas, o antigo Mercado Modelo (que foi incendiado por duas vezes e depois reconstruído), situado na cidade baixa da cidade de Salvador. Era lá que a mistura de etnias e classes sociais se juntavam na roda do Samba, a exemplo de tocadores de samba, batuqueiros e prostitutas, que residiam na área, pelos arredores da Igreja da Conceição da Praia, sambávamos numa certa ingenuidade e pelo simples prazer do ritmo e da cachaça! E foi exatamente nessa época que aprendi o passo principal e tradicional do Samba de Roda, intitulado “miudinho” e também aprendi a “soltar” os meus quadris, requebrando no ritmo do samba. Hoje, sob a luz da perspectiva etnocenológica, e dos meus estudos sobre matrizes estéticas de nossas manifestações culturais, percebo que as experiências vivenciadas por mim nesse

período foram produtos espetaculares da baianidade⁴, nos quais as etnias se agrupam, interagem entre si, com o mesmo entusiasmo, e sem discriminação alguma.

Ainda como lembranças do passado de uma profissional em dança, em formação, o universo da Dança Moderna, que se descortinava para mim e com estas experiências da infância, adolescência e juventude, decidi concorrer ao vestibular para dança na UFBA. A dança tornou-se viva e presente em minha vida pessoal e também profissional. Assim, decido prestar vestibular para dança e para as artes plásticas, exatamente em 1969, tempo de grandes modificações na UFBA. Quando li o resultado do vestibular, publicado no jornal *A Tarde*, me surpreendi, pois tinha sido aprovada em ambas as opções. Então, matriculei-me em ambos os cursos e consegui frequentá-los, ao mesmo tempo, por dois anos consecutivos, devido aos horários compatíveis, enquanto o curso de dança era no período da manhã e o curso de artes plásticas era no período da tarde. Iniciei o bacharelado em Dançarino Profissional, na antiga Escola de Dança, que ficava localizada na Rua Padre Feijó, Canela, e onde hoje funciona uma creche da UFBA. Enquanto isso, eu frequentava o curso de Artes Plásticas, na Escola de Belas Artes, localizada na Rua Araújo Pinho, onde continua funcionando até os dias atuais. Mas, no final do ano de 1970, com o advento de uma nova tecnologia – o computador, a Secretaria Geral de Cursos (SGC) da UFBA descobriu que eu possuía dois números de matrícula, o que não é permitido pelo sistema universitário e acadêmico. Lembro-me como se fosse hoje, a Diretora da SGC chamou-me para que optasse por um desses cursos e que eu teria o direito constitucional garantido de concluir um curso e depois continuar frequentando o outro, se assim eu quisesse. Fiquei surpresa, mas, ao mesmo tempo, tinha que tomar uma decisão, o que foi muito difícil para mim, na época, pois ambos os cursos universitários estavam sendo positivos e eficientes para mim, e estava bastante empolgada e feliz frequentando os dois. Mas a decisão foi tomada, optei pelo curso de bacharelado em Dançarino Profissional, porque já estava praticando a arte de dançar no Grupo de Dança Contemporânea, sob a Direção de Rolf Gelewski. Assim, ainda cedo, como estudante do Curso de Bacharelado em Dança, tornei-me dançarina/solo do GDC e, mais adiante, como professora efetiva (1974) da Escola de Dança, tornei-me professora das disciplinas Composição Solística I e II, ao longo da minha carreira acadêmica de ensino. Estas

4 A compreensão deste conceito de baianidade envolve o conjunto das artes do espetáculo de profissionais e amadores de teatro, dança e música, assim como de eventos lúdicos religiosos e festivos, a exemplo de rituais do Candomblé, procissões católicas e outros, e também festas populares de largo, carnaval e outros (BIÃO, 2009). Mais informações, consultar: GREINER, Christine; PEREIRA, Antonia; CAJAÍBA, Luiz; PITOMBO, Renata. (Orgs.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

experiências com o GDC, ainda como estudante, foram algo de fantástico em minha formação profissional!

O meu primeiro espetáculo foi realizado no palco do antigo Teatro Santo Antônio, da Escola de Teatro da UFBA, hoje, Teatro Martim Gonçalves. Em seguida, fizemos uma série de turnês pelo Brasil, com apresentações nos palcos do Teatro Palacete das Artes, na cidade de Belo Horizonte e no Teatro Municipal de Ouro-Preto (MG), do Teatro da Fefieg, na cidade do Rio de Janeiro e no teatro da Escola Municipal, entre outros.

As experiências com o GDC, como dançarina de Dança Moderna, foram intensas e se estenderam até o ano de 1972. Mas, ao mesmo tempo, eu continuava como estudante da Escola de Dança, inclusive, conclui os dois cursos: bacharelado em Dançarino Profissional (1972) e Licenciatura em Dança (1973). Continuei como dançarina profissional no GDC até a chegada do meu segundo mestre em Dança Moderna – o coreógrafo e professor afro, o norte-americano Clyde Wesley Morgan, da Universidade de Blockport (NY). Com Morgan, aprendi a valorizar a minha própria cultura, ou seja, a cultura afro-baiana. Morgan introduziu uma série de conhecimentos religiosos sobre o Candomblé da Bahia, bem como conhecimentos e ritmos africanos através de cursos práticos.

Na Escola de Dança, Morgan foi professor visitante, por sete anos consecutivos (1971-1978), mas sempre retornava à Escola de Dança, ministrando cursos “livres” e também coreografando espetáculos e participando de outros eventos afins. Foi uma época efervescente, de muitas produções artísticas em dança acadêmica/ universitária, na cidade de Salvador. Nessa época, no período de 1971 a 1972, exercitei o meu talento de dançarina profissional, em diversos eventos e palcos das cidades de Salvador, Belo Horizonte, Ouro Preto e Rio de Janeiro. Uma das mais marcantes ações de Morgan foi introduzir no GDC profissionais da comunidade da cidade, que não tinham uma formação educacional universitária, eram percursoristas freelancer, eram filhas de santo da religião do Candomblé, sambistas e capoeiristas, dentre outros. Esses profissionais foram integrados ao nosso trabalho de dança e música, de maneira bastante positiva e inovadora, tendo em vista que o GDC, na gestão de Gelewski, restringia a participação nos espetáculos somente aos profissionais da academia universitária. Outra ação significativa, para nós, com Morgan, foi também a participação de músicos tocando percussão, ao vivo, e músicas clássicas, a exemplo da flautista Elena Rodrigues (professora aposentada), da Escola de Música da UFBA. Ainda como inovação, Morgan estimulou a participação direta do gênero masculino em suas criações coreográficas, o que provocou um frisson no ambiente universitário, à época. Lembro-me da participação do professor de teatro Eduardo Tudella, com seus longos cabelos, e do educador/artista Sérgio Farias, com a sua beleza elegante,

e muitos outros artistas do gênero masculino, que participaram de várias produções artísticas do GDC, sob o comando de Morgan.

Em paralelo ao meu desempenho como dançarina profissional, tive também a sorte, a alegria e o prazer, de ter tido a oportunidade de conhecer o meu terceiro mestre de Dança Moderna – o mineiro Klauss Vianna (1928-1992)⁵. Com Klauss, aprendi a perceber o meu corpo de outra forma, ampliando a minha percepção estética e conceitual sobre ele. Além disso, com Klauss, tomei consciência de determinados mecanismos de movimento do corpo, de forma “livre” e expressiva, sem tensões, como, por exemplo, colocar a coluna vertebral em equilíbrio, elevando as pontas dos pés (posição de meia ponta), contudo, sem colocar força extra na região glútea, como eu estava acostumada a fazer nos exercícios da técnica do balé clássico. Ele costumava nos alertar que devíamos pensar nos ossos, quando em movimento, em vez de pensarmos na “carne”, ou seja, não deveríamos colocar tensão extra nos músculos. Isso faz muito sentido para mim porque o movimento é liberado, sem grande esforço físico, deixando o corpo livre das amarras rígidas das técnicas, e os movimentos do corpo, assim, fluem no tempo e no espaço, e daí as nossas “courageiras” da emoção também caem, como ele costumava dizer, sem qualquer constrangimento. Até os dias de hoje, aplico estes ensinamentos aos meus estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação. Isto é uma descoberta eficaz para aqueles que estão acostumados a colocar força extra na musculatura do corpo quando se movimentam em improvisações e exercícios de aquecimento do corpo. Aliás, quando movimento o meu corpo, nos dias de hoje, seja dançando o ijexá dos Orixás, seja praticando a técnica do Pilates ou sambando, todos esses conhecimentos, assimilados num passado não tão distante, surgem com toda a sua força e vitalidade.

Embora Klauss não tenha sido professor efetivo do quadro permanente de professores do Departamento de Integração Artística da Escola de Música e Artes

5 *Klauss Vianna* recebeu vários prêmios ao longo da sua carreira profissional, consolidou o seu talento como ator e preparador corporal, ainda na década de 1970, com o espetáculo *Hoje é Dia de Rock*, no Teatro Ipanema (RJ) e o seu apogeu profissional veio com o espetáculo *Roda Viva* (ou em *Mão na Luva*). Foram muitos prêmios de reconhecimento, ao longo da carreira, dentre os quais se destacam “Molière” (Categoria Especial,) em 1972; e “Melhor Coreógrafo”, na Categoria Teatro, em 1968; “Personalidade Artística do Ano” (1960); “Comenda de Ordem ao Mérito Artístico” (1987) e “Pesquisa em Dança” (1987). (MARTINS, Suzana. *Prêmio ANDES-SN de Arte Universitária Brasileira*, Belo Horizonte, 2000, p. 21)

Cênicas⁶ da UFBA, ele vinha frequentemente à cidade de Salvador, para ministrar cursos de extensão – os famosos cursos “livres” de expressão corporal, de balé clássico e de dança criativa, e também laboratórios de performance. Nesses laboratórios, ele dizia que éramos suas “cobaias”. Mas muitos dos participantes não conseguiam concluir seus laboratórios, por que Klauss, embora não tivesse uma formação em psiquiatria ou psicologia, abusava de métodos anticonvencionais de ensino, baseados nestas disciplinas, ou seja, ele abusava dos processos emocionais de “catarse”. Seus laboratórios de movimento eram verdadeiramente intensos e carregados de explosão das emoções. Muitos dos participantes desistiam pelo meio do caminho... Vomitavam... Estressavam-se... Choravam... Eu, entretanto, resisti e amava o que estava experienciando no meu próprio corpo e mente, através dos seus ensinamentos. Aprendi muito também através dos cursos “livres”, ministrados pela sua esposa Angel Vianna. Nós, inclusive, nos tornamos amigos muito próximos e o único filho de Klauss e Angel, que se chamava Rainer, tornou-se, mais tarde, padrinho da minha filha mais velha Catarina.

Concluindo esta Parte I afirmo que a Escola de Dança, nesse período, recebia muitos professores estrangeiros, lembro-me da alemã Armgard Von Bardeleben (aposentada) e Roger George, entre outros. Nesse início da minha juventude, durante a minha formação acadêmica, tive a alegria e a sorte de ter tido três grandes mestres de dança, que me ensinaram, em períodos distintos, a valorizar e a conhecer a dança, sob vários pontos de vista. Além disso, os meus conhecimentos sobre a cultura afro-brasileira foram cada vez mais se ampliando, principalmente, através da prática artística e, mais tarde, através da pesquisa acadêmica. Enfim, as primeiras lembranças com relação à dança, à espetacularidade das artes cênicas estão ainda gravadas na minha memória, tanto mental quanto corporal.

6 Até aproximadamente os anos de 1970, a Escola de Dança era um departamento de Artes Cênicas da Escola de Música da UFBA. Depois se tornou Departamento de Integração Artística, em seguida, Departamento de Dança, desvinculando-se da Escola de Música e, finalmente, Escola de Dança.

DOS ANOS 1974 A 1980: A DANÇA EM TEMPOS MODERNOS

“Se a experiência estética varia com as culturas, com as épocas, com os povos, com os homens, como se poderá, então, estabelecer a universalidade da beleza?”

Rosário Fusco (1952)⁷

Em dezembro de 1973, logo após a obtenção do diploma do curso graduação, prestei o concurso público no, então, Departamento de Integração Artística da Escola de Música e Artes Cênicas, atual Escola de Dança, e já, em março de 1974, iniciei, então, a carreira de professora universitária. Nesta parte, busco refletir e analisar minhas atividades profissionais/ artísticas, a partir da minha posição como professora efetiva, iniciando na categoria de Auxiliar de Ensino. Para mim, foi um período de muita produção profissional/artística, dentro e fora da universidade.

Logo que iniciei as minhas atividades acadêmicas na Escola de Dança, fui convidada para participar de um projeto de pesquisa com aplicação prática, coordenado pela então Diretora da Escola, a professora Dulce Aquino. Era uma época de mudanças sobre conceitos de educação e arte; este projeto era intitulado “Um Metodologia para o Ensino da Educação Artística”, e foi desenvolvido no período de 1974 a 1978. A primeira equipe era composta por mim, uma professora de música, Alda Oliveira,

7 In: MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos de Arte – 801 definições sobre Arte e o sistema da Arte. São Paulo: Record, p. 6, 1998.

uma professora de artes plásticas, Dalva Santiago, e com o acompanhamento de duas psicólogas: Eli Farias Ledezma e Eunice Lobo. Vale salientar que nenhuma de nós tinha ainda qualquer título em nível de pós-graduação, o que tínhamos era a apetência para o trabalho e tentávamos buscar uma metodologia para trabalhar, integrando os elementos estéticos das artes plásticas, da dança e da música, com crianças, na faixa etária de 5 anos até 10 anos de idade. Inspiradas na filosofia do educador inglês Carl Rogers, e nos conhecimentos do famoso educador Jean Piaget, e a escola democrática Summerhill⁸ da Inglaterra, começamos a estudar e a elaborar o nosso planejamento didático/pedagógico/artístico, a partir desses conhecimentos. Esta experiência foi bastante gratificante para mim, por uma série de razões, que relato a seguir:

- Os conhecimentos assimilados nos laboratórios de movimentos de Klauss Vianna foram essenciais para a condução metodológica com as crianças, principalmente com relação ao fator tempo. Ou seja, tínhamos que controlar a ansiedade com relação aos fatos ocorridos em sala de aula com as crianças de todas as idades. Por exemplo: no momento em que as crianças menores tinham que escolher os materiais, elas ficavam um longo período de tempo, explorando rapidamente cada um deles, mas sem tomarem decisão alguma, o que nos deixava “agoniadas” à espera da decisão delas.
- Tínhamos que controlar também as nossas próprias expectativas com relação aos produtos surgidos em sala de aula. Por exemplo: esperávamos “grandes produtos artísticos”, isso a partir das nossas próprias experiências, mas as crianças simplesmente só queriam explorar os materiais, sem, contudo, se preocuparem em apresentar estes “grandes produtos artísticos”. Como uma menina de aproximadamente 5 anos de idade que, certa vez, escolheu o material de maquiagem. Ela usou todo o material, pintando o rosto todo, como se fosse uma máscara, e quando perguntamos: “o que vamos fazer agora? ”, na expectativa de criarmos alguma

8 Summerhill é uma escola que se localiza em Leiston, no condado de Suffolk, na Inglaterra. Fundada em 1921 pelo educador Alexander Sutherland Neill, é uma das pioneiras dentro do movimento das chamadas “escolas democráticas”. Esta escola se tornou um ícone das pedagogias alternativas, ao concretizar um sistema educativo em que o importante é a criança ter liberdade para escolher e decidir o que aprender e, com base nisso, desenvolver-se no próprio ritmo. Hoje, mais de 200 escolas espalhadas pelo mundo seguem os seus ensinamentos (50 só nos Estados Unidos), e estão a crescer todos os dias. Atualmente, atende a crianças do ensino fundamental e médio e é dirigida pela filha do fundador, Zoe Neill Readhead. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Summerhill_School>. Acesso em: 16 set. 2015.

performance. Ela simplesmente respondeu, toda contente “vou tirar e colocar de novo!”

- Todas as experiências práticas adquiridas ao longo dos meus cursos de graduação eram sempre colocadas “à prova”, para contradizê-las ou para confirmá-las, o que deu origem a outras práticas não tão ortodoxas e acadêmicas. Por exemplo: o uso do piano e dos instrumentos de percussão era constante e elas faziam muito barulho, ou seja, a gente incentivava o uso “não convencional” dos instrumentos. Ao mesmo tempo, deveríamos dançar enquanto eles tocavam os instrumentos fazendo muito barulho, o que muitas vezes, confesso, me sentia ridícula dançando ao som de tanto barulho!
- Os conceitos de liberdade e de responsabilidade foram experimentados de maneira bastante intuitiva, pois as crianças cotidianamente nos confrontavam quase sempre para testar a nossa capacidade de resistência. Por exemplo: no momento da escolha do uso de materiais e da escolha de personagens, as crianças maiores sempre queriam liderar o grupo, e, assim, tínhamos que “negociar” com muita paciência para se chegar a um consenso.

As experiências adquiridas ao longo destes quatro anos e com a conclusão deste projeto proporcionaram a mim ampliar a minha percepção com relação ao ensino da arte, em geral. Com estas experiências pude exercitar os conteúdos das disciplinas do antigo currículo das escolas de arte da UFBA, que era intitulada “Integração Artística I e II”. Enfrentando os desafios de uma época cheia de mudanças e experimentações artísticas, tanto no universo acadêmico quanto no cenário artístico baiano, lembro-me que estas disciplinas eram ministradas em 02 (dois) barracões construídos no atual estacionamento da Escola de Teatro. A primeira equipe de professores (Harildo Deda, do teatro, eu, de dança, Fernando Ciqueira da música, e das artes plásticas eu não me lembro) trabalhava de maneira bastante intuitiva, tentando integrar os elementos estéticos que poderiam se entrelaçar, apontando as semelhanças de forma e de conteúdo entre as 04 (quatro) áreas artísticas. Nós, 04 professores dessas citadas áreas se encontravam, previamente, para planejar os happenings que deveriam acontecer, a cada semana de aula, com os estudantes desses cursos de graduação. Geralmente, os happenings estão relacionados com a forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Mas o termo happening foi criado, no fim dos anos de 1950, pelo norte-americano Allan Kaprow, para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis,

sem texto e nem representação. Tanto a performance⁹ quanto os happenings já vinham se espalhando pelo mundo das artes, consideradas algo de bastante inovador para a época. Buscávamos os estímulos das artes visuais e do teatro/dança/música, selecionávamos os materiais a serem utilizados na montagem dos happenings, mas o foco era sempre o corpo em ação. Nestes acontecimentos, o corpo comandava as ações que eram criadas em grupo, usando distintos materiais e elementos que eram orquestrados de forma a aproximar o espectador, estimulando-o a se integrar na(s) cena(s) propostas pelo grupo de estudantes. A estrutura era flexível, sem começo, meio e fim, conduzida pelas improvisações e ritmada pelas ideias criativas dos artistas/estudantes.

O acaso, a criatividade e a espontaneidade eram bem-vindas aos happenings, que ocorriam em tempo real, pelo espaço físico da Escola de Teatro. Foi uma das experiências das mais inovadoras da minha carreira como artista/docente. Alguns professores e também alguns estudantes resistiam aos procedimentos metodológicos aplicados, que criávamos para cada dia de aula, principalmente os da área da música e das artes plásticas, quando o corpo era o foco desses happenings. Ao longo do semestre, eles tinham receio de se movimentar e de se relacionar com o corpo do outro, para promover a integração artística. Refletindo nos dias atuais diria que os happenings eram produções artísticas interdisciplinares, embora, não este termo fosse usado na época, pois as especificidades de cada área eram valorizadas e agregadas umas nas outras. Para quem teve a oportunidade de assistir a alguns deles, os happenings pareciam a manifestação de um caos performático, mas, a meu ver, era muito bom coordenar estes acontecimentos inusitados para esta época!

Desde início, minha atuação profissional, como professora universitária na Escola de Dança, foi majoritariamente lecionando disciplinas de natureza metodológica e práticas/criativas, a exemplo de: Técnica Básica de Dança I e II, Metodologia Especial da Dança I e II, Prática do Ensino da Dança, Composição Coreográfica de solos I e II, Estudo do Espaço, dentre outras, tornando-me, assim, quase que a “dona absoluta” dessas disciplinas. Isso fazia com que eu continuasse a realizar pesquisas para o aperfeiçoamento destes conteúdos, junto aos estudantes de graduação, tanto do curso de Dançarino Profissional quanto do curso de Licenciatura em Dança.

9 No contexto das artes, o termo performance designa as apresentações de dança, canto, teatro, mágica, mímica, malabarismo, referindo-se ao seu executante como performer. Na segunda metade do século XX, surge um gênero artístico nos Estados Unidos que se chama Performance Arte (Performance Art), com características específicas. Alguns teóricos, como Jorge Glusberg, porém, interpretam que tal manifestação artística tem sua origem já na antiguidade. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Performance>>. Acesso em: 16 set. 2015.

Entre 1975 e 1976, lembro-me que o “embrião” do nascimento e criação do Grupo Tran Chan, das professoras Bete Grebler e Leda Munhana Ianitelli (na época, ambas eram estudantes do primeiro semestre), deu-se a partir das aulas de Técnica Básica de Dança I. A professora aposentada, Marly Sarmento e eu éramos as professoras desta turma e aplicávamos os ensinamentos de Klauss Vianna especialmente para esta turma. Depois, em 1977, fui para os Estados Unidos e Marly ficou ministrando esta turma sozinha. Acredito que foi nessa época que o Grupo Tran Chan¹⁰ foi criado e, durante muitos anos, fez muito sucesso na cidade de Salvador, e fora dela, como um grupo inovador de ideias contemporâneas e ousadas.

Outra experiência com o ensino, no início da minha carreira docente, foi aprimorar os meus conhecimentos teóricos sobre metodologia de ensino. Nesta época, havia carência de títulos nessa área da dança, então, fui pesquisá-los na Biblioteca da Faculdade de Educação, onde eu pudesse entender conteúdos relacionados à metodologia da educação para adaptá-los ao ensino da Dança. Assim, pude elaborar melhor os meus Planos de Curso das disciplinas Metodologia Especial da Dança I e II, e Prática do Ensino da Dança. Do mesmo modo, tornei-me “a professora de metodologia”, como muitos me apontam, principalmente os estudantes. Mais adiante, em 1978, já com esses conhecimentos amadurecidos, consegui elaborar um anteprojeto de pesquisa, baseado nestes conteúdos, para concorrer a uma bolsa de estudos da CAPES, e ingressar no curso de Mestrado, no Departamento de Dança da Temple University, Filadélfia, Pensilvânia, EUA. Lá desenvolvi o projeto de dissertação *A Special Methodology of Teaching Dance: reflections* (1980). Mais adiante falarei sobre a realização do meu curso de Mestrado, no exterior, vivendo na cidade da Filadélfia, Pensilvânia, onde morei por dois anos durante os anos 1978 a 1980.

Vale considerar que as décadas de 1970 e 1980 foram movidas por inúmeras mudanças, em vários contextos, sociais, políticos e artísticos, no Brasil. Foram décadas marcadas por muitas lutas e mudanças, principalmente sociais. Um passado distante, mas também bem recente, pois até os dias atuais, quando nos referimos aos anos das décadas de 1970 e 1980, parece que não estamos falando do século passado. Um dos marcos destas décadas foi a luta pela democracia brasileira, o Brasil transformou-se, em vários aspectos, ganhando liberdade de expressão e comunicação. Os cientistas políticos, como Mallamann, no seu livro “Os ganhos da década perdida” (2008, p. 12), diz o seguinte, referindo-se à década de 1980:

10 Para maiores informações, consultar: RODRIGUES, Eliana da Silva. *Tran Chan e a pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

Pode-se dizer que a democracia foi um dos ganhos políticos da década economicamente perdida. [...]. Outro ganho foi o surgimento e consolidação de um espaço regional de coordenação de políticas, cujos desdobramentos positivos ainda se fazem presentes. Apesar das dificuldades, a década de 1980 foi marcada por acontecimentos relevantes no que diz respeito à aproximação dos governos latino-americanos.

Assim, o Brasil assistiu ao processo de “modernização”, ou melhor, a modernidade e as ações sociais começaram a ser estabelecidas após um período tenso, regido pelo Regime Militar brasileiro. No cenário musical, surgiu a música eletrônica, das boates e das discotecas dancing. O cantor e compositor Michael Jackson lançou o seu videoclipe *Thriller*, tornando-se um sucesso absoluto, de público e de crítica, espalhado pelo mundo, enquanto Madona explodia com seus ousados e irreverentes videoclipes, repletos de coreografias exuberantes. Pós Regime Militar, a música popular brasileira (MPB) toma força nesta década e surgem nomes, como Marina Lima, Maria Betânia, Elis Regina, Gal Costa, Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, João Gilberto, Tom Jobim e outros.

Durante a década de 1980, a dança também sofre transformações, tanto no aspecto conceitual quanto no aspecto criativo, como se refere *Snizek*, no seu artigo “A Dança Contemporânea carioca dos anos 1990: corpo, política e comunicação”:

A década de 1980 solicita reflexões, originadas de diferentes questões e/ou emergências que as décadas 1960/70. Como podemos perceber as artes expõem as estruturas e questões das diferentes sociedades, simultaneamente promovem e veiculam transformações. A partir da década 1980 (sem precisão) e com origem em 1950/60 (com Mercê Cunningham), a dança passa a compor ideias, deixando de apenas ilustrar propostas. Vulnerável, mestiça e arrogante, a dança ganha “corpo” e espaço em nossa cultura, pois o “corpo” e sua dança, em 1980, são reconhecidos como agentes estruturadores do pensamento, como ação favorecendo a estruturação do pensamento. (p. 4, 1990)

Vale ressaltar que a técnica da Dança Moderna foi de fundamental importância para a minha formação educacional em dança. Através da assimilação de conteúdo desta técnica e das experiências anteriores, como estudante de dança, iniciei a minha carreira acadêmica, ministrando disciplinas técnicas, práticas/criativas e teóricas do curso de graduação na Escola de Dança da UFBA. Por esse motivo, exponho, de maneira breve, algumas reflexões sobre a técnica da Dança Moderna.

A Dança Moderna no Brasil ¹¹

Durante minha formação educacional de graduação e pós-graduação não desenvolvi determinada especialidade de conteúdos referentes à História da Dança, aliás, eu não gostava muito de estudar História, em geral. Mas trago algumas palavras sobre a minha própria trajetória histórica sobre a técnica da Dança Moderna, que conhecíamos, e que se originou, principalmente, nos Estados Unidos da América do Norte, como diz Rodrigues¹²:

Por volta do início do século XX, indo de encontro à insipidez e ao academicismo da escola clássica, surgiram Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St. Denis, pioneiras da Dança Moderna e exemplo para várias gerações de artistas, como, por exemplo, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Paul Taylor, Alvin Nikolais e muitos outros. (p. 95, 2005)

31

As inquietações da dançarina e coreógrafa Isadora Duncan (1878-1927), em abandonar a técnica e as sapatilhas do Balé Clássico, para se deixar levar pela música ao vivo, usando um figurino leve, cheio de tecidos esvoaçantes e se apresentando em lugares ao ar livre, foi algo surpreendente e inovador para a época – um acontecimento que mudou totalmente os princípios estéticos, os fundamentos filosóficos e a técnica da Dança. As coreografias celebravam o modo natural do corpo “livre” e com temas relacionados à Natureza. Infelizmente, Isadora Duncan teve uma morte trágica, num acidente de carro, enforcada pela sua própria echarpe.

11 No Brasil, a Dança Moderna teve, como uma das suas principais precursoras, a coreógrafa e dançarina paulista, com ascendência alemã, Ruth Rachou. Ela se especializou na técnica de Martha Graham e também na ginástica de Pilates. Para ela, o pensamento tem que ser um exercício diário para o bailarino. Seu maior objetivo era difundir a técnica de Martha Graham no Brasil. Em meados de 1970, é que essa técnica foi incorporada em alguns grupos de dança, com um restrito número de pessoas. Mas foi entre as décadas de 1980 e 1990 que, com a chegada da então intitulada era da pós-modernidade, que a Dança Moderna foi incorporada a várias companhias brasileiras, com nomes muito conhecidos, como, por exemplo, Luiz Arrieta, Maria Duschenes, Marika Gidali, Maryla Gremo, Nina Verchinina, Oscar Araiz, Renée Gumiel e Ruth Rachou. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). Disponível em: <www.encyclopedia.itauculturalf>. Acesso em: 13 abr. 2015)

12 Maiores informações sobre esse assunto, consultar: RODRIGUES, Eliana Silva. Dança e pós-modernidade. Salvador: EDUFBA, 2005.

Mas a técnica da Dança Moderna começou a se espalhar pelo mundo. As concepções coreográficas estavam sob a responsabilidade de cada artista, individualmente, mas apresentando alguns pontos em comum a cada grupo que surgia, ao longo do tempo. Em alguns casos, essas concepções são contraditórias e o ensinamento varia de escola para escola. No caso da Escola de Dança da UFBA, o corpo buscava o virtuosismo técnico, inspirado nas “grandes” escolas norte-americanas e o expressionismo europeu da escola de Mary Wigman¹³ Por um lado, aprendíamos a controlar as formas do corpo em movimento, que executava intensamente, com rigidez, os passos e as sequências, em busca do perfeccionismo, usando a força que vinha do centro do corpo e, assim, expressar emoções de forma dramática.

A técnica da Dança Moderna, até os dias de hoje, valoriza os saltos, os giros virtuosos, a colocações das pernas alongadas, levantando-as para o alto. Em algumas escolas, os grand jetes eram tão valorizados ao ponto do treino durar muitas horas seguidas, para alcançar o máximo de abertura e flexibilidade, nas posições das pernas, e os giros deveriam ser perfeitos, sem que as pernas “quicassem”, ou seja, sem tremer ou balançar. Em síntese, alguns dos passos codificados¹⁴ pela técnica do Balé Clássico são também utilizados nas concepções coreográficas da técnica da Dança Moderna, ou seja, a técnica da Dança Moderna rejeitou os códigos da técnica do Balé Clássico, no sentido rígido da forma, do conteúdo e do figurino, mas conservou a disciplina e o rigor nas sequências e passos do movimento sem, contudo, usar o lirismo e o romantismo do Balé.

32

13 *Karoline Sophie Marie Wigmann*, ou simplesmente *Mary Wigman* (1886-1973), alemã nascida em Hannover, foi bailarina, coreógrafa e professora de dança, considerada uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre. Ela começou estudando na Escola de Ginástica Rítmica, em Hellenan, em 1913, passou a estudar Dança, na Monte Verità, com Rudolf von Laban. Discípula e colaboradora de Laban, em 1920, ela fundou sua primeira escola, a Dresden Central School e, em 1949, inaugurou outra, em Berlim Ocidental. Wigman criticava também a técnica do balé clássico, por seus movimentos padronizados, pois considerava mais importantes as emoções do bailarino. Assim, desenvolveu sua própria dança, que ficou conhecida como *Ausdrucktanz* (literalmente: a dança da expressão ou dança expressionista). Os movimentos livres e improvisados transformavam-se em séries rítmicas e expressivas, acompanhadas em geral apenas de um instrumento de percussão. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). Disponível em: <www.encyclopediaitaicultural.com.br>. Acesso em: 13 abr. 2015.

14 O termo “codificada” refere-se aos códigos da técnica da Dança Moderna, que são, em geral, gerados pelo perfeccionismo na execução dos movimentos, na exploração das possibilidades motoras do corpo humano, no dinamismo, no emprego do espaço e do ritmo corporal em movimentos, e nas qualidades de movimento estudadas e criadas por Rudolf Von Laban.

Geralmente, no GDC, as coreografias, sob a responsabilidade de Gelewski e Morgan, enfatizavam os ritmos da música, através de contagens do tempo, para dar maior dramaticidade aos movimentos, mas a improvisação era bastante utilizada, principalmente, a partir de 1970. A concepção do figurino era também bastante eclética, geralmente predominava a cor preta, nos maiôs de collans com meias-calças de tecido de malha fina e/ou usavam-se saias longas, esvoaçantes, de tecidos pesados ou mesmo leves. Por outro lado, tínhamos a liberdade de improvisar, ao som da música eletrônica, e éramos treinados para acompanhar e estudar a música erudita/ clássica, e também movimentar o corpo, acompanhado de música ao vivo, da percussão. Ainda como ousadia do uso do corpo em ação, em determinadas escolas, valorizava-se o corpo nu, mas, na Escola de Dança, sob a responsabilidade de Gelewski e também de Morgan, o corpo nu não era bem-vindo nas suas coreografias. Confesso que hoje em dia fico com aquela sensação que fazíamos parte de um regime muito rígido e disciplinar do corpo em movimento, o que foi bastante positivo para a minha formação artística, como um todo, mas, ao mesmo tempo, cheio de contradições, pois se buscava a liberdade total e, ao mesmo tempo, se exigia controle e disciplina do corpo em ação.

Para ilustrar um dos episódios desta época, lembro-me do tempo que Gelewski era o coreógrafo e diretor do GDC, quando eu era ainda estudante de dança, e fui convidada para participar das suas produções artísticas, como aluna bolsista¹⁵. Ele tinha atitudes rígidas na disciplina do corpo com relação à sua produção artística. Um bom exemplo disso foi a sua capacidade de controlar todos os detalhes de suas criações coreográficas, como, por exemplo, em um determinado espetáculo, ele colocava todo o grupo de dançarinas numa sala da Escola de Dança, encostadas em uma das paredes para verificar se as bainhas das saias rodadas do figurino estavam todas alinhadas na mesma altura. Outro episódio que marcou a minha carreira artística de dançarina, ainda sob a direção de Gelewski, foi num dos espetáculos apresentados no Teatro Santo Antônio (hoje Martim Gonçalves). Era uma suíte coreográfica, intitulada “Mensagens” (1971), só com dançarinas, criada por ele. Esta coreografia era toda marcada, codificada e acompanhada pela música eletrônica e as sequências de passos eram executadas de maneira uniforme, para todas as 06 (seis) dançarinas: Tereza Eglon, Conceição Correia, Guio Brandão, Marli Sarmiento, Vera Siqueira e eu. Lembro-me que, em um determinado momento de uma das partes da coreografia, eu esqueci uma das sequências de movimento. Não sei exatamente o que aconteceu

15 Note-se que nessa época os estudantes eram convidados para participarem do GDC como bolsistas, mas não havia remuneração, como acontece nos dias de hoje. Geralmente, os estudantes que se destacavam em sala de aula eram convidados a participar das produções artísticas do GDC.

comigo, naquele momento, mas me lembro que deu um “branco” na minha mente e o meu corpo estava em êxtase, parecia que eu estava em transe. Não desanimei e também não entrei em pânico, em momento algum, porque comecei a improvisar, criando o meu próprio solo até que, em um determinado momento da sequência, Tereza, de cabeça voltada para o chão e bem próxima ao meu corpo no espaço falou bem baixinho: “Volte e pegue o movimento que estou fazendo”. Daí foi que percebi que estava totalmente “fora” dos padrões de movimento criados para esta suíte de 06 mulheres. Gelewski não gostou da minha atitude e nem tampouco da reação do público, que me aplaudiu muito, como solista do grupo, inclusive, no final do espetáculo, ele ofereceu uma rosa para todas as dançarinas, menos para mim. Fiquei chocada com o acontecimento, entretanto, a partir desse episódio, tornei-me dançarina solista do GDC. Outra exigência disciplinar de Gelewski era treinar o mesmo gesto, repetindo-o por inúmeras vezes, até alcançar a perfeição, ao executá-lo com a música. Certa vez, eu repeti tanto um determinado gesto, que comecei a chorar de raiva e cansaço. Treinávamos no período da tarde, tendo em vista que eu era ainda estudante do curso de Graduação, no período da manhã. Mas esses treinos eram rígidos e, às vezes, na véspera da nossa estreia, ensaiávamos à noite, o que, para minha mãe, se tornou algo que começou a incomodar. Ela costumava dizer que eu deveria levar o meu sleeping bag para morar na Escola de Dança, devido ao pouco tempo que eu ficava em casa. Era verdade, eu me dedicava quase tempo integral às atividades da Escola de Dança, mas foi um tempo de muitas descobertas e conquistas, como artista e profissional da Dança. Neste período, tive a oportunidade de conhecer e trabalhar com excelentes músicos, como Smetack, Lindembergue Cardoso e Widmer, Dijama Correia e outros. Era um tempo de ousadia e criatividade. Tive, por exemplo, a oportunidade de dançar em cima das bancadas do prédio da Reitoria da UFBA, enquanto Lindembergue improvisava no piano, dancei nas áreas externas do Instituto Goethe, no Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA, na Concha Acústica do TCA, nos jardins da Escola de Teatro e em vários outros locais, o que se intitula hoje de “espaços alternativos”. Foi um tempo profícuo de produção artística intensa para o Departamento de Dança, da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC.

Clyde Wesley Morgan e a Escola de Dança

Já no período de 1971 a 1978, em que o afro norte-americano Clyde W. Morgan foi professor convidado e visitante da Escola de Dança, dirigindo o GDC, se iniciou um novo ciclo de produções artísticas em dança, mas ainda sob as concepções da técnica da Dança Moderna, que continuaram ao lado da danças afro-brasileiras, principalmente as baianas ligadas à religiosidade do Candomblé.

A disciplina dos treinos continuou como antes. A produção artística do GDC, sob a direção de Morgan, tinha como prática a música de percussão ao vivo, geralmente tocada por 03 atabaques, intitulados “Rum”, “Rumpi” “Lé”, como são chamados nos rituais do Candomblé, junto a outros instrumentos de efeitos sonoros, além da flauta transversal, que, na maioria das vezes, era tocada ao vivo por Elena Rodrigues (aposentada), na época, professora da Escola de Música. Assim, o GDC teve um processo criativo diferente. Morgan trouxe para a Escola de Dança a música de percussão ao vivo, de músicos baianos freelances e “auto-didáticos”, como Bira Reis, Djalma Correia e Ivan Machado. Aliás, Morgan introduziu e intensificou a cultura e a arte afro-baianas na Escola de Dança, que ainda era muito pouco estudada e que, de certa forma, era negligenciada pela Direção da Escola de Dança da época. Lembro-me que a única disciplina que cursei, durante a minha formação educacional em dança, no curso de Licenciatura, foi aprender os passos da dança afro-baiana do maculelê (dança de matriz negro afro-brasileira), nas aulas de folclore da professora Hildergardes Vianna. Morgan trouxe os percursionistas e também senhoras que eram filhas de santo do Candomblé para palestrar sobre esta religião para nós. Morgan convidou também dançarinos negros que não tinham nenhuma formação acadêmica universitária, como, por exemplo, Flexão (falecido), Armando Visuette (falecido) e Negrizu, este último, hoje, é professor de dança da Escola Criativa Olodum, dentre outros artistas. Outro dado significativo da gestão de Morgan foi integrar ao GDC outros professores, como, por exemplo, o professor Sérgio Farias, da Faculdade de Educação, e o professor Eduardo Tudella, da Escola de Teatro, o que foi muito enriquecedor, tanto para produções artísticas quanto para as novas experiências em dançar ao lado de outros profissionais. Esta integração de gêneros e etnias de profissionais e não profissionais só intensificou as nossas produções artísticas. Com Morgan, eu aprendi muito a valorizar a minha própria cultura e arte. Ele tornou-se um ogã¹⁶, do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, de Mãe Stella de Oxóssi e também um de meus entrevistados para o desenvolvimento do meu projeto de tese: *A Study of the Dance of Iemanjá in the ritual ceremonies of the Candomblé of Bahia* (1995), defendida na Temple University, Filadélfia, Pensilvânia, EUA.

Vale ressaltar que a estreia do primeiro espetáculo dirigido por Morgan, em 1972, foi realizada no antigo Instituto dos Arquitetos, localizado na ladeira da Praça, no centro da cidade de Salvador. Neste espetáculo, Morgan, com a sua peculiar perspicácia, estimulou o GDC a improvisar, o que resultou numa coreografia intitulada

16 O título de Ogã, no caso de Morgan, é um título de notoriedade pela sua contribuição cultural e artística ao referido terreiro.

“O jogo dos Doze”, na qual através dos sons da percussão ao vivo, jogávamos com várias qualidades opostas de movimento do corpo, ou seja, ora executávamos movimentos contínuos e percussivos, ora executávamos movimentos controlados e abruptos etc., ao longo do desenvolvimento da coreografia, em que se formavam pequenos grupos, duos, trios e solos, o que foi também algo de inovador, na época, para o cenário artístico baiano da dança. Esta forma de criação artística em dança era considerada como uma “improvisação estruturada ou semiestruturada”. Outra produção bastante significativa para mim foi a coreografia de um duo, criada por ele, acompanhada por música eletrônica norte-americana, na qual eu dançava com Raimundo King¹⁷, intitulada “Malandrinho 1950”. Este duo chamava a atenção do público por que a coreografia se caracterizava como algo alegre, com o corpo reagindo de maneira livre, sem muita preocupação rígida na perfeição dos passos ou com o virtuosismo extremo, mesmo demonstrando movimentos acrobáticos, executados por King, para carregar e girar o meu corpo no espaço, o que não impedia que a coreografia exibisse uma dinâmica alegre e leve. Fomos muito felizes nesta performance, pois havia unidade e integração de movimentação de um corpo masculino, cheio de músculos, com o corpo feminino, cheio de curvas, usando um figurino estilizado – King usava calças compridas, um lenço amarrado no pescoço e um boné, enquanto eu usava um vestido de saia rodada, de um tecido leve com bolinhas vermelhas, enfim, a concepção deste duo atingiu o seu objetivo principal: alegria e leveza na dramaturgia dos movimentos.

Ainda sob a direção de Morgan, o GDC também teve a oportunidade de viajar para algumas cidades no Brasil, como, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, bem como viajou para a África, para participar de um determinado evento, mas, infelizmente, eu já não estava participando do grupo.

Dançarina Profissional

Outra atividade externa à academia universitária, ainda em 1974, foi a minha participação numa performance instalação, na exposição de fotografias da artista plástica Rosa Barreto, no Teatro da Gamboa, na cidade de Salvador. Participei como coreógrafa e dançarina junto com a dançarina e professora aposentada da Escola de Dança da UFBA, Marly Sarmiento, e o dançarino panamenho Armando Visuette (falecido). Nesse período, de 1974 a 1980, o cenário da dança brasileira agita-se com a ideia da performance como algo de inovador para a academia universitária.

17 Raimundo King, hoje, mais conhecido por Mestre King, no cenário artístico da dança, na cidade de Salvador.

E nós, entusiasmados com isso, nesta performance, nos movimentávamos próximos ao público e juntos improvisávamos várias sequências de movimento, manipulando enormes esteiras de palhas, num espaço reduzido, onde estavam expostas as obras da referida artista.

Já em 1975, voltei a dançar na Cia de Dança da EBATECA. Desta vez, no I^o Festival de Jazz da Bahia, dançando o famoso musical norte americano Jesus Christ Superstar, coreografado por Gilson Sacramento (Makako). Este primeiro festival de jazz foi um dos raros apresentado no Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador. Em 1976, duas outras experiências, externas à academia universitária, atuando como dançarina profissional, foram bastante significativas para mim. A primeira foi participar de um evento comercial, exibindo joias na Galeria Círculo, no Hotel da Bahia, localizado no Campo Grande, na cidade de Salvador. Este convite foi feito por Betânia dos Guaranis, ex-professora da Escola de Dança, atualmente residente nos Estados Unidos, que teve a ideia de criar esta performance para chamar a atenção do público e vender as joias. Além de Betânia, o Diretor de Teatro, Possi Neto, também participou como Diretor de cena, anunciando as joias e seus respectivos preços, enquanto desfilávamos na passarela. Éramos 06 (seis) dançarinas, todas da Escola de Dança da UFBA, vestidas com meias e maiôs collant de malha preta, colado ao corpo. Aliás, o figurino, em geral, dessa época era sempre na cor preta. Cada uma de nós tinha uma marcação certa para desfilarmos com as joias, criando movimentos exibicionistas, dirigidas por Betânia dos Guaranis e anunciadas por Possi Neto. A segunda experiência foi participar como dançarina profissional do Grupo de Dança Contraste da Bahia, no espetáculo “Nosso Senhor dos Navegantes”, coreografado por Terezinha D’Argolo e Conceição Castro Rocha, e apresentado também no Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador.

Entre as décadas de 1970 e 1980, o Instituto Goethe – Instituto Cultural Brasil Alemanha da Bahia – ICBA, promovia uma série de eventos artísticos de dança, teatro, artes visuais e música; era um tempo efervescente de encontros de artistas, tanto baianos quanto estrangeiros e outros brasileiros. Sob a administração do alemão Roland Schaffer que promovia uma série de eventos artísticos e estimulávamos a criar e produzir em dança, participei da primeira geração do grupo Baiafro sob a direção do percussionista Djalma Correia. Junto as dançarinas Conceição Correia, Tereza Eglon e Guio Brandão, improvisamos quase todos finais de semana nos jardins do ICBA, ao som da percussão, inclusive interagindo com um número significativo de pessoas que assistiam. Foi um período de muita agitação cultural na cidade de Salvador. Outro grupo afro-baiano, nesta mesma década, do qual eu participei como dançarina, foi o Olodumaré, sob a responsabilidade do Mestre de Capoeira Camisa Roxa (falecido). Realizei vários espetáculos com o Olodumaré, na cidade de Salvador,

praticando capoeira e dança dos orixás. Hoje, esse grupo se tornou internacional, mudou o nome para “Brasil Tropical” e faz muito sucesso, em vários países da Europa, e nos Estados Unidos da América do Norte. Além disso, tive a oportunidade de frequentar os primeiros ensaios carnavalescos, ao som dos tambores do grupo afro-baiano Ilê Aiyê, no espaço aberto do antigo presídio, no bairro Santo Antônio Além do Carmo. Nos dias atuais, este lugar foi transformado no Centro Cultural de Capoeira. De fato, ao longo da minha carreira profissional, sempre estive ligada à espetacularidade da cena afro-baiana, o que muito me orgulha, por ter participado dessa diversidade étnica da minha própria cultura, tanto dentro da academia universitária quanto fora dela.

Festival de Arte Bahia/80

38

Durante este festival de 1980, tive a oportunidade de ministrar o curso “A Improvisação e a Composição na Dança”, junto com as professoras Conceição Castro e Juçara Pinheiro (hoje ambas aposentadas). Além disso, atuei também como dançarina profissional junto aos dançarinos, Conga e Alba Oliveira com o grupo criado por mim e intitulado Grudaça, no recital de piano de Alda Oliveira (professora aposentada da Escola de Música da UFBA). Ainda participei de outros grupos de dança que, infelizmente, não tenho registros, mas, como mencionei acima, as décadas de 1970 e 1980 foram muito positivas e produtivas, artisticamente, para mim como profissional da dança.



Figura 1 - Suzana Martins no cartaz no 2ª Jornada de Dança da Bahia, 1971, TCA.

Cursos

Na busca de aprimorar os meus conhecimentos em dança, eu sempre estava participando de cursos livres, que pudessem acrescentar algo de inovador à minha carreira, tanto artística quanto acadêmica. Assim, entre 1974 e 1976, participei de vários cursos, por exemplo: “Oficina de Música Cênica”, ministrada pelo professor Ingomar Gruenauer e promovida pelo Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical da EMAC/UFBA; curso de Técnica da Dança Contemporânea, ministrado pela professora aposentada Gertrud Monika Krugmann Oliveira, da Escola de Dança; curso de Metodologia da técnica da dança e sua aplicação prática, ministrado pela professora Angel Vianna; curso de Composição de Dança, ministrado pela professora Delphy Vaznaugh; fiz dois cursos de jazz, um ministrado pela professora Vilma Vermon (RJ) e outro por Lenny Dayle (USA); outro curso de Teatro na Educação, ministrado pelo professor Gerald Slavet, entre outros. Todos esses cursos foram de fundamental importância para o aperfeiçoamento do meu currículo,

em vários aspectos, metodológicos e didáticos. Posso afirmar que através do conteúdo deles, eu buscava criar a minha própria metodologia de trabalho em dança.

Concurso Nacional de Dança Contemporânea

Em 1977, a cidade de Salvador recebeu um número expressivo de artistas, dançarinos, coreógrafos, iluminadores, figurinistas, entre outros, oriundos de vários Estados brasileiros e de alguns países estrangeiros, para o grande acontecimento na cidade de Salvador, que foi o Iº Concurso Nacional de Dança Contemporânea, coordenado pela Central de Extensão e pela Escola de Dança da UFBA. Idealizado pela atual Diretora da Escola de Dança, professora Dulce Aquino, participaram, por exemplo, artistas, como Débora Cocker, Graziela Rodrigues, Antônio Carlos Nóbrega, Graciela Figueroa, Hugo Rosas, Denise Stoklos, Klauss Viana, Suzanne Langer e outros. Neste concurso, tive a alegria e o prazer de participar como membro da Comissão Organizadora. Além dos prêmios de “melhor coreografia”, “melhor dançarino” etc., simultaneamente, este concurso promovia workshops, debates, palestras, laboratórios de performance e outros, enfim, era uma grande oportunidade de intercâmbio de informações entre os artistas e estudantes da cidade, e “balançou” a população da cidade de Salvador. Lembro-me da coreografia “Deixa eu Dançar”, com composição musical “Odara”, de Caetano Veloso, de uma das companhias de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro, que fez o público do Teatro Castro Alves vibrar pela expressividade dos movimentos, quase que, aparentemente, improvisados, mas com execução cheia de vigor. Lembro-me também do solo da uruguaia Graciela, que demonstrava com virtuosidade os movimentos da Dança Contemporânea, com tanta facilidade e graciosidade, que parecia não estar fazendo esforço algum para dançar, inovando em toda a composição coreográfica. Ela iniciava o seu solo no palco e finalizava no meio da plateia, o que foi algo inédito para a época. Outros artistas também mostraram trabalhos de Dança Contemporânea, com muita ousadia e inovação, como, por exemplo, o uruguaio Hugo Rodas, que criava happenings provocadores, integrando a plateia aos participantes de suas oficinas. Mais adiante, o Concurso tornou-se Oficina Nacional de Dança Contemporânea, da qual participei como professora do curso “A improvisação e a Composição na Dança”, realizado em 1980 e em 1983. As coreografias intitulavam-se Dança Contemporânea, embora alguns grupos, que tiveram a oportunidade de se apresentar nestes eventos da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, apresentassem também composições coreográficas de Dança Moderna. Este evento oportunizou aos artistas a se expressarem com ousadia e liberdade.

Cursos Paralelos

A Escola de Dança também promovia uma série de cursos de extensão, pelo então Departamento de Integração Artística da EMAC, nos quais lecionei sempre com a intenção de aperfeiçoar a minha capacidade de ensinar, como, por exemplo, nos eventos da “I e II Semana de Educação Artística da EMAC”, nos quais lecionei cursos de “Composição Solística”. Em outros, participei como estudante, a exemplo de “Dança Educacional” e “Dança Africana” e etc.

Ainda fora do âmbito universitário, frequentei inúmeros cursos profissionais de Dança Moderna, Dança Contemporânea, Dança Afro, Jazz, entre outros. Assim, eu ampliava os meus horizontes, como professora de dança e dançarina profissional, através destes cursos de técnicas variadas, dos quais eu participava com garra, desde Dança Contemporânea, como, por exemplo, do curso com o coreógrafo norte-americano *Alwin Nilokais* até do curso de “Dança Primitiva”, ministrado pelo professor Domingos Campos, do Rio de Janeiro, discípulo direto de uma das mais famosas coreógrafas e dançarinas negra, Mercedes Baptista (falecida). Hoje, penso como foi intensa esta época e acredito que vivenciei tempos memorais da produção artística de dança na Bahia. Mas, hoje, ressalto que todas essas experiências, acumuladas ao longo desses quarenta anos dedicados ao ensino, extensão e pesquisa, abriram vários caminhos para o meu desenvolvimento artístico/acadêmico, principalmente, por entender que ser uma profissional em dança possui um significado inigualável para mim como pessoa. Jamais desisti da minha profissão, mesmo enfrentando desafios de várias ordens sociais/políticas, na Universidade. Se, por um lado, enfrentei alguns desafios desses tempos, por outro, eu ficava cada vez mais firme sobre os meus propósitos profissionais.

Mestrado em Dança-Educação

Com pouco tempo lecionando na Escola de Dança, cerca de três anos atuando na academia universitária, sentia a necessidade de ampliar e aperfeiçoar a minha capacidade profissional, mas, nessa época, não existiam cursos em nível de pós-graduação na UFBA, específicos da minha área de atuação. Algumas das minhas colegas, como a professora aposentada, Conceição Castro, prestou concurso de seleção em nível de Mestrado na Faculdade de Educação da UFBA, mas eu queria realizar o Mestrado na minha própria área de atuação profissional, ou seja, em dança.

Quando mais que de repente, em 1977, chega às mãos da então Diretora da Escola de Dança, a Prof.^a Lia Robatto (aposentada) uma correspondência do Departamento Latino Americano da Saint Joseph’s College, da cidade de Filadélfia, Pensilvânia, em uma carta-convite, de intercâmbio cultural, entre as duas instituições. Esta carta

convidava uma determinada professora do Corpo Docente que pudesse passar três meses ensinando dança afro-brasileira, especificamente o samba e a capoeira, num clube de dança deste College. Lembro-me que Lia entregou esta carta a Marli Sarmiento, então, professora da disciplina História da Dança, que falava fluentemente a língua inglesa e era também dançarina do GDC. Porém, Marli não quis assumir esta responsabilidade, como, nesta época, nós éramos amigas próximas, eu assumi a responsabilidade para responder ao professor Dr. Charles Sheirner, chefe do Departamento Latino-Americano. Para surpresa geral, todos e todas, tanto da Escola quanto os meus familiares, ficaram atônitos com essa minha decisão de ir para os Estados Unidos, sem mesmo falar o inglês. Aliás, nessa época, eu nem gostava do inglês, queria apreender o francês. Vale ressaltar que o College Saint Joseph's comprou as minhas passagens e auxiliava-me com 100 dólares ao mês, como pagamento de um pró-labore, para ensinar, todas as tardes, no referido College. Em vez de ficar três meses residindo na Filadélfia, fiquei dois anos, até 1980, quando concluí o curso de Mestrado, no Departamento de Dança da Temple University.

Chegando à cidade da Filadélfia, fiquei hospedada na casa de uma família muito rica, que me recebeu muito bem, com todo conforto e carinho. O pai era doutor especialista em doenças do estômago e a esposa era dona de casa, dedicada ao lar e aos 03 filhos, sendo que a filha mais moça tinha alguns problemas neurológicos. O intercâmbio de experiências com o Saint Joseph's College foi muito positivo, em vários aspectos, que listei alguns deles, a seguir:

Tudo era muito novo para mim, inclusive a comunicação, pois eu não falava o inglês, mas aos poucos, comecei a falar inglês “meio fajuto” aprendido na TV e na convivência com esta família norte-americana, usando as palavras de qualquer jeito, para me comunicar com as pessoas, e é claro que muitas vezes construía uma frase do tipo “nós vai...” Mas isso não foi impedimento para que eu continuasse residindo, convivendo e me comunicando;

Outra experiência marcante foi ensinar o samba e a capoeira a uma turma de moças de classe média alta, “bem-comportadas” e religiosas, mas que vibravam com os seus quadris, nos ritmos do samba, que saíam das minhas velhas fitas-cassete, das cantoras, Clara Nunes, do grupo Ritmos do samba e Alcione – a Marrom. Estas experiências foram fantásticas, para ambas as partes! No final do curso, fizemos uma apresentação didática, em dos salões do College.

Outro ponto bastante significativo, nesse intercâmbio, foi conhecer o Departamento de Dança da Temple University, através do Dr. Charles Sheiner, que me apresentou à chefe deste departamento a Dr^a Sarah Hildenseger. Mr. Sheiner falava espanhol e, assim, eu me comunicava com ele através do meu pobre “portanhol”. O objetivo desse encontro foi conseguir uma carta de aceite da Temple U., para que eu

pudesse conseguir uma Bolsa da CAPES e ingressasse no curso de Mestrado de lá. Ah! Lembro-me agora que antes de deixar a cidade de Salvador para este programa de intercâmbio, eu tinha sido entrevistada com uma das equipes da CAPES. Assim, conseguimos a carta-aceite da Temple University e Dr^a Hildenseger ficou muito entusiasmada com o meu background de conhecimentos sobre as danças afro-baianas. Enquanto aguardava o resultado final sobre a aprovação da Bolsa/CAPES, fiquei hospedada na International House, um hotel só para estudantes estrangeiros, vindos de todas as partes do mundo. Lá, lecionei vários workshops de samba, capoeira e a dança dos orixás, e fiz várias apresentações de solo “Samba and 07 Orixás”, para compensar o pagamento da minha hospedagem temporária. Além disso, fiz também várias apresentações em outras universidades, como o Moore College Art e ainda fui convidada para participar em um dos espetáculos de um dos grupos negros mais famosos da Filadélfia – o Arthur Hall’s Afro-American Dance Ensemble, em um dos teatros mais importantes da cidade, na época intitulado Painted Bride Arts Center.

Em 1978, ingressei, finalmente, no curso de Mestrado em Educação, pelo Departamento de Dança da Temple University. Vale ressaltar que, nos dois primeiros semestres, eu não pude me matricular nas disciplinas teóricas, tendo em vista que o nível do meu inglês ainda era muito primário, para acompanhar esse tipo de disciplina. Mas a Dr^a Hildenseger, sabiamente, como excelente educadora que é, colocou-me em disciplinas práticas, como as técnicas da Dança Moderna e Contemporânea, Contact Improvisation, o jazz, e o sapateado. Foi também um período de muitas realizações profissionais e pessoais, vivendo nos Estados Unidos da América do Norte. A CAPES, naquela época, concedia o pagamento de um curso intensivo de inglês para os professores da UFBA, para aqueles que já estavam frequentando e realizando cursos em nível de Pós-Graduação no exterior. Assim, fiz um curso intensivo de inglês, durante os três meses de verão lá (junho, julho e agosto), para que eu pudesse continuar cursando o Mestrado. Ai! Meu Deus! Que sufoco! A cidade da Filadélfia tem um verão muito quente, o clima é úmido, e não tem praia!

Aprendi a falar e a escrever em inglês quase que numa operação tipo “fórceps”, pois passava o dia todo na Temple University e, à noite, quando chegava ao hotel, tinha de fazer os homeworks, o que me deixavam com dor de cabeça! Mas venci mais um desafio da minha vida. Nessa época, conheci uma colega brasileira, mineira, Maristela Moura Silva, carinhosamente, conhecida por Teinha, que estava cursando o doutorado, na mesma universidade. Hoje, ela é professora titular da Escola de Dança da Universidade Federal de Viçosa, em Minas Gerais. Passamos a dividir o aluguel de um pequeno apartamento de um quarto. Eu não era uma boa cozinheira, mas Maristela sempre foi uma excelente cozinheira, como uma boa mineira. Nessa

época, ela cozinhava para nós duas, aquelas comidinhas mineiras tão bem-vindas, ao longo dos anos que moramos juntas neste apartamento.



Figura 2 - Suzana Martins em sala de aula de improvisação com o professor alemão Helmet Gottschild, na Temple University, 1979.

Como estudante de curso de Mestrado, tive também a oportunidade de participar de eventos realizados no Departamento de Dança da Temple University, assim como fora dele. Como exemplo, apresentei, no teatro da própria universidade, a coreografia “O Sonho”, coreografada e dançada por mim e com a participação de mais duas colegas de curso: Carol Swilet e Darlene Anderson. Ao longo do curso de Mestrado, fiz também uma série de apresentações de samba e de dança dos orixás, na cidade da Filadélfia e fora dela, pelos arredores do Estado da Pensilvânia, como, por exemplo, no College Eizabethtown e na Pennsylvania University, entre outros. Além disso, participei da conferência internacional de uma instituição norte-americana de Dança, intitulada daCi Conference, onde apresentei um workshop de samba, na cidade de Utah, nos Estados Unidos.

Em 1980, retornei à cidade Salvador e à Escola de Dança da UFBA, com o meu diploma de Mestrado de Dança na Educação (M.Ed.), logo após a defesa da dissertação “A Special Methodology of Dance: reflections” (1980). Vale ressaltar que, durante o curso de Mestrado, eu nem sabia como iniciar um projeto de pesquisa, pois em minha formação educacional, nos cursos de graduação da Escola de Dança, não eram ainda oferecidas disciplinas dessa natureza. Aprendi a pesquisar, pela primeira vez, durante o curso de Mestrado na Temple University, o que, de início, foi complicado assimilar, tendo em vista que não tinha conhecimento prévio sobre como desenvolver um projeto de pesquisa em nível de pós-graduação. Mas venci o bloqueio intelectual!

Enfim, reassumi as minhas atividades acadêmicas na Escola de Dança. Uma das minhas primeiras ações foi introduzir uma nova disciplina, intitulada “Introdução à Pesquisa em Dança”, junto com a professora Conceição. Assim, preenchemos essa lacuna sobre a área de pesquisa em Dança. Foi de importância fundamental a introdução desta disciplina, nos cursos de graduação da Escola de Dança, principalmente por que oferecia subsídios teóricos para aquele estudante que, pretendesse, no futuro, prestar concurso seletivo em nível de pós-graduação.

Para concluir esta Parte II – Dos anos 1974 a 1980: a Dança em tempos modernos diria que foi um período fértil, em que a produção artística foi intensa e extensa, sobretudo com a minha participação no GDC, sob a direção de Rolf Gelewski e Clyde Wesley Morgan, meus ilustres e queridos mestres da Dança, ao lado de outro grande mestre, Klaus Vianna, que me ensinou a perceber o mundo de outra forma, através e com o meu próprio corpo em ação.

DOS ANOS DE 1981 A 1990: A DANÇA EM TEMPO DE OUTRAS ATUAÇÕES PROFISSIONAIS

“Minha função como artista é disciplinar o caos ao nível da informação. Uma boa obra de arte não deve transmitir mensagens, mas ter vida própria. A mensagem está na cabeça de cada um, a obra de arte não pode ser mero suporte de uma mensagem, como um telegrama, que é jogado fora após ter lido”

Abraham Palatnik (1981)¹⁸

Em 1980, ao retornar para o Brasil, fui obrigada a fazer uma viagem para a cidade do Rio de Janeiro, onde deveria buscar o meu baú com todos os meus livros e documentos, que vieram, via marítima, para lá, pois, naquela época, não havia navios que pudessem ancorar na cidade de Salvador. Lá, no Rio, fiquei hospedada no apartamento de Klauss e Angel, quando conheci Henrique, pai das minhas filhas, que era amigo próximo de Rainer, filho de Klauss e Angel. Consegui retornar a Salvador e Henrique veio morar comigo. Assim, em 03 de fevereiro de 1981, nasceu a minha querida e amada primeira filha Catarina. Dediquei-me à maternidade, durante três meses, mas, logo depois, retornei às atividades acadêmicas. Em 1982, fui convidada pela professora Conceição Castro para participar como dançarina do grupo Odundê.

18 In: MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de Arte – 801 definições sobre Arte e o sistema da Arte*. São Paulo: Record, p. 16, 1998.

O grupo de dança Odundê foi uma das produções mais significativas da Escola de Dança dessa época. Tratava-se de um grupo de pesquisa prática/artística, que tinha por objetivo pesquisar as manifestações de dança e de música da cultura afro-baiana para reelaborar, ressignificar e criar coreografias de Dança Contemporânea, com base nas matrizes estéticas negro-afro-brasileiras da Bahia. Odundê, em ioruba, significa “nova era”. Nesse mesmo ano, viajamos com o espetáculo título do grupo em uma turnê pela região sul da França, com o auxílio financeiro do Governo francês e da Universidade Federal da Bahia, para participar de uma série de apresentações, em várias cidades do interior da França, durante o Festival de Dança Folclórica de Oloron. Foi um festival internacional, do qual participaram inúmeros grupos de dança folclórica de vários países da Europa. Vibrei com essa possibilidade de retornar a dançar, depois de uma gravidez, principalmente no exterior. Mas, retornando desta turnê, eu nem sabia que já estava grávida de novo. Assim, em 23 de fevereiro de 1983, nasceu minha querida e amada segunda filha Fernanda!



Figura 3 - Odundê - programa do Festival de Oloron, França, 1981.

Após os três meses de licença-maternidade, mais uma vez voltei a dançar e a coreografar. Ainda em 1983, junto com as, então, colegas da Escola de Dança, Lia Rodrigues (aposentada), Bete Rangel, Carla Leite (aposentada), reativamos o Grupo Experimental de Dança¹⁹ (GED), que nesta época estava sem produção artística e direção. O primeiro espetáculo do Grupo Experimental foi “Kiuá” e, depois, “Paladino no Asfalto”, coreografias criadas pela professora Bete Rangel e, em seguida, eu assumi a direção e também a coreografar e a dançar. Apresentamos a coreografia “Desencontro”, no Teatro Santo Antônio (Martim Gonçalves), da Escola de Teatro da UFBA.

Outras atividades cênicas extras à UFBA

Além das atividades artísticas e acadêmicas na Escola de Dança participei também de atividades extras e paralelas, em espetáculos infantis. Fui coreógrafa, atriz e dançarina do espetáculo “Arca de Noé” (1983), de Vinicius de Moraes, com Direção de Maria Manuela, com o qual ganhei o prêmio “Martim Gonçalves”, de melhor atriz coadjuvante. Vale ressaltar que, neste espetáculo, estava grávida de três meses da minha segunda filha, Fernanda. Este espetáculo teve sucesso de público e a crítica local também tecia elogios sobre a produção artística. A meu ver, este espetáculo atingiu o público infantil, por que a dramaturgia era bastante dinâmica em contraste de cores, tanto no figurino quanto na coreografia. Em seguida, continuei coreografando outros espetáculos: “Balão Mágico”, de Mabel Veloso (1984), e “Putz, A Menina que buscava o Sol”, de Maria Helena Kühner (1984), todos esses espetáculos foram apresentados no Teatro Maria Betânia, localizado no bairro do Rio Vermelho, mas não existe mais.

Ainda nesta época, nos eventos da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, durante o Festival de Arte dos anos de 1980 e de 1983, tive a oportunidade de lecionar o curso de Educação Artística para profissionais e não profissionais, o que foi outra experiência bastante significativa para mim, como profissional de Dança, pois tive contato com outros profissionais da área, vindos de outros Estados e também países. Aliás, devo ressaltar que os eventos da Oficina Nacional de Dança Contemporânea foram algo que marcou o universo artístico de Dança na Bahia, tendo como idealizadora a professora Dulce Aquino, atual Diretora da Escola de Dança, que, na época, também era Diretora da mesma escola. Em 1986, tive o prazer de voltar ao palco do

19 O Grupo de Dança Experimental foi criado pela professora e coreógrafa Lia Robatto, em 1965, na Escola de Dança da UFBA. Para mais informações, consultar: ARAÚJO, Luana Vilaronga Cunha de. *Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.

TCA e fui convidada por Clyde W. Morgan para dançar a coreografia “Dundunbá – luta do homem forte”, no espetáculo “A visita de Obatalá”.

Atividades profissionais no exterior

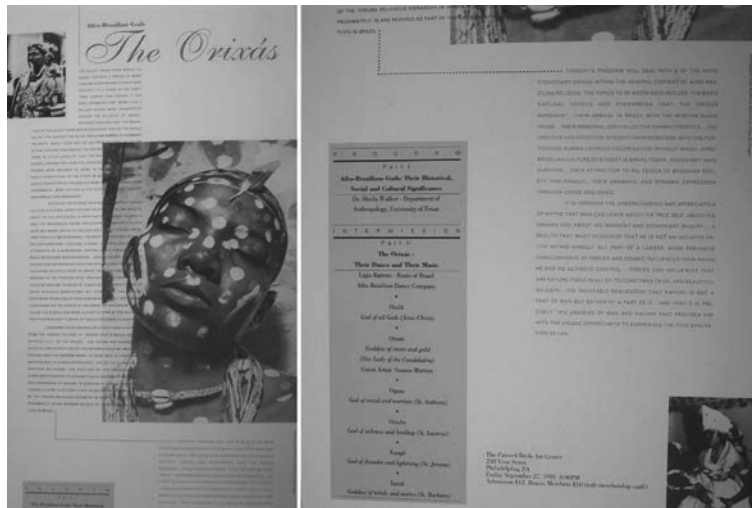


Figura 4 - Programa do espetáculo *The African Gods*, Teatro Painted Bride Center, Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos, 1987.

Dando continuidade a este período, realizei outras atividades profissionais fora do âmbito universitário e no exterior. Como continuava mantendo contato com profissionais dos Estados Unidos, voltei várias vezes lá e tive a oportunidade de participar, em 1994, de um programa de intercâmbio cultural, intitulado *The Partners of the Americas*, junto com o percussionista e dançarino negro Valdir Silva (ex-dançarino do GDC). Fizemos uma série de apresentações coreográficas e lecionamos workshops de samba, nas universidades Elizabethtown College e na Universidade State of Pensilvânia, no Estado da Pensilvânia. Mais uma vez, tive a oportunidade de colocar em prática os meus conhecimentos sobre as matrizes estéticas da dança afro-baiana, uma das minhas especialidades artísticas e também acadêmicas.

Aproximadamente, a partir de 1975, na Escola de Dança da UFBA, o termo Dança Moderna começou a cair em desuso, embora as produções em Dança Moderna continuassem a prosperar, e a se multiplicar no Brasil. Passou-se a usar, então, o termo Dança Contemporânea, embora o Grupo de Dança Contemporânea (GDC) já existisse desde os anos de 1960. Simultaneamente, um outro movimento, também vindo dos Estados Unidos, iniciado em meados dos anos de 1940 a 1950, e liderado pelo coreógrafo e dançarino Mercê Cunningham, chega à Escola de Dança. Este

movimento cultural, intitulado Dança Pós-Moderna fez com que Cunningham se tornasse “o guru da dança pós-moderna” (RODRIGUES, 2005, p. 105), embora suas coreografias fossem inovadoras, a preparação técnica dos seus dançarinos era rígida, codificada tanto quanto a técnica da Dança Moderna. Conforme Rodrigues, ele propôs as seguintes modificações na dança:

[...] questionar a ideologia da dança moderna substituindo a narrativa única pela estrutura fragmentada ou episódica; o uso do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas (topo de arranha-céus, esta-
cionamentos, galerias de arte, praças, ringue de boxe); o processo criati-
vo linear e pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improvisação;
dentre algumas outras modificações de peso. (2005, p. 105)

Vale abrir um parêntese sobre este conceito pós-moderno. Há um volume de títulos que abordam o assunto, principalmente na literatura, exemplificados, através de autoras como Adélia L. Prado (1935) e Clarice Lispector (1925-1977), bem como no teatro de Nelson Rodrigues (1912-1980) e outros. Porém, me identifico com o conceito de uma autora norte-americana, Linda Hutcheon, e o seu livro *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Esta autora levanta uma série de argumentações sobre esse tema, mas, a que mais se aproxima do meu pensamento diz, em suma, diz o seguinte:

[...] a relação do pós-modernismo com o modernismo é tipicamente contraditória, conforme veremos no Capítulo 3. Ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos. (1991, p. 36)

Ela coloca ainda que:

Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (cf. Kroker e Cook, 1986). E ele realmente não descreve um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte – e – sul-) americano. Embora o conceito de modernismo seja, em grande parte, anglo-americano (Sulciman, 1986). (p. 30, 1991)

Ainda continuando com o pensamento dessa mesma autora: “[...] por contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter, provavelmente, o pós-modernismo não pode ser considerado como um novo paradigma (nem mesmo até certo ponto de aceção kuhniana do termo).” (p. 31,1991)

Diante deste pensamento, acredito que a Dança Contemporânea contém características que não “anulam”, absolutamente, determinados procedimentos de criação com relação à técnica da Dança Moderna. Enquanto a técnica da Dança Moderna codificou certos princípios estéticos, tanto na preparação corporal quanto na criação coreográfica, a Dança Contemporânea contém outros procedimentos contrários a estes, sem, contudo, romper totalmente com a Dança Moderna. E também não posso intitulá-la como uma expressão da Dança Pós-Moderna, como muitos assim a consideram na academia universitária. Em geral, já não é tão comum ao figurino dos dias atuais, o uso de malhas pretas, coladas ao corpo, marcando a silhueta dos dançarinos; ao contrário, o figurino apresenta-se de maneira despojada, casual, como as roupas cotidianas e em muitas coreografias os dançarinos usam sapatos esportivos ou mesmo sapatilhas; a improvisação tornou-se algo quase obrigatório nas coreografias, que não acompanham o tempo das músicas, muito pelo contrário, até fazem questão de ignorá-las, dançam em silêncio e/ou colocam a música do rádio como “fundo musical”. A dança cria metáforas e o corpo cria imagens, que podem ser projetadas em telas ou nos próprios corpos do dançarino através das tecnologias, entre outros aspectos que falarei mais adiante.

Embora a Dança Contemporânea não tenha um sistema de técnica codificado, ela vai além, ultrapassa as possibilidades de criação; por um lado, tudo é bem-vindo (dramaticidade, conflitos, ideias, espaços alternativos, o nu, imagens tecnológicas, improvisações etc.), mas, por outro, há grupos de Dança Contemporânea que se esmeram na performance técnica, na execução das suas criações coreográficas, como, por exemplo, o grupo de Debora Colker (RJ) e o grupo Corpo (MG), entre outros. Enfim, atualmente, a Dança Contemporânea torna-se um paradoxo, em termos de concepções artísticas.

Rodrigues, em seu livro *Dança e pós-modernidade* (2005), cita o grupo Tran Chan, da Escola de Dança, como um exemplo deste movimento cultural do pós-modernismo. Este grupo foi criado em 1980, pelas professoras Leda Muhana Ianitelli e Bete Grebler, ambas, na época, estudantes, como já mencionei anteriormente. O principal diferencial desse grupo, com relação aos outros grupos de Dança Contemporânea da época, era “a celebração do movimento natural, espontâneo e cotidiano” (RODRIGUES, 2005, p. 151), além da ousadia de experimentar e brincar com os movimentos do corpo, às vezes, com ironia, outras vezes, com poesia, e, em certas

concepções coreográficas, aparentemente banais, mas cheias de muita comicidade. Ou seja, o grupo Tran Chan inovou e ousou no cenário baiano/ brasileiro da época.

A partir desta motivação, guiada pelas “ousadias” da Dança Contemporânea, tive que repensar os meus ensinamentos nas disciplinas práticas/criativas de Composição Solística I e II, assim como as teóricas, como Metodologia Especial da Dança I e II, e Prática do Ensino da Dança, dentre outras. Percebi que estas transformações apontavam para um olhar menos rígido, na execução técnica da dança, na sua performance e até no figurino, que começou a se transformar, radicalmente. Um dos princípios da Dança Contemporânea é justamente a valorização do corpo em ação. Outras expressões artísticas, como o teatro, o vídeo e as artes plásticas, vêm sendo usadas para a criação de metáforas e imagens com e através do corpo em ação, bem como valorizamos a interdisciplinaridade e multiculturalidade. O foco está centrado no corpo, que absorve múltiplas técnicas e mídias tecnológicas, e a Dança Contemporânea, então, assimila e combina passos com golpes da Capoeira; Hip Hop com passos do balé clássico, com os giros e quedas da Dança Moderna e os exercícios da educação somática. A atenção volta-se para o corpo e as suas múltiplas possibilidades de expressão. Nos dias atuais, a Dança Contemporânea continua voltada para a ação de múltiplos corpos, embora com novas possibilidades de criação, nos dias atuais, principalmente pelo uso de aparato de tecnologias avançadas.

Como diz a professora Roubaud, da Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, na introdução da sua tese de doutorado “Corpo e Imaginário: representações do corpo na dança independente em Portugal”: “O tempo contemporâneo é, antes do mais, um tempo de paradoxos” (2001, p. 2). Complementando o pensamento da referida professora, o tempo contemporâneo caracteriza-se também pelos “velhos modismos” e, ao mesmo tempo, por temas conflituosos, contraditórios e polêmicos, que, muitas vezes, são rejeitados com o surgimento de “novas” abordagens. Indiscutivelmente, as questões vitais do tratamento do corpo na cena contemporânea são, por um lado, ainda baseadas em técnicas tradicionais de treinamento físico do corpo, mas, por outro, com o surgimento das técnicas alternativas e a intervenção/interação com outras expressões artísticas, faz do corpo o foco de atração, de pesquisa e de criação, seja coreográfica ou não, tornando-se quase que um método para quaisquer processos criativos. O corpo tornou-se “objeto signifi-
cante”, em vez de significativo, como aponta Lepecki (2006).

Nos primeiros anos da década de 1990, a partir desses “novos” ou inovadores conhecimentos, criei, em uma das minhas turmas da disciplina Composição Solística, um evento bastante irreverente, que teve uma série de repercussões na Escola de Dança, e que se intitulava “Pandemônio: uma ordem no caos”. Estimulei os estudantes a usarem espaços externos à Escola, ou seja, as escadarias, o pátio, os corredores

etc. Expus para eles a necessidade de saírem do quadrado da sala de aula, para buscarem soluções criativas, nos espaços externos, adaptando a sua proposta de pesquisa coreográfica àqueles espaços escolhidos por eles. O resultado foi um sucesso! Para ilustrar uma dessas composições coreográficas, uma das estudantes da época, a atriz Luciana Dias, escolheu o quadrado do tanque de reserva de água, que ficava no andar térreo e atrás da escola. O chão foi coberto de folhas secas e o público ficava assistindo das janelas das salas de aula, do segundo andar da escola, ou seja, a perspectiva do olhar do público era totalmente outra, dando outra dimensão à forma. Enquanto isso, uma outra estudante Márcia Pedrosa, usou o corredor do segundo andar para desenvolver a sua proposta coreográfica e as pessoas ficavam aglomeradas nas portas das salas de aula, tentando assistir. Depois, todos desciam para assistir outras propostas, no Teatro do Movimento, no balcão de entrada da escola e do lado de fora, no meio do matagal. A partir deste evento, observei que outras mostras didáticas, de outras disciplinas, começaram a utilizar também estes recursos inovadores de uso do espaço físico da escola.



Figura 5 - Cartaz do Pandemônio 2.

Concluindo este período do meu Memorial, devo dizer que, tanto a minha vida pessoal quanto profissional sempre me levou para muitos lugares... em tempos diferentes. Sempre gostei de fazer as malas para viajar. Meu pai (ex-motorista de caminhão) ensinou-me que, através de viagens, visitando outros lugares, a gente conhece pessoas diferentes e enfrenta desafios de muitas ordens, como, por exemplo, improvisar e usar a imaginação, num momento difícil de uma decisão pragmática, a ser

tomada diante de qualquer situação. Ao longo da minha vida, meu pai ensinou-me a desenvolver o lado prático da vida, a ser ativa, dinâmica, e a saber tomar decisões, no momento certo; enquanto isso, minha mãe projetava em mim um modelo de uma moça fina/mulher cuidadosa e vaidosa, de classe média, que deveria se casar com um rapaz rico e de posição social elevada. Não me casei. Sou mãe solteira de duas mulheres lindas, maravilhosas e educadas. Hoje, em 2015, Catarina tem 34 anos de idade e Fernanda está com 32 anos de idade, e devo dizer que ambas são a minha fortuna!

Enfim, a Parte III – Dos anos de 1981 a 1990: a Dança em tempo de outras atuações profissionais foi um período de amadurecimento, em termos de exercício docente, com a conclusão do curso de Mestrado, no exterior, enfrentando os desafios de outra cultura, ao estudar em uma segunda língua, o que não foi fácil. Mas as descobertas foram agradáveis, em termos de aprimoramento, aprofundamento de conhecimentos e, por fim, a alegria de ter sido mãe de duas meninas foi, para mim, fundamental, em minha vida pessoal.

DOS ANOS DE 1991 A 2001: A DANÇA EM OUTROS TEMPOS...



“A arte é longa, a vida é curta”²⁰

Hipócrates

Segundo o ex-historiador e Diretor Geral das Relações Científicas e Culturais do Ministério de Assuntos Estrangeiros da Espanha, Delfin Colomè, as predições de Maurice Béjar estavam corretas, ao dizer que “o Século XX, seria visto pelas futuras gerações como o século da dança, da mesma maneira que o Século XIX, da ópera, e o Século XVIII seria associado à arte do teatro” (LEACH, 1997, p. 13). Mas como está sendo a dança do Século XXI? Ainda é cedo para afirmações ou contextualizações que possam oferecer uma análise crítica, completa e eficiente, e possibilitem conclusões quanto às produções artísticas e profissionais da Dança Contemporânea e da Dança Pós-Moderna deste século.

Mas, a partir das minhas próprias experiências artísticas/ profissionais, neste período de transição do século XX para o século XXI, posso refletir sobre algumas delas e inclusive observar que a Dança Contemporânea usa múltiplas técnicas e mídias tecnológicas avançadas, como, por exemplo, a computação gráfica, programas software e vídeos. Não poderei me aprofundar nessa especialidade, pois a minha formação vem de “outros tempos” e devo dar conta daquilo que domino até hoje.

20 In: MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de Arte – 801 definições sobre Arte e o sistema da Arte*. São Paulo: Record, 1998.

Entretanto, recentemente, assistindo uma palestra com a professora de dança portuguesa, Isabel Maria de Cavadas Valverde, no III Seminário de Pesquisa, do Programa de Pós-Graduação em Dança/ UFBA (2015), ouvi a seguinte frase sobre a interface entre dança-tecnologia: “a dança e o corpo – esse elo está se perdendo com o uso das tecnologias e a dança pós-moderna surgiu, justamente, com o uso dessas tecnologias”. Fiquei refletindo sobre essa colocação e cheguei à conclusão que realmente o importante no uso das tecnologias está na performance do corpo, que percebe como se movimentar num espaço qualquer, usando equipamentos tecnológicos para chegar a resultados inusitados, gerando imagens diversas, ilusões únicas, em vez de expressar algo de sentimentos e/ ou dramaticidade envolvendo emoções, como era a Dança Moderna. Isso significa para mim que não há a necessidade de o estudante desenvolver e/ ou possuir uma formação técnica do corpo, mas saber usar o corpo através dos aparatos tecnológicos para um determinado fim. Ou seja, o desenvolvimento da percepção do uso do corpo no espaço torna-se o ponto central dessa dança chamada de pós-moderna e o estudante, não necessariamente deve possuir uma formação técnica sob códigos ou padrões de movimento em dança, qualquer outro estudante de outra área pode exercer e criar a sua própria performance, usando o aparato das tecnologias avançadas.

Continuei atuante no cenário profissional como professora e a função de pesquisadora em dança intensificou-se, mas também me dediquei às funções de coreógrafa e diretora de espetáculos de dança, dentro e fora da escola. Para citar alguns desses trabalhos: fui diretora artística do espetáculo “Colagens Urbanas”, apresentado no antigo Teatro XVIII (Pelourinho), como parte do projeto “Sua Nota é um Show”, do Governo da Bahia. Este espetáculo tratava de situações urbanas do cotidiano humano e a sua cidade poluída sonoramente.

Outra atuação bastante significativa foi o programa de intercâmbio cultural, pelo qual coordenei a oficina de criação coreográfica, ministrada pelos dançarinos e coreógrafos europeus Frank Händeler e Diane Elshout, da Holanda, no projeto “Independência”, no Instituto Goethe – ICBA, na cidade de Salvador. Em contrapartida, ministrei workshops de dança afro-baiana, no Hogeschool Voor de Kunsten, em Amsterdã, Holanda. Porém, mais uma vez, percebi a necessidade de aperfeiçoar meus estudos sobre a Dança e decidi aplicar outra vez para uma bolsa de estudos pela CAPES e realizar o doutorado na Temple University, Filadélfia, Pensilvânia, USA.

Curso de Doutorado na Temple University (1988-1992)

Em 1988, através da Bolsa/CAPEs, viajo com as minhas duas filhas, Catarina com 07 anos de idade e Fernanda com 05 anos de idade, para os Estados Unidos, o que foi também uma surpresa para todos da Escola de Dança e também para a minha família. Lá, as meninas aprenderam a falar o inglês (sem sotaque latino), em 03 meses, frequentando escolas públicas na cidade de Filadélfia e assistindo a TV. Devo confessar que não foi nada fácil, estudar e pesquisar, ao lado das tarefas domésticas, como cozinhar, lavar, arrumar etc., e ainda cuidar das meninas, providenciando o conforto e o carinho, e negociando a “saúde” com elas, pois sentiam saudade dos amigos e dos familiares. Embora tenha sido um período difícil, devo expressar os meus agradecimentos a um casal norte-americano que tive a oportunidade de me aproximar. Tinha conhecido a esposa, chamada Kathy, em Salvador, durante os anos de 1970, através do intercâmbio cultural com The Partners of the Americas. Se não fosse a disponibilidade desse casal, em ficar com as meninas durante alguns finais de semana, para que eu pudesse estudar e frequentar a grandiosa biblioteca de três andares da Temple University, eu teria desistido do curso em 06 meses. Mas, para a minha sorte e felicidade, a ajuda de ambos foi fundamental, para que eu pudesse continuar o curso de doutorado no exterior. Mas devo registrar que mudei radicalmente o conteúdo do meu projeto de pesquisa do curso de doutorado, com relação à natureza do objeto de estudo, a partir de um episódio que passo a relatar a seguir.

Quando apliquei o projeto para a CAPEs, tinha como objeto de pesquisa continuar o aperfeiçoamento e o aprofundamento dos estudos de metodologia da Dança, tendo em vista que era a disciplina que eu tenho domínio até os dias de hoje. Mas, frequentando uma das disciplinas do curso de doutorado, ministrada na época pela minha professora orientadora Dr^a Brenda Dixon Gottschild, intitulada *Black Performance from Africa to the New World*, pela primeira vez, formalmente, entendi intelectualmente a importância da arte e da cultura negra na composição da sociedade brasileira. A referida professora nos levou para participar de um evento, na cidade de Washington D.C. Lá, tivemos a oportunidade de assistir a uma apresentação do antropólogo norte-americano, Robert Farris Thompson, expondo as semelhanças entre a Capoeira praticada em Angola e aquela praticada na cidade de Salvador. Inclusive, ele fez uma demonstração prática, com um dos mestres de capoeira baiano – Mestre Jelon Vieira – que fundou a primeira academia de Capoeira nos Estados Unidos, nos anos de 1970, e que reside na cidade de Nova York até hoje. Assistindo a esta apresentação, tive um insight significativo para o desenvolvimento do meu

projeto de pesquisa, em nível de doutorado. Quando retornarmos para o hotel, refleti sobre aquela apresentação e decidi mudar o meu objeto de estudo, pois o tema sobre arte e cultura afro-baianas estava me fascinando e, mediante minhas experiências artísticas/práticas de um passado não tão distante, estavam aparecendo no presente.

Retornei à Temple University e em um dos meus encontros com minha professora orientadora, decidi que iria estudar e pesquisar sobre as Danças dos Orixás, assim mesmo no plural. Para a minha surpresa e decepção, Brenda exclamou: “como?” E continuou: “Você vai levar 10 anos para desenvolver esse projeto de pesquisa!” Confesso que fiquei decepcionada com a reação dela, mas, a partir dessa situação, decidi delimitar o meu objeto de estudo na dança de um só orixá – Yemanjá Ogunté, basicamente por duas razões: a primeira está relacionada com a dinâmica de contraste na coreografia deste Orixá. Em termos sucintos, esta dança combina duas ações opostas, ou seja, em determinados momentos, a movimentação e a gesticulação são executadas de forma tranquila, contínua e sustentada, denominada por Laban de “indulging”²¹; e em outros, a gesticulação e a movimentação são executadas de forma súbita, forte e percussiva, denominada por Laban de “condensing”²², criando, assim, uma dinâmica expressiva. A segunda razão está relacionada ao próprio Orixá, que, segundo a Yialorixá Mãe Nini, do Candomblé Ilê Axé Jagun, quando jogou os búzios para mim e me disse que Yemanjá Ogunté protege o meu intelecto ou, nas palavras dela, “a minha cabeça”. Assim, decidi olhar, estudar, investigar, analisar e descrever a dança de Yemanjá Ogunté, na tese, e criei o texto (movimento e gestos) em vários níveis do contexto (religião, mito e cultura). Para que eu pudesse desenvolver esse objeto de pesquisa fui aconselhada a estudar a disciplina Antropologia Cultural, no Departamento de Antropologia da Temple University. Aliás, estes estudos foram fundamentais e básicos para a realização da pesquisa, mas vale dizer que enquanto as minhas colegas do curso liam 05 livros por semana, eu lia um a dois, no máximo.

Na cidade de Filadélfia, em paralelo aos meus estudos do curso de doutorado, ministrei workshops de samba e realizei alguns eventos festivos como dançarina de carnavais brasileiros, vestida com o tradicional traje de baiana, acompanhando os desfiles pelas ruas da cidade da Filadélfia, promovidos pela instituição The Parterns of the Americas.

21 Termos usados por Rudolf Von Laban, em *Dança criativa*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

22 Idem.

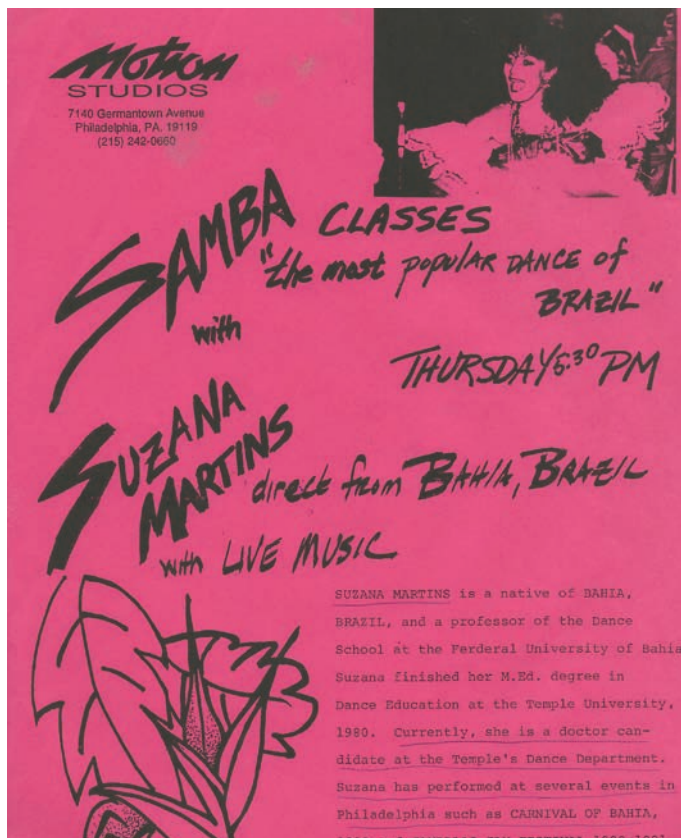


Figura 6 - Cartaz do workshop de samba.

Pesquisa de Campo: Casa de Mãe Nini - Terreiro Ilê Axé Jagun

Em 1991, finalizei o curso de doutorado e retornei dos Estados Unidos com as minhas duas filhas, contudo, sem concluir a tese de doutorado, pois precisava coletar os dados e desenvolver a pesquisa de campo, na casa de Candomblé Ilê Axé Jagun ou Casa de Mãe Nini, localizada no bairro Alto de Coutos, na cidade de Salvador, Bahia. Esta indicação dada pela minha professora orientadora foi fundamental, caso contrário, eu não poderia ter desenvolvido e redigido a minha tese. Confesso que resisti em realizar esta pesquisa de campo, tendo em vista que eu tinha a prática artística da dança de alguns Orixás, inclusive a dança de Yemanjá, como fazia no passado, nos grupos folclóricos. Mas a Brenda estava certa, porque in loco pude perceber detalhes sutis e acontecimentos que não estão escritos nos livros da literatura brasileira sobre o Candomblé. Assim, passei outro período, difícil e trabalhoso, na minha vida particular e também profissional. Devo confessar que sempre apreciei as festas

públicas dos rituais e cerimônias do Candomblé, com muito entusiasmo, mas, através da pesquisa de campo, percebi o quanto de conhecimento de várias naturezas está inserido neste contexto religioso, que não é só religioso, é também histórico, social, filosófico, ético, artístico e cultural.

Tive muitas dificuldades de ordem acadêmica e social para conciliar as atividades da Escola de Dança com as atividades de coleta de dados nesta casa de Candomblé. Neste período, na UFBA, os docentes não eram liberados para desenvolverem suas pesquisas e escrita de teses, como acontece nos dias de hoje. O meu apartamento, que tinha sido alugado enquanto eu estava residindo nos Estados Unidos, quando retornarmos, o inquilino não quis entregar. Assim, fiquei quase que acampada, morando num quarto com todas as minhas bagagens (computador, livros, papéis, roupas etc.) e as de minhas filhas, na casa da minha mãe. Mas fui à luta, para mais outro desafio! O mais incrível desta experiência é que estava acostumada a cumprir o horário ordinário do relógio, mas, para minha surpresa, o tempo da casa de Mãe Nini se processa de acordo com as necessidades práticas dos rituais e cerimônias e dos desejos dos filhos de santo, ou seja, não há como seguir o tempo ordinário do relógio. Tudo se processa de maneira muito natural e, aparentemente, a vida fora do terreiro de Candomblé não perturba os processos desta casa, que está sempre disponível e aberta para todos. O Candomblé é uma manifestação democrática de espiritualidade. Enfim, em 1992, durante 03 meses desenvolvendo a pesquisa etnográfica através da coleta de dados, de aplicação de entrevistas, observações e registros em vídeos, finalizei a minha pesquisa de campo. Esta coleta foi imprescindível para alcançar os meus objetivos da tese, que analisa e descreve a gesticulação e a movimentação deste Orixá no contexto sociocultural/religioso.

Em paralelo à pesquisa de campo, desenvolvi outras atividades, em nível profissional, como dançarina profissional, diretora artística e produtora de espetáculos, fora do âmbito universitário. Por exemplo, fui diretora e produtora do espetáculo “Danças da Bahia”, do Grupo Danças de Gueto da Bahia, criado por mim e pelo dançarino negro baiano freelancer, de nome Irenio²³, com o intuito de concorrer ao projeto “Dia e Noite”, do Pelourinho, projeto do Governo da Bahia. Estas apresentações de danças e músicas de percussão ao vivo eram realizadas na Praça Pedro Archanjo, no Pelourinho. Outro espetáculo, no mesmo ano, deste mesmo grupo, foi a apresentação produzida pela SONY Music que estava lançando um novo produto para os clientes. Este espetáculo, “Danças da Bahia”, foi apresentado à noite, usando

23 Irenio Santos, atualmente residente na cidade de Nova York, Estados Unidos da América do Norte.

todo o espaço do Castelo Dias D'Ávila²⁴, na Praia do Forte, no município de Mata de São João, na cidade de Salvador, onde recebeu tratamento especial de iluminação. Este espetáculo foi uma das minhas mais significativas criações artísticas, porque se tratava de aproveitar todos os locais do Forte, de maneira simultânea, ou seja, em uma determinada janela exibia-se um solo e, ao mesmo tempo, outra coreografia era executada dentro do hall do Forte, enquanto outra era executada na área externa. Ou seja, apliquei na criação coreográfica, mais uma vez, o uso de espaços alternativos.

Simultaneamente a essa época, o Teatro Vila Velha criou um projeto em que homenageava profissionais que se tornaram ícones da dança afro-baiana. Minha colega do antigo GDC, Sílvia Rita e eu fizemos uma homenagem a Clyde Wesley Morgan, recriando uma das coreografias dele, intitulada “Baron de Samedi”, que foi apresentada no Cabaré dos Novos, neste teatro. Mais adiante, Kenno (ex-aluno) e eu recriamos a coreografia “Malandrinho 1500”, também de autoria de Clyde, para homenagear Mestre King, meu antigo partner no GDC.

Além disso, na Escola de Dança, estimei a professora Neuza Saad, ex-dançarina do grupo Odundê, para reativarmos a pesquisa e a produção artística do referido grupo. Assim, conseguimos reativar o grupo de dança Odundê, com o espetáculo Gueledês, do qual fui diretora artística e produtora. Conseguimos realizar espetáculos na cidade de São Luís, no Maranhão, no Projeto “Dia e Noite”, na Praça Pedro Archanjo e também no Teatro do Movimento da Escola de Dança e no Teatro Vila Velha.

GIPE-CIT - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário de Teatralidade (1994) e Bião

Em 1994, meu primo de segundo grau e colega professor, o saudoso Armindo Jorge de Carvalho Bião (1950-2013) tinha criado o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário de Teatralidade – GIPE-CIT para os estudantes dos cursos de graduação da Escola de Teatro. Ele, sabiamente, convidava outros profissionais das áreas das artes e até das áreas da Comunicação e Letras para apresentarem seus projetos de pesquisa. Foi, então, que, em uma dessas sessões, ele me convidou para apresentar a minha metodologia de pesquisa, que fora delineada em meu projeto de doutorado nos Estados Unidos. Foi bastante gratificante este reconhecimento de Bião, pois me senti valorizada por todos, o que não acontecia da mesma forma com os meus colegas da Escola de Dança. A Escola de Dança não foi muito receptiva ao meu trabalho de pesquisa, sentia que não havia muito interesse

24 Vale ressaltar que o Forte Garcia D'Ávila, nessa época, ainda não tinha sofrido reformas, se encontrava em ruínas.

em conhecer o que eu estava desenvolvendo em termos de cultura afro-baiana. Mas isso me deu mais força e desejo para continuar desenvolvendo essa especificidade de meus projetos de pesquisa, e até os dias de hoje venho produzindo artigos, lecionando workshops e proferindo palestras em eventos nacionais e internacionais.

Em 1995, concluí a tese de doutorado em Salvador e parti para a cidade de Filadélfia, Pensilvânia, para defendê-la no Departamento de Dança da Temple University. Para minha surpresa, minha solicitação de afastamento do país fora indeferida pela minha colega Conceição Castro, que, na época, tinha o cargo de Superintendente Acadêmica dos cursos de graduação da UFBA. Essa situação foi um caos! Mas eu ignorei o fato e parti de qualquer jeito para defender a minha tese, tendo em vista que a data já tinha sido marcada, com bastante antecedência, pela minha orientadora. Lembro-me de que era o mês de janeiro, era inverno, chovia e fazia muito frio na Filadélfia. Fui sozinha e fui muito elogiada lá, pela banca examinadora, pela conclusão da tese. Devo ressaltar que fui a primeira professora do Departamento de Teoria e Criação Coreográfica da Escola de Dança que recebeu o diploma de Doutorado (Doctor of Education - Ed.D.).

PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

Em 1997, já com o diploma de doutorado, Bião mais uma vez reconhecendo a qualidade do meu trabalho de pesquisa chamou-me para participar da implantação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da UFBA, junto com os seguintes professores: Sérgio Farias, embora ele fosse lotado na Faculdade de Educação, é ator e dançarino; professora Leda Munhana Ianitelli, da Escola de Dança e Edward Hackler, da Escola de Teatro. Trabalhamos intensamente, por duas semanas, inclusive no período da noite (comendo pizza com coca cola), para concretizar este primeiro Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e do Brasil. Vale ressaltar que a idealização deste programa foi de Bião, mas Sérgio Farias foi o parceiro que soube sabiamente reunir esses professores-doutores e, assim, criamos o PPGAC/UFBA que, atualmente, em 2015, está completando 18 anos de existência e vem se tornando um programa de pós-graduação de referência nacional, quiçá, em breve, internacional. No início, o PPGAC oferecia 04 linhas de pesquisa, hoje, contamos com 05 linhas. Desde a sua fundação e até os dias de hoje, eu estou inserida na linha de Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea e sou membro do grupo GIPE-CIT.

Tive o prazer de tornar-me vice-coordenadora da segunda gestão administrativa (1999-2001) de Bião e também de Sérgio Farias, na sua primeira gestão (2002-2004). Ambos desenvolveram o trabalho de coordenação do PPGAC/UFBA, com muita eficiência, criatividade e dedicação. Portanto, eu fui feliz e tive sorte, desempenhando esta

função administrativa junto a eles. Geralmente, minhas atividades concentravam-se nas tarefas didáticas/ pedagógicas, como coordenadora pedagógica.

A primeira publicação do PPGAC foi em 1998, com o lançamento da Revista Repertório Teatro & Dança, na qual publiquei o meu primeiro artigo, que se trata de uma abordagem extraída da minha tese de doutorado e se intitula “O Candomblé da Bahia: participação e cultura”. Daí em diante, tenho publicado uma série de artigos e participado de eventos nacionais e internacionais, como seminários, congressos e colóquios, apresentando comunicações, além de lecionar minicursos e workshops, no Brasil e no exterior. Na Bahia, cito algumas dessas apresentações, como, por exemplo, “Música Negra na Diáspora: o caso da Bahia”, coordenada pela professora e antropóloga Ângela Lühning, no Instituto Brasil-Alemanha – Goethe, e também “Espetacularidade do Gesto Baiano”, coordenada por Armindo Bião, como atividade do GIPE-CIT, no referido instituto, entre outros.

65

Salvador, terça-feira, 13 de junho de 2000

CORREIO DA BAHIA

FOLHA DA BAHIA 7

Pesquisa em artes cênicas em alta produtividade

Estudos do Gipe-CIT fomentam investigação em dança, teatro e comunicação, produzindo de publicações a espetáculos

Leonora Colling

As artes cênicas da Bahia passaram a ter mais visibilidade dentro do ambiente acadêmico, fruto do resultado de pesquisas científicas e da consequente elaboração de espetáculos mais sedimentados. Esses são os principais resultados do trabalho desenvolvido a partir do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (Gipe-CIT), criado em 1994 na Escola de Teatro da UFBA, que completa hoje 44 anos.

O Gipe-CIT foi fundado para congregar os professores e alunos interessados em desenvolver pesquisas nas áreas de teatro, dança e comunicação. Inicialmente, o grupo tinha apenas três projetos, mas o trabalho foi crescendo e impulsionou a criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. “Hoje estamos com 30 bolsistas, distribuídas entre alunos de graduação, pós-graduação e professores”, orgulha-se o coordenador do grupo, professor Armindo Bião.

Os integrantes do grupo se reúnem semanalmente para a apresentação de sessões, quando discutem o andamento de suas pesquisas. Além disso, a cada 15 dias, ocorre uma palestra aberta ao público, sempre às quartas-feiras, às 18h, na Sala Especial da escola. O tema das con-

quarta-feira, por exemplo, o francês Pierre Le Queau, da Universidade Paris 5, falou sobre a arte do conhecimento comum.

Resultados - O trabalho dos envolvidos no Gipe-CIT gerou a publicação de oito cadernos do grupo. Heleis, estão publicados os artigos dos alunos e professores, que também encontram espaço na revista Repertório Teatro & Dança, vinculada diretamente ao Programa de Pós-Graduação, que possui três edições lançadas e outras duas no prelo.

Outra conquista do Gipe-CIT, destacada por Bião, é a liderança, em 1998, na fundação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abraces). Congregando todos os pesquisadores brasileiros da área, o primeiro encontro, realizado no ano passado em São Paulo, resultou na publicação de uma coletânea dos trabalhos apresentados. Além disso, o grupo balneou ainda publicou, em 1999, outra coletânea de artigos de diversos autores, inclusive do exterior, no livro Etimologia (Editora Annablume), já esgotado.

“Acabamos nos tornando um núcleo de atração de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, atraídos para os cursos de mestrado e também de doutorado, que deve ser reconhecido em breve pelo Ministério de Educação, mas já conta com quatro doutorandos”, explica Bião.



Poemas Escolhidos

Romantismo resgatado

Joseval Santana

O resgate das vozes femininas na literatura brasileira do passado ganha mais um registro com o lançamento de Poemas escolhidos. Uma coletânea de textos de Emilia Leição Guerra. Organizada pelo neto - o também escritor Guido Guerra - o livro traz textos dos dois títulos publicados pela poeta, além, com um intervalo de 50 anos, Poemas escolhidos sai pelo selo editorial Cidade de Bahia (1125 Odacris R\$15)

Figura 7- Recorte do jornal “A Tarde”, 2000. Na frente, Armindo Bião, ao lado esquerdo dele, professora Suzana Martins e atrás dela, professora Hebe Alves, do lado direito de Bião, professora Ciane Fernandes e atrás dela, professora Meran Vargens, ao lado dela, o professor francês Pierre Le Queau e ao lado dele, a professora Antônia Perreira. Todos os professores permanentes do PPGAC/UFBA e vários estudantes bolsistas.

Em 2000, no exterior, proferi a palestra “Candomblé of Bahia”, no Tropical Museum, na cidade de Amsterdã, Holanda. Em 2001, fui convidada pela Prefeitura Municipal da cidade Pointre-a-Pitre, ex-colônia francesa chamada Guadeloupe, localizada na América Central. Lá proferi a palestra Présence des Orishas dans lè Candomblé a Bahia e ministrei um workshop de samba. Além de mim, o Balé Folclórico da Bahia apresentou um espetáculo, como parte deste evento. Guadeloupe é uma cidade que possui, em sua grande maioria, uma população negra, descendente de africanos.

66

**SEMAINE CULTURELLE BRÉSILIENNE
(22 au 29 Octobre 2001)**

**MASTER CLASS
DE DANSE**

Dirigé par Suzana MARTINS.

Diplômée de l'École Nationale de Danse du Brésil UNB en 1974.
Maître de l'Éducation à l'Université de Philadelphie en Pennsylvanie (1980)
Docteur de l'Éducation à l'Université du Temple, Philadelphie (Pennsylvanie)
Professeur de danse pour les professionnels et les professeurs d'arts scéniques à l'Université Fédérale de Bahia.

Au cours des années 60 et 70, elle débute ses études de danse à l'École de ballet et de maître Castro Alves et après, poursuit à l'École de danse et d'art intégré sous la direction de Lia Ribeiro et Martha Saliba.

durant son cursus universitaire, en tant que professeur de danse, elle participe à un groupe de danse contemporaine sous la direction de Raul Gonsales et Clyde W. Hooper et réalisent une tournée dans les principales villes du Brésil : Recife, São Paulo, Rio de Janeiro et Minas Gerais.

Afin de l'imprégner de la culture populaire de Bahia, elle suit des cours de capoeira avec les Maîtres Toppas et Camila Tupala. Elle crée une chorégraphie « Capoeira d'Amour » avec le Maître Bira pour un spectacle de théâtre Bahia qui fut présenté au Théâtre Castro Alves dans les années 70.

En 1974, elle intègre l'école de danse de l'Université Fédérale de Bahia comme professeur.

Dans les années 80 elle se consacre comme chorégraphe de groupes en danse Candomblé avec lequel elle participe au festival international d'Études en Folklor et se produit dans plusieurs villes du Sud.

Elle participe à deux reprises au programme d'échange culturel « The Fulcrum of the Americas ». Ainsi, elle se rend à Philadelphie, Pennsylvanie et toujours aux États-Unis elle dirige les danses afro-brésiliennes au St. Joseph College et au Elizabethtown College.

Durant son séjour à Philadelphie, elle présente un spectacle « Capoeira Afro-Bahianeur » à l'International House et au théâtre « The Painted Bride Art Theater » avec le groupe américain « African American Dance Ensemble ».

Elle dirige, dans les années 80 des groupes comme le groupe de danse Candomblé et Théâtre de Bahia et produit des spectacles de danse contemporaine « Capoeira Candomblé » au Théâtre Via Italia, Espaco XIS, Théâtre XIII et bien d'autres.

Dans les années 90 elle est de retour aux États-Unis grâce à une bourse d'Études de CAPES et entretient des études de doctorat. Elle suit ses études sous la direction de professeurs de renommée internationale comme les docteurs Sarah Hildeslager, Dr. Edné Fortan, Sir Brenda Dixon Gottschall et Helmut Gottschall.

En 1995, elle obtient son doctorat en défendant une thèse « L'Écrite de la danse de Yemanjá dans les cérémonies rituelles du Candomblé de Bahia ».

De retour à Salvador, elle participe à plusieurs tables rondes et séminaires et est aussi membre de plusieurs jurys d'examen de Maîtres et docteur à l'Université Fédérale de Bahia.

Récemment, elle a dirigé plusieurs ateliers et master class de danse à Amsterdam en Hollande pour la compagnie de danse Elshout et Handier. Elle a aussi présenté une conférence « La Danse du Candomblé : Célébration et culture » au Tropenmuseum à Amsterdam et dans les scénarios de danse contemporaine à Rotterdam et Amsterdam.

• 23 octobre - Centre Nany RAINSOITA - 18 h 30. Conférence débat sur le Candomblé.
• 24-25-27 octobre. AKADEMIDUKA. Atelier danse, Candomblé.

Horaires :
24 octobre de 9 heures à 13 heures / 25 octobre de 17 à 19 heures / 27 octobre de 9 heures à 13 heures.

Les Ateliers sont en modules de 2 heures soit 6 heures en temps complet pour un prix de 300 Francs.

Les inscriptions se font :

à l'OMC de Pointe à Pitre au 05 90 21 69 00.
à l'AKADEMIDUKA au 05 90 90 17 80.

Figura 8 - Cartaz da “Master Class” de samba. Pote à pitre, Guadeloupe, 2001.

Funções administrativas

Neste período, as atividades administrativas mais relevantes foram: membro de Comissões de Bancas de Concurso Público para Auxiliar de Ensino; membro de Comissão Examinadora de Concurso de vestibular para dança, no Teste de Aptidão Artística da Escola de Dança; membro de Comissão julgadora do projeto “Dançar é”; Coordenadora do projeto de extensão “Seminário Dança-Teatro-Educação”; Diretora pro tempore da Escola de Dança, entre outras.

Em 1996, tornei-me a última coordenadora do Curso de Pós-Graduação em nível de Especialização em Coreografia, que a Escola de Dança proporcionava, embora a maioria dos professores do quadro atuante não tivesse o nível de pós-graduação em dança. Esse curso se tornou referência nacional, para outras escolas brasileiras, e referência na América Latina, pela sua natureza prática/criativa, ou seja, era um curso de pós-graduação em nível de especialização em coreografia, em que os resultados dos projetos de pesquisa eram produções artísticas apresentadas ao público.

Por cinco anos consecutivos (1998 a 2003) fui membro da Comissão Examinadora junto ao professor Bião, e também orientadora de projetos de pesquisa do programa PIBIC/UFBA, com os seguintes alunos/bolsistas: André Mustafá, da Escola de Teatro, com o projeto “Grupo Raízes Brasileiras e grupo Odundê e suas afinidades históricas/estéticas” (1998-1999); Kalassa Lemos, da Escola de Teatro, com o projeto “Maracatus do Nordeste: tradição e contemporaneidade” (2000-2001); Viviane Bastos, da Escola de Dança, com o projeto “Presença das Matrizes Estéticas africanas na cultura afro-brasileira” (2001-2002); Kalassa Lemos, da Escola de Teatro e Simone Nilzete, da Escola de Dança, com o projeto “Ícones Coreográficos dos Afós da Bahia” (2002-2003); e por fim Joana Mascarenhas, da Escola de Dança, com o projeto “Gestual da Iabás: Yemanjá, Oxum e Ianhsã” (2002-2003).

Para concluir esta Parte IV – Dos anos de 1991 a 2001: a Dança em outros tempos... posso afirmar que ter realizado o curso de Doutorado, também no exterior, só me trouxe benefícios, de várias ordens, como, por exemplo, a realização da pesquisa de campo, onde pude desenvolver a pesquisa etnográfica nas casas de Candomblé e fiquei intensamente envolvida pela espiritualidade do Candomblé. Ter me aproximado do meu primo ilustre, querido e saudoso Bião e a sua mais incrível e importante ação – a criação do GIPE-CIT e a implantação do PPGAC/UFBA junto aos queridos professores Sérgio Farias, Leda M. Ianitelli e Edward Hackler foi algo de inusitado para mim. Os eventos que participei no exterior, representando a Bahia e Brasil foram fundamentais para ampliar os meus horizontes teóricos/práticos. O aprofundamento da pesquisa em dança através da qualificação do curso de doutorado no exterior abriu outros caminhos de realização profissional e também pessoal. A partir da criação do PPGAC, as minhas atividades intelectuais, como pesquisadora em dança, intensificaram-se bastante, participando de uma série de eventos, nacionais e internacionais, como palestrante, dançarina e professora, atuando ativamente no campo acadêmico da Etnocnologia, trazendo para a cena contemporânea conhecimentos sobre o corpo e a dança étnica da cultura e da arte afro-brasileira.



Figura 9 - Recorte de uma revista holandesa, Holanda, 2003.

DE 2002 A 2014: A DANÇA DO NOSSO TEMPO

“O destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas pra melhorar a vida. A arte, mesmo a mais pessimista, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos”

Mário de Andrade (1943)²⁵

Finalmente, chego à penúltima parte deste memorial, com a ideia de que o tempo passou e quase não senti o quanto já criei, produzi e contribuí, me dedicando, ao longo destes 40 anos de atividade, em ensino, extensão e pesquisa na UFBA!

Um dos eventos acadêmicos mais desafiadores durante esse período foi o convite da professora doutora Maristela Silva, da Universidade Federal de Viçosa - UFV, para participar junto a uma equipe de 06 (seis) professoras, vindas de outras universidades e também da UFV da criação do curso de Dança, em nível de graduação. Foram 07 dias extensos e intensos de trabalho reflexivo, discutindo ementas de disciplinas e o programa do curso propriamente dito. Sob a coordenação da professora doutora Maristela e com a excelente participação das professoras Dionisia Nanni, Alba

25 In: MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de Arte – 801 definições sobre Arte e o sistema da Arte*. São Paulo: Record, p. 18, 1998.

Vieira, Patricia Lima, Mercedes Beltram, Miriam Marianni e Maria do Carmo criamos o curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Viçosa, em 2002.

Em 2003, fui convidada para participar de um evento em nível internacional, no qual apresentei a dança de 07 Orixás ao lado do dançarino baiano Hélio dos Santos, no International Festival Danskaravaan, na cidade de Haia, Holanda. Nesse mesmo ano, fui também convidada para ministrar um workshop de dança dos Orixás, no International Festival Dansinaugust, na cidade de Berlim.

Um dos eventos mais significativos deste período foi a minha participação em um projeto de pesquisa inédito sobre a manifestação mais festiva e praticada na Bahia e no Brasil: – o samba de roda do Recôncavo baiano, que se tornou patrimônio cultural imaterial brasileiro. Este projeto de pesquisa foi encomendado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Éramos uma equipe formada por três antropólogos: Ari Lima, Francisca Marques e Katharina Döring, um jornalista, Josias Pires (aluno egresso do curso de mestrado do PPGAC) e eu – a única artista de dança da equipe, coordenada pelo professor e antropólogo Carlos Sandroni, da Universidade Federal de Pernambuco. Durante dois meses, todos os finais de semana, visitamos 33 localidades, viajando para 21 municípios, conforme a seguir: Aratuípe, Camaçari, Cabeceira de Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Governador Mangabeira, Jaguaripe, Lauro de Freitas, Maragogipe, Muritiba, Salvador, Santo Amaro, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Saubara, Simões Filho, Teodoro Sampaio, Terra Nova e Vera Cruz.

Durante esta pesquisa de campo, minhas atividades de observação eram anotadas num diário de campo, no qual eu descrevia, desenhava as diversas manifestações coreográficas do samba, assim como a expressão corporal e facial, e a indumentária dos seus participantes, coleta de dados que ainda era registrada em vídeos. Foi uma experiência fantástica para mim, tanto em nível pessoal quanto profissional. Lembro-me que estava me preparando para viajar para a cidade de Amsterdã, Holanda, com a finalidade de realizar um estágio pós-doutorado. Mas, mesmo nessa expectativa de deixar o país, estas viagens de final de semana eram gratificantes, para a minha profissão, principalmente, como dançarina e pesquisadora de assuntos relacionados às matrizes negras afro-brasileiras. O resultado deste projeto foi publicado no livro *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, editado pelo IPHAN e o Ministério da Cultura do Brasil, em 2006.

Dentre muitas das minhas observações durante esta pesquisa, aponto para uma que chamou a minha atenção, com relação ao uso do espaço da tradicional da coreografia do samba de roda e da coreografia “contemporânea” (coloco entre aspas porque se trata da performance de jovens). Para o samba de roda tradicional, as mulheres, ou melhor, as sambadeiras devem “correr a roda”, como disse D. Dilma

Santana, do município de Teodoro Sampaio. Para ela, a juventude de hoje não corre a roda, e explica: “é obrigação da mulher, quando ela samba mesmo, correr a roda” (SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO, p. 55). Ela argumenta que: “esse negócio de chegar ao meio da roda, pular, pular e sair não é samba”, e lamenta que: “a juventude de hoje não esteja sambando mais para ‘correr a roda’, pois muitos estão misturando e dançando pagode como se fosse samba de roda” (SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO, IPHAN, p. 55).

Enquanto isso, a noção de dança contemporânea se modificou, com a virada do século XX para o XXI. Pois é, a Dança Contemporânea, no Brasil, mais uma vez tem como referências os Estados Unidos e a Europa. A dança-teatro da alemã Pina Bausch tomou impulso e se espalhou pelo mundo, deixando todos deslumbrados com a sua inteligência criativa e artística. Esta personalidade da dança contemporânea me fez refletir sobre a minha própria formação, enquanto estudante de Dança Moderna, quando era facilmente identificada pelos códigos dos gestos, movimentos e posturas expressivas e subjetivas. Já a Dança Contemporânea, do século XXI, nos mostra imagens metafóricas da realidade humana, com muita sabedoria, mostrando também diferentes tipos de corpos agindo num mesmo contexto, contudo, sem afirmar conteúdos explícitos. Como diz o grupo Dimenti: “a dança contemporânea produz conhecimento” (em entrevista na TV Educadora, 2014), enquanto a Dança Moderna produz sensações e sentimentos.

Com essa mudança de pensamento, a Dança Contemporânea, sendo produzida pelo mundo, exigiu de nós, professores de Dança, aguçar o nosso olhar para lecionar, tanto nos cursos de Graduação da Escola de Dança quanto nos cursos de Mestrado e Doutorado do PPGAC. Assim, em 2004, nós, professores da Escola de Dança, começamos a refletir sobre uma nova reformar curricular e criamos um projeto piloto, no qual as disciplinas passaram a ser módulos de componentes curriculares, ou seja, os conteúdos de disciplinas criativas, como, por exemplo, Estudo do Espaço, Composição Solística e Composição Coreográfica foram agrupadas no módulo: Estudos de Processos Criativos, enquanto que as disciplinas técnicas foram agrupadas no módulo Estudos do Corpo, e assim por diante. De maneira sucinta, estes módulos funcionam durante 04 dias da semana, com uma carga horária de 04 horas e com dois a três professores lecionando ao mesmo tempo. Esta proposta político-pedagógica foi fruto de mobilização interna do corpo docente e discente da Escola de Dança. Assim, em 2005, esta proposta foi aprovada e implantada e continua sendo praticada até os dias de hoje. Entretanto, posso observar uma série de problemas na prática cotidiana destes módulos, como, por exemplo, em uma mesma sala de aula, quando há três professores, com formações educacionais bastante distintas, um dos outros, mas que, juntos, preparam e aplicam os planos de aula do semestre. Até aí

tudo funciona normalmente, porém o nível de experiência e de conhecimento entre eles é totalmente diferente e desequilibrado, com relação às experiências didático-pedagógicas, o que torna difícil o entendimento, com relação à avaliação e à compreensão dos conteúdos, prejudicando, assim, o resultado da aplicação destes conteúdos. Devo confessar que, a princípio, não foi muito confortável para mim, por estar acostumada a trabalhar com pequenos grupos de estudantes, e sozinha, mas, agora, a gente tem 30 a 40 estudantes, numa mesma sala de aula, com 03 professores, com formações totalmente diferentes, lecionando ao mesmo tempo. Mas, aos poucos, fui me adaptando, rapidamente.

Estágio Pós-Doutoral (Bolsa CAPES): Holanda (setembro de 2004 a julho de 2005)

72

Mais uma vez senti a necessidade de aprimorar os meus conhecimentos em Dança Contemporânea e ampliar os meus horizontes, então, resolvi aplicar para mais uma Bolsa-CAPES e realizar um estágio de Pós-doutorado. Como eu já tinha estabelecido laços profissionais e afetivos, através de inúmeros intercâmbios com o casal europeu de coreógrafos e dançarinos, Händeler & Elshout, residentes em Amsterdã, procurei aproximar-me dos eventos de dança que estavam ocorrendo por lá. Este casal fazia muito sucesso, pelos países da Europa, e tinha uma produção artística fenomenal, que se comparava a outros artistas contemporâneos europeus, como Pina Bausch e o grupo DV 8. Daí, conheci a professora e pesquisadora em dança, Hilke Dimer, e começamos a conversar sobre a possibilidade de minha ida para Amsterdã, para conhecer e desenvolver o projeto de pesquisa “Incursoes nos Aspectos Contemporâneos da Dança do Século XXI”, no curso de dança da Escola Hogeschool Voor de Kunsten, no programa de pós-graduação do curso de mestrado em coreografia, intitulado Dance Unlimited. Este curso funcionava em três cidades diferentes e em módulos: nas cidades de Amsterdã, Arnhem e Roterdã. Consegui, então, viajar e residir em Amsterdã, por 12 meses, e desenvolvi o estágio de Pós-Doutorado, durante o período de setembro de 2004 a julho de 2005. Eu me locomovia by train durante três vezes por semana para as três cidades citadas acima, o que foi bastante cansativo, mas foi um estágio gratificante, por ter podido refletir e apreciar os “novos rumos” da dança contemporânea holandesa.



Figura 10 - Coreografia “YOUMEFICATION”, International Theater Festival, 2004.

Mas, ao chegar a Amsterdã, o meu projeto original apresentou problemas de ordem estrutural, quanto às hipóteses e aos objetivos, sofrendo alterações em relação à delimitação do objeto de estudo e do seu desenvolvimento, enquanto pesquisa acadêmica. Inicialmente, os objetivos apresentados, eram extremamente numerosos e diria até pretensivos, para que fossem todos atingidos em um curto período de 12 meses. Outro ponto crucial foi à contextualização desse objeto, que pretendia analisar e estudar os aspectos históricos, sociais, culturais, educacionais e artísticos da dança na Holanda, como um todo. Ao mesmo tempo, pretendia analisar o mundo da dança acadêmica, ou seja, o curso de Mestrado em Coreografia do programa de Pós-Graduação Dance Unlimited, e ainda realizar uma análise crítica de espetáculos de Dança e de Dança-Teatro, que fossem representativos no cenário internacional, na Holanda, nessa época.

No primeiro contato com a minha tutora, a professora Dr^a Hilke Dimer analisou este projeto, com cuidado, mas decidimos reorganizá-lo, tendo como objetivo principal possibilitar a sua realização e desenvolvimento. E reorganizamos, também, as atividades do Plano de Trabalho, que foram adaptadas de acordo com a disponibilidade

do tempo e de acordo com o planejamento. Assim, o objeto de pesquisa ficou delimitado, focalizando os seguintes pontos: 1) Observar a interdisciplinaridade entre a dança e outras formas de arte, dando ênfase ao estudo do corpo; 2) Observar as inovações das produções artísticas de grupos significativos da dança, no cenário internacional; 3) Verificar as ementas e seus conteúdos do programa Dance Unlimited para uma posterior análise crítica.

Refletimos também sobre o título e chegamos à conclusão de que era vago, demasiadamente amplo, e nem representava o significado das reflexões dessa pesquisa acadêmica. Então, rebatizei este projeto de: “A Dança do nosso tempo: Contemporaneidade e Interdisciplinaridade na Perspectiva do Corpo”. Uma das minhas conclusões foi constatar que o sistema político-cultural holandês vem discutindo, ativamente, os objetivos e metas da produção artística do país e como o resultado dessas produções é significativo o que representa para o mundo. Neste período, em que estive residindo lá, observei que por mais de 15 anos, o sistema político-cultural holandês não discutia esse assunto, mas, recentemente, instituições, como The Fund for Amateur Art and The Performing Arts, The Foundation for the Production and Translation of Dutch Literature, The Mondriaan Foundation e The Service Centre for International Cultural Activities, se reuniram para discutir o assunto. Assim, foram encomendados artigos a diretores de fundações, museus, jornalistas, editores, professores, historiadores, entre outros. Foram levantadas questões como: “o sistema político-cultural internacional não deveria ser mais ambicioso e focalizar nos resultados, com objetivos claros e se comprometer com um limite de apoios e métodos? O que a Holanda deveria fazer? Quando e por quê? Os interesses da cultura e da política podem ser contraditórios por causa do setor cultural, que pode decidir por si só e ter uma dinâmica apolítica? Como fazer para relacionar esses interesses diferentes e quando eles são complementares? Poderá a cultura ser utilizada para unificar a Europa ou se deve aperfeiçoar os contatos com os países islâmicos? Quais disciplinas poderiam ganhar com a exportação de uma política internacional? Essas e muitas outras questões foram discutidas, apresentando perspectivas divergentes, que foram reunidas e publicadas no livro *All that Dutch: International Cultural Politics* (2005). Além do desenvolvimento deste projeto de pesquisa, ministrei a palestra *The Dance of Candomblé: Celebration and Culture*, para os estudantes do curso de pós-graduação em coreografia Dance Unlimited.

A contribuição fundamental dos resultados desta minha residência na Holanda se refletiu na atualização dos conceitos sobre o corpo, na contemporaneidade, no universo da dança e nas diversas atividades que exerço como Professora Doutora e dançarina da Escola de Dança e do PPGAC/UFBA. Concluindo sobre este estágio,

devo reforçar que os meus horizontes teórico-metodológicos se ampliaram, alterando a minha percepção com relação à dança contemporânea, de um modo geral.

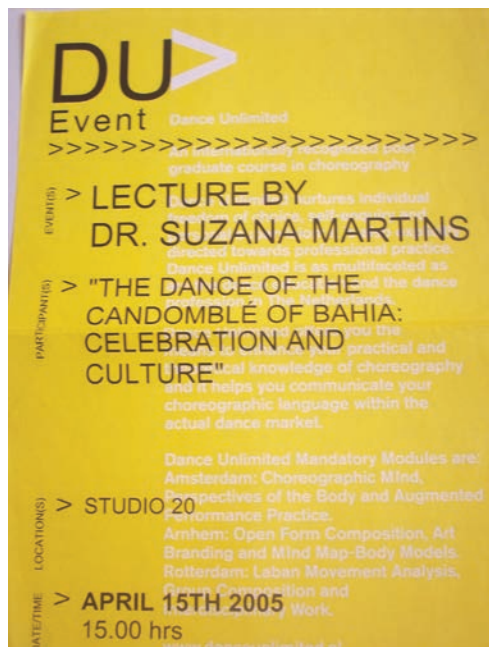


Figura 11 - Cartaz da palestra: The Dance of Candomblé: Celebration and Culture, no Programa de Pós-Graduação em coreografia Dance Unlimited, 2005.

Ao retornar da Holanda, neste mesmo período, fui Diretora Cultural da Associação de Professores Universitários da Bahia – APUB, o que foi outra ação bastante inquietante em minha carreira acadêmica, pois não tinha muita experiência em assuntos de política universitária, mas enfrentei esse desafio, com muita garra e honestidade!

Em 2007, impulsionada pelos conhecimentos adquiridos ao longo do tempo e durante as minhas apresentações de comunicações em eventos diversos (congressos, seminários, colóquios etc.), resolvi revisitar e reler a minha tese de doutorado, que está redigida em língua inglesa. Passei o ano todo traduzindo e adaptando o conteúdo para a língua portuguesa, o que foi bastante trabalhoso, tendo em vista que procurei redigir em uma linguagem acessível a qualquer tipo de leitor, alterei o título e também cortei toda a parte acadêmica da metodologia da tese. Assim, em 2008, através dos recursos financeiros do Edital Faz Cultura, do Estado da Bahia, consegui publicá-la e lançar no mercado: A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo, fruto da tese de Doutorado.

Ainda o início de 2008, participei de um dos eventos mais relevantes como professora doutora, que foi o convite da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

- UESB para projetar um curso em nível de graduação com formação em Teatro ou Dança. Junto ao professor de Teatro Eduardo Tudella, da Escola de Teatro, criamos, então, este curso em nível de graduação, o qual foi o primeiro curso de artes cênicas, na Região Sudoeste da Bahia, na cidade de Jequié.

Retornando aos estudos da Etnocologia, vale ressaltar que as matrizes estéticas e culturais auxiliaram de maneira significativa no desenvolvimento da escrita do meu livro. Este termo “matrizes estéticas”²⁶, cunhado por Bião, no livro “Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade” (2000), se enquadra perfeitamente para configurarmos as matrizes estéticas negro-afro-brasileiras que compõem a dança dos orixás do Candomblé. Bião apresenta a seguinte definição sobre matrizes estéticas:

A noção de matriz estética que dá título a esta palestra tem como base a ideia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem “filhas de uma mesma mãe”, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto no sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo. (2000, p. 15)

Estágio Sênior Pós-Doutoral (Bolsa-CAPES): Lisboa, Portugal (setembro de 2008 a fevereiro de 2009)

Mais uma vez, tive o desejo de realizar um estágio no exterior e, desta vez, meu projeto de pesquisa e o plano de trabalho foram aceitos pela professora doutora Luiza Roubaud, da Faculdade de Motricidade Humana - FMH, da Universidade Técnica de Lisboa. Viajei para a Europa e residi em Lisboa, Portugal, por seis meses, desenvolvendo as atividades acadêmicas e de pesquisa, através de Estágio Sênior Pós-Doutorado (PDE). Apresentei o seguinte projeto de pesquisa: “Aspectos contemporâneos na interface Corpo e Performance: Multiculturalismo e Multidisciplinaridade na Produção Artística”. Este estágio envolveu as seguintes atividades: 1) Estudos individuais em bibliotecas portuguesas; 2) Assistência e apreciação de espetáculos de dança e performances contemporâneas, para observação e análise crítica; 3) Participação em seminários e palestras oferecidas por professores e pesquisadores da área; 4) Assistência e acompanhamento do desempenho acadêmico/artístico de estudantes, no

26 BIÃO, Armindo. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000.

curso de mestrado “Performance Artística-Dança”; 5) Apresentação de workshops de danças étnicas; 6) Palestras sobre temas relacionados à dança sagrada dos orixás do Candomblé da Bahia; e 7) Palestra sobre a implantação e o desenvolvimento acadêmico do PPGAC da UFBA.

Os resultados desse estágio foram satisfatórios. Constatei que, neste terceiro milênio, que, em dança contemporânea, cabe uma diversidade de concepções e de abordagens. Já não se pode pensar a dança somente como uma organização harmoniosa e sequenciada de passos e ritmos, mas como uma forma eficiente de pensamento, através da qual se possa refletir e identificar as forças sociais, políticas e ideológicas, de uma sociedade, e como essas forças se organizam, dando sentido às exigências e demandas do mundo contemporâneo (LEPECKI, 2006).

Neste ano de 2008, durante o mês de maio, em Lisboa, assisti a alguns espetáculos de dança e performance, no Festival Alcantara. Neste festival, pude apreciar uma diversidade de concepções artísticas. Pude observar, por exemplo, que as técnicas de dança, como o Balé Clássico e a Dança Moderna, não são determinantes para a produção artística, o corpo pode se expressar através de vários idiomas, soques diferentes e vários recursos tecnológicos e técnicos. Um desses espetáculos “La Valse” envolveu o cinema, dança, música e artes visuais, do coreógrafo Paulo Ribeiro²⁷, e do cineasta João Botelho, com música de Maurice Ravel, apresentado no Teatro Camões, pela Companhia Nacional de Bailado. A coreografia de Ribeiro é envolvente, no que diz respeito à concepção e à criação, pois os corpos dançam despojados de clichês modernos, muito pelo contrário, os corpos gingham, estremeçam e giram, com muita naturalidade, sem constrangimentos; os gestos são precisos e articulados aos movimentos do corpo, como um todo, sem, contudo, perderem o foco dramático que pede o enredo do filme. O prazer estético da movimentação vai além de uma harmoniosa composição de passos, pois o coreógrafo aposta na capacidade de expressão, tanto dos homens quanto das mulheres. A edição do filme corrobora a ideia do figurino, movimentos, gestos, música, enredo e cenário. Enfim, como disse o coreógrafo Ribeiro: “Adoro valsas, mesmo em silêncio, adoro o gingar e a fúria temática. É uma obsessão é um vento que acaricia ou devasta. É uma musicalidade de todas as possibilidades”. Ele continua: “As emoções são efêmeras, as imagens não. O Diaghliiev estava enganado. La Valse pode ser um ballet!!! Ou muito mais” (depoimento extraído do Programa do Espetáculo). Enquanto isso, a performance-conferência

27 Paulo Ribeiro é um dos artistas que fez parte do movimento “Nova Dança”, estudado na tese da professora Luísa Roubaud.

“Secalharidade”, de autoria de João Fiadeiro²⁸ e Fernanda Eugénio, fez parte também da programação do Festival de Alcantara, e foi apresentada no pequeno auditório do Espaço Cultural Culturgest. Trata-se da apresentação de um texto escrito, elaborado pelo coreógrafo João Fiadeiro e a antropóloga Fernanda Eugénio. No palco, esses dois artistas se posicionaram um em frente ao outro, porém separados por uma coluna revestida de papel metro, onde eles começavam a escrever palavras-chave, retiradas do texto de autoria deles, que está no programa do festival. Tratava-se de uma conferência-performance, na qual não há interação do espectador e tampouco entre ambos os artistas, a não ser através das palavras, que foram pensadas e elaboradas anteriormente num texto, antes da performance. Segundo o texto do programa, Fiadeiro vem se afastando da composição coreográfica e do “mundo do espetáculo”, e vem se dedicando a estudar disciplinas, tais como as Ciências dos Sistemas Complexos, a Neurociência e a Antropologia. “A sua ambição foi sempre investigar, questionar e experimentar modalidades do ‘como viver juntos’” (depoimento extraído do Programa do Espetáculo, p. 09). Daí a participação da antropóloga Fernanda Eugénio nesta performance. A meu ver, esta conferência-performance foi uma tentativa intelectual de chamar a atenção dos espectadores para o mundo contemporâneo, em que vivemos, com suas crises, conflitos, bloqueios e, como eles mesmos citam no texto: “que há um sentido por detrás das coisas, a ser interpretado ‘subjétivamente’” (Programa do Espetáculo, p. 3). O texto continua:

Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro, não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar (Programa do Espetáculo, p. 03).

Nos dias atuais, a preparação do corpo vai além da preparação técnico-corpórea e não se mantém atrelada aos códigos e padrões do passado; muitos coreógrafos fazem até questão de anulá-los em favor de um corpo-pensante, efetivamente multicultural e democrático (LEPECKI, 2006). O corpo já não exhibe rigidez nas formas e tampouco exige que o dançarino possua determinado peso ou constituição física; a execução dos movimentos também não segue padrões preestabelecidos, pois os corpos possuem diferenças orgânicas entre si; até mesmo em gêmeos univitelinos

28 João Fiadeiro é outro artista que fez parte do movimento “Nova Dança”, estudado pela professora Luísa Roubaud, em sua tese de doutorado

existem diferenças dada uma série de fatores sociais, culturais, entre outros. Além disso, o corpo que dança absorve experiências diversas, desde o uso das técnicas de circo até o uso das tecnologias avançadas. Nesta era, dita pós-moderna, um dos principais marcos da dança é, justamente, a quebra de paradigmas com relação ao corpo e à performance, como explica Bellini:

Com a quebra dos estereotípicos quanto ao modelo hegemônico de corpo capaz de dançar, instituiu-se algo (além da vã procura ao espetacular ou à imitação da realidade) que começou a perturbar, encorajar e fomentar pesquisas entre criadores e espectadores, abrangendo novos níveis de conhecimentos, nos quais o corpo é suscetível a arranjos e combinações insólitas. (p. 54, 2003)

A heterogeneidade de formas e de conteúdo é explorada pelo coreógrafo, que valoriza a diversidade de biótipos e as possibilidades de movimento que podem se apresentar, visualmente, de maneira simples ou extremamente sofisticada, como aponta Rodrigues:

O corpo, tal como se apresenta hoje em alguns trabalhos coreográficos, perpassa muitas possibilidades. O corpo fragmentado, jogado no chão, lançado no ar, aparentemente desconexo, do trabalho do belga Alain Platel; a velocidade extrema atingida pelos movimentos frenéticos dos dançarinos de Wim Vanderkeibus, ou o seu solista cego; o lirismo que salta através dos personagens atônitos e das situações cruas e muito duras criadas pelo Teatro Físico do grupo inglês DV8; a ironia e a humilhação psicológica oferecidas nas imagens criadas por Pina Bausch convivem com representações mais abstratas de outros coreógrafos que exploram as possibilidades de manipulação do movimento, da dinâmica e do espaço de uma forma mais clara visualmente (p. 24, 2005).

O corpo investiga, seleciona, experimenta, rearranja, fragmenta, explora, extrapola, computa, descobre, constrói, cristaliza, entre outras possibilidades. Os fenômenos realçados na pós-modernidade revolucionaram os conceitos contemporâneos sobre o corpo e a performance. O marco da contemporaneidade está em tudo aquilo que se faz hoje, engloba conceitos e concepções de várias naturezas e não se importa com os estilos, tendências, técnicas e procedências da criação, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. O corpo deixa de ter um significado narrativo, para ser significativo. Enfim, o corpo, na contemporaneidade, enfatiza e reaviva indiscutivelmente a

implacável ideia de que o corpo está vivo - claustro de prazeres, dores, fonte de desejos, foco de resistência, transformação e elemento ativo de uma ação, de uma situação ou de uma criação artística. O corpo pode muito [...]”²⁹.

Eventos internacionais

De 2004 a 2014, devo ressaltar que estive participando de uma série de eventos internacionais, dos quais fui conferencista, coordenadora de mesa-redonda, membro de comissão científica e professora de workshop. Estes eventos foram bastante relevantes para a minha atuação profissional, tanto como professora quanto artista, pois todas as experiências vivenciadas com diferentes povos e culturas só fazem ampliar os nossos horizontes acadêmicos e artísticos. Assim, cito a seguir aqueles que foram de grande relevância para a minha vida profissional:

80

1) Em 2004, realizamos um projeto de intercâmbio com o casal de coreógrafos e dançarinos europeus Händeler & Elshout, a professora baiana Roquedélia dos Santos e estudantes da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Este projeto foi financiado pelo Internacional Festival Theatreschool, de Amsterdã, com o apoio da FUNCEB. Criamos a coreografia Youmefication e apresentamos durante o referido festival. Este evento foi uma coprodução entre a organização do referido festival e a FUNCEB, que estava sob a Direção do saudoso Armindo Bião.

2) Quando retornei do meu primeiro estágio pós-doutorado da Holanda, em 2005, fui convidada para participar do Festival Tanzinaugust, na cidade de Berlim, Alemanha, e ministrei o workshop The Dance of the Orixás, o que foi bastante significativo, pois os participantes, em sua maioria eram estrangeiros e alguns brasileiros que lá residiam.

3) Em 2011, fui coordenadora e palestrante da Round Table: Ethnicity, Culture and Body, no congresso internacional CORD – Society for Ethnomusicology & Congress on Research in Dance, realizado na cidade de Filadélfia, Pensilvânia, USA. As professoras de dança Daniela Amoroso (PPGAC/UFBA), Nadir Nóbrega Oliveira (UFAL) e Sandra Santana (Escola de Dança da UFBA) participaram desta mesa, expondo os seus projetos de pesquisa de doutorado em andamento, sob a minha orientação.

29 MARTINS, Suzana. *A Dança do nosso tempo: contemporaneidade e interdisciplinaridade na perspectiva do corpo*. In: CONGRESSO DA ABRACE, 10, 2006, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Abrace, 2006. p.174.

4) Em 2012, fui convidada para ser membro do Conselho Científico da conferência IV International Festival of Anthropology of Dance: Creating the World through Dance – Genesis Iberoamericana, realizada na cidade de Cracóvia, Polônia. Nesta conferência, proferi a seguinte palestra com demonstração: The Candomblé of Bahia: celebration and culture. Além disso, lecionei o workshop de samba de roda, acompanhado por música ao vivo, com o baiano e percussionista Oxóssi (Antônio Carlos de Jesus).

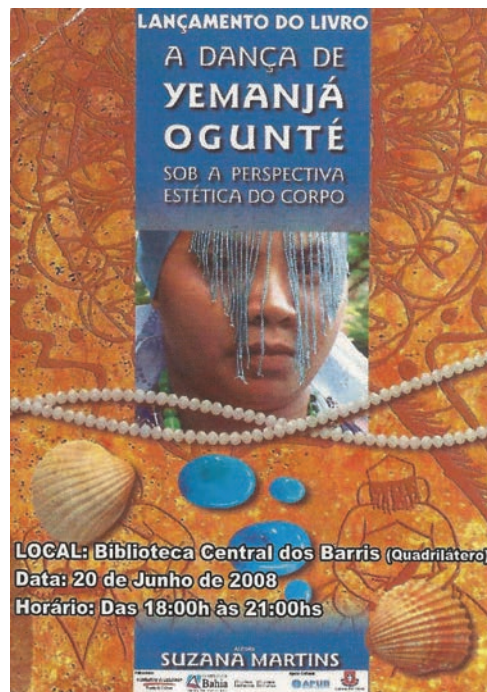


Figura 12 - Capa do livro *A Dança de Yemanjá Ogunté* sob a perspectiva estética do corpo, 2008.

5) Em 2013, devo destacar a minha participação, como coordenadora e professora do PPGAC/UFBA, em um evento internacional de grande relevância, realizado na cidade de Paris, França: o 7º Colóquio de Etnocologia, promovido pela Universidade Paris 8 – Vincennes Saint-Denis. A Universidade de Paris 8 mantém relações acadêmicas e de intercâmbio com os estudantes e professores do PPGAC, que realizam estágios de Bolsa Sanduíche. Neste colóquio, participei da mesa-redonda “Danças brasileiras: Corpo, Estética e Identidades”, junto às professoras doutoras do PPGAC, Daniela Maria Amoroso e Eliene Benício. Nesta mesa apresentei a seguinte comunicação oral, em inglês: Candomblé, a Danced Ritual: Anthropological

Approach of a Researcher. Vale ressaltar que a Etnocologia é uma área de conhecimento interdisciplinar da linha de pesquisa Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Esta “perspectiva disciplinar”, como a intitulava o professor Bião, trata da espetacularidade e da teatralidade das manifestações socioculturais, desde a culinária até o espetáculo propriamente dito. A Etnocologia é uma das nossas áreas de conhecimento inserida como base teórica dos nossos projetos de pesquisa desenvolvidos no GIPE-CIT. Justamente em 2013, o GIPE-CIT completou 20 anos de existência, que comemoramos através da realização de um seminário “Trilhas & Trânsitos”, realizado na Escola de Dança, nos dias 09 e 10 de dezembro, com a participação da professora Graziela Rodrigues e Larissa Turtelli, ambas da UNICAMP, São Paulo. Ainda em 2013, vale ressaltar que o PPGAC firmou um convênio de intercâmbio com a universidade inglesa Northampton, no Reino Unido.

82

6) Em 2014, foi realizado um colóquio internacional intitulado Enterprise, Education & the Arts: synthesis, transformation & cultural action, durante 30 e 31 de janeiro, na cidade de Northampton, no qual participamos e apresentamos comunicações; a professora Eliene Amâncio da Costa Benício, atual Diretora da Escola de Teatro apresentou o tema “O empreendimento e o empreendedorismo nas artes cênicas em Salvador-Bahia, Brasil: exemplos de atividades desenvolvidas por professores da Escola de Teatro da UFBA junto às ONGs e comunidade”. Em seguida, apresentei o meu tema: “Legislação brasileira: Lei 11.645/08: impactos e dificuldades nas escolas”. Além disso, lecionei um workshop de samba de roda, com música ao vivo, para os estudantes da Northampton University, na abertura do colóquio. Em contrapartida, em 2014 organizei, como coordenadora do PPGAC, o Colóquio Internacional de Arte Negra: performance, corpo e ancestralidade, no qual participaram um grupo de estudantes e os professores Steve Taylor, Patrick Campbell e Hayley Linthwaite da Northampton University.

7) Ainda em 2014, participei do evento Patrimoine Culturel Immatériel et Témognages Vivants: Héritages, traces at Archivages, nos dias 24 e 25 de junho, na cidade de Vitré, França. Lá, junto com a professora Daniela Amoroso apresentamos as seguintes comunicações: Ethoscénologie au Brésil: État des Lieux, por Daniela, e eu apresentei The Graduate Program of Performing Arts at the Federal University of Bahia, Brazil: its foundation.

Contabilizando, nos últimos onze anos, foram 07 eventos internacionais dos quais participei neste período com muita intensidade e alegria. Mas, ainda em 2014, participei da Comissão Científica do “Seminário Dança e Cidadania: Memória e

Tradição no Brasil e América Latina”, realizado na Escola de Educação da UFBA. Além de membro desta Comissão, apresentei a seguinte comunicação: “Matrizes Estéticas Afro-Brasileiras: Singularidades no Corpo e na Dança”. Foi muito gratificante o retorno dos participantes nesse evento, sobretudo, porque não tinha somente pessoas da área de dança, mas também tinham estudantes e profissionais de outras áreas, como, por exemplo, das artes visuais, da antropologia e outras.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) (1º de março de 2013 a 28 de fevereiro de 2015)

Em março de 2013, assumi a responsabilidade da Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, na expectativa de exercer com garra e serenidade este interstício de 1º de março de 2013 a 28 de fevereiro de 2015. Vale ressaltar que fiz parte da Comissão de criação deste programa, em 1997, que possui, atualmente, na avaliação da CAPES, nota 06, numa escala de 03 a 07, tornando-se um programa de referência nacional e de excelência.

Apesar da dedicação de tempo integral às funções administrativas de um programa de excelência como o PPGAC, devo confessar que descobri algumas “apetências e competências”, como dizia Bião, que, nos meus 65 anos de idade, não tinha ainda percebido, sobre mim mesma. Isto me faz muito feliz, porque tive resistência em assumir esse cargo administrativo, mas não é só um cargo administrativo: se tornar coordenadora de um programa de pós-graduação como o PPGAC vai além dessas funções administrativas, exigindo também outras competências, tais como, por exemplo, experiências didático-pedagógicas, o que eu tenho acumulando bastante, ao longo dessas 04 décadas como docente efetiva e permanente de 40 horas e tempo integral. Quando fui vice-coordenadora do PPGAC, nas gestões dos professores Armindo Bião e Sérgio Farias, percebia o quanto eles se queixavam da falta de comprometimento do Corpo Docente e da falta de empenho e atenção dos técnicos administrativos nas tarefas cotidianas do PPGAC. Nesta época, achava que eles exageravam nestas questões, mas, na realidade, eles estavam perfeitamente certos. Durante a minha gestão, tentei não deixar que os aborrecimentos e a tensão emocional afetassem a minha saúde total, mas houve momentos de muita frustração e indignação, quando um dos funcionários simplesmente perde um processo de obtenção de diploma de um estudante, porque simplesmente não prestou atenção onde o havia colocado num espaço físico de poucos metros quadrados! Haja paciência e muito chá de camomila!

Entretanto, acredito que realizei “modéstia à parte”, um bom trabalho administrativo e pedagógico, me empenhando para atingir determinadas metas, que planejei

para esta gestão, como, por exemplo, “arrumar” os históricos escolares do Corpo Discente, que, em alguns casos, estavam irregulares e com problemas de falta de notas. Além disso, organizei e promovi um evento internacional, intitulado “Colóquio Internacional de Arte Negra: Corpo, Performance e Ancestralidade”, nos dias 13, 14 e 15 de outubro de 2014. Neste evento, foram convidados professores negros norte-americanos, como a minha ex-orientadora do Doutorado, a Dr^a Brenda Dixon Gottschild e o Dr. Nance Kemal, uma professora e antropóloga polonesa, a Dr^a Wiesna Mond, os professores ingleses Steve Taylor, Patrick Campbell e Harley White, da Universidade de Northampton e também os brasileiros, como Inaicyr Falcão, o antropólogo Fábio Lima e as dançarinas e professoras de dança Edileusa Santos e Renata Lima, entre outros. Outra meta que alcancei foi a atualização do nosso site, que se estava totalmente desatualizado... Outra tarefa foi a organização do Edital de Seleção para os cursos de mestrado e doutorado para 2015, que foi também bastante significativa para mim, porque criei determinada dinâmica nos procedimentos metodológicos, atendendo as novas exigências do Ministério Público Federal, como, por exemplo, registrar todas as entrevistas/provas orais dos(as) candidatos(as), tanto os brasileiros quanto os estrangeiros. Adicionando a essas e outras tarefas que são realizadas simultaneamente, está incluída também a elaboração dos relatórios financeiros e do CAPES, os quais são bastante complicados de serem preenchidos com os dados, corretamente. Por fim, atualizei o Manual do Estudante. Junto com a professora e direora da Escola de Teatro, Elie-ne Benício conseguimos reformar o espaço físico do PPGAC, que fica localizado no segundo andar da referida escola; criamos uma sala específica para reuniões, que intitulamos “Sala Armindo Bião”, em homenagem a ele, e outra sala, que foi climatizada, para o desenvolvimento de aulas. Essas foram algumas das inúmeras tarefas que realizei como Coordenadora do PPGAC/UFBA. Destaco com muito carinho, a colaboração de alguns dos professores do Corpo Docente que me auxiliaram em diversos momentos dessa trajetória acadêmica, como professor Luiz Marfuz, o qual se dedicou por mais de uma vez a elaborar junto comigo o Edital de Seleção dos cursos de mestrado e doutorado, o professor Glaúcio Machado, como vice-coordenador foi também um colaborador em questões técnicas e administrativas, as professoras Cássia Lopes e Cleise Mendes, ambas foram colaboradoras nas questões relacionadas com o perfil intelectual do programa.

Devo confessar que não é uma das funções das mais fáceis coordenar um programa de pós-graduação de excelência, principalmente, ao assumir uma gestão eficiente e dedicada, quando a própria máquina burocrática universitária nos impede de agir com facilidade e rapidez. Entretanto, posso dizer que a minha gestão foi finalizada com muita satisfação, mesmo tendo sido convidada por várias vezes, por

alguns colegas do Corpo Docente do PPGAC, para continuar por mais uma gestão, mas reconheço que a competência está também na apetência da realização profissional. Ou seja, eu tinha contribuído o suficiente com a minha competência, mas já não sentia apetência para continuar por mais dois anos!

PALAVRAS CONCLUSIVAS



“O tempo não para” (Cazuza, 1992)

Finalmente, chego à última parte deste Memorial, narrando as minhas próprias experiências profissionais como artista e professora, refletindo, assim, sobre essas 04 décadas de dedicação exclusiva às atividades de ensino, pesquisa e extensão na UFBA, o que não foi uma tarefa fácil. Sei que algumas das minhas experiências, atividades e funções, escapuliram da minha memória.... Tive que selecionar as fotografias, cartazes e programas de espetáculos, concentrando-me naquilo que acreditei ser o mais relevante para ser registrado neste documento. Mas acredito que estou deixando um legado significativo, tanto para o Corpo Docente e Discente da Escola de Dança quanto para o Colegiado do PPGAC.

O tempo voou... Um dos pontos mais chatos e tristes na elaboração deste Memorial foi perceber que muitos profissionais da minha área de atuação já não se encontram nesta terra dos humanos. Outro ponto bastante desagradável foi remexer em papéis velhos, amarelados, datilografados e mofados pelo tempo, para que eu pudesse refrescar a minha memória! Admirar as fotografias antigas, lembrando os tempos passados foi também muito cruel, quando comparo com a realidade atual, mas, ao mesmo tempo, posso dizer, de maneira geral, que fui muito feliz em tudo o que me propus realizar, como uma profissional da dança.

A tarefa de ensinar e pesquisar se construiu ao longo destes 40 anos, através da prática do exercício profissional, e devo registrar que tenho muito orgulho de ser, em primeiro lugar, uma artista da dança, em segundo, ter me tornado professora

e pesquisadora em dança, o que, para muitos dos brasileiros, são profissões ainda desconhecidas. Ainda no início da minha carreira profissional, lembrei-me que certa vez, dentro de um táxi, o motorista me perguntou se eu sabia dançar e se eu ensinava a dança da gafieira, pois ele era fanático por este estilo de dança. Como eu ainda era muito jovem, estava iniciando a minha carreira de docente na Escola de Dança, fiquei muito indignada com esta pergunta, por se tratar de uma manifestação popular, tendo em vista que eu ensinava dança contemporânea na academia universitária! Mas, nos dias de hoje, fico me lembrando disso e critico a mim mesma, porque, justamente nos cursos de graduação e pós-graduação, valorizo, atualmente, discuto e aplico em qualquer estilo de dança popular tanto quanto os estilos contemporâneos, clássicos e/ou eruditos. Justamente nos cursos de mestrado e doutorado do PPGAC, venho desenvolvendo e orientando projetos de pesquisa que tratam da cultura popular, através dos conhecimentos da perspectiva interdisciplinar da Etnocriologia. Que ridícula eu fui nessa época!

Outro ponto relevante da minha carreira, como docente, e que tem sido muito gratificante e prazeroso, é ter a oportunidade de viajar e conhecer outros lugares, povos e universidades. Se eu tinha resistência em falar o inglês, no passado, por questões idealistas e políticas, durante a primeira década da minha carreira, como docente, hoje, penso o quanto foi importante e fundamental apreender esta língua universal, que tem me levado a participar de inúmeros eventos no exterior. Após estes 40 anos, verifico que a Dança não tem limites, com relação à criação artística, pois tudo cabe nesse processo contemporâneo do uso das diversas técnicas ao uso das tecnologias mais avançadas. A função de pesquisadora em dança étnica, como a dança dos Orixás do Candomblé, só trouxe benefícios para mim, principalmente, após a publicação do meu primeiro livro *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética da Dança*, em 2008.

Observando o quadro docente atual da Escola de Dança, verifiquei que dos 32 ativos e 04 aposentados, sendo que destes 36, 24 foram meus alunos, nos cursos de graduação em Licenciatura e Bacharelado em Dança. Além disso, há inúmeros egressos do PPGAC/UFBA, que foram também meus alunos que, os dias atuais, são diretores, professores, atores e dançarinos profissionais e coordenadores de escolas e universidades públicas e privadas, e que também se tornaram personalidades famosas no universo artístico brasileiro, como as cantoras baianas Daniela Mercuri, Clécia Queiroz, Virgínia Luz e Marilda Santana.

Acredito que os estudos atuais sobre produções artísticas, tanto da Dança Contemporânea quanto a Dança Pós-Moderna irão continuar a questionar o corpo e suas capacidades criativas, seja através da interdisciplinaridade ou transdisciplinaridade, seja

através do uso do aparato tecnológico, seja através de estudos étnicos, entre outros, o corpo continuará como centro de atenções na academia universitária em dança.

Escolho, para concluir este documento, duas citações de uma das minhas ex-alunas do PPGAC/UFBA: Rita de Aquino, que se tornou professora efetiva da Escola de Dança, recentemente, logo após a sua defesa de tese. Assim, ela escreveu, em seu Memorial de conclusão do curso de doutorado, a seguinte frase: “A memória nos funda como sujeitos que fabulam a todo o momento, narrativas de si e do outro, construindo posições diante da passagem do tempo” (AQUINO, 2015, p. 46). Enquanto isso, Kalassa Lemos, atriz e uma das minhas ex-bolsistas do PIBIC (2001-2002) escreveu a seguinte frase em um artigo elaborado em conjunto comigo no projeto de pesquisa sobre dos Afoxés e publicado nos Anais da ABRACE: “É fugir da linearidade do tempo cronológico e poder escorregar em um tempo mítico” (LEMOS, 2002, p. 13). E, é assim, que percebo o tempo passar... Saravá!

PUBLICAÇÕES

Artigos completos publicados em periódicos

1. MARTINS, S. M. C. Corpo em Trânsito entre a ação e a divindade: polirritmia-policentrismo-sentido holístico. *Conceição/ Conception Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena*, v. 4, p. 1-8, 2015.
2. MARTINS, S. M. C. Assim falava o Bio. *Repertório Teatro & Dança*, v. 20, p. 209-210, 2013.
3. MARTINS, S. M. C. Assim falava o Bio. *Repertório: Teatro & Dança (Online-Portal SEER)*, v. 20, p. 209-210, 2013.
4. MARTINS, S. M. C. A dança do nosso tempo: contemporaneidade e interdisciplinaridade na perspectiva do corpo. *Memória ABRACE*, v. X, p. 174-175, 2006.
5. MARTINS, S. M. C. Uma Metodologia para o Ensino da Educação Artística Integrada (Artes Cênicas, Música e Artes Plásticas). *Revista Repertório Teatro & Dança*, Salvador, v. 7, n.7, p. 113-120, 2004.
6. MARTINS, S. M. C. BOCA (make your own ritual): Um espetáculo que acalma e perturba. *Repertório Teatro & Dança*, SALVADOR, v. 5, p. 104-108, 2002.
7. MARTINS, S. M. C. O Gestual das iabás Iemanjá, Oxum e Inhansã na festa pública do candomblé da Bahia. *Repertório Teatro & Dança*, SALVADOR- BA, UFBA/PPGAC, v. 5, p. 49-57, 2001.

8. MARTINS, S. M. C. Persona: Simone Najar Gusmão. Repertório Teatro & Dança, Salvador - Ba, UFBA/PPGAC, v. 02, p. 54-55, 1999.
9. MARTINS, S. M. C. A Dança no Candomblé: Celebração e cultura. Repertório Teatro & Dança, Salvador-Ba, v. 1, p. 27-32, 1998.
10. MARTINS, S. M. C. Persona: Inaicyrá Falcão dos Santos. Repertório Teatro & Dança, Salvador- Ba, PPGAC/UFBA, v. 01, p. 99-100, 1998.

Livros publicados/organizados ou edições

MARTINS, S. M.C. A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo. 01. ed. Salvador: Suzana Maria Coelho Martins, 2008. v. 2.000. 161p.

92

Capítulos de livros publicados

1. MARTINS, S. M.C. Omolu or Obaluaiê: King of the Earth, Master of Diseases and Master of Death. In: Wiesna Mond-Kozłowska. (Org.). Omolu or Obaluaiê: King of the Earth, Masrer of Diseases and Master of Death. 7 ed.Crácovia, Polônia: PSAT, 2016, v. 7, p. 87-92.
2. MARTINS, S. M. C. A Indumentária. In: Sandroni. (Org.). Samba de Roda do Recôncavo. 01 ed.Brasília: IPHAN, 2006, v. 01, p. 60-62.
3. MARTINS, S. M.C. A Dança. In: Professor Sandroni. (Org.). O Samba de Roda do Recôncavo. 01ed.IPHAN - Brasília: IPHAN, 2006, v. 01, p. 53-59.
4. MARTINS, S. M. C."Kathryn Kearns". In: Armindo Bião e Christine Greiner. (Org.). Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. 1ed.São Paulo: Annablume, 2000, v. 1, p. -.
5. MARTINS, S.M.C. Sobre Rodas...?"Exemplo de Singularidade. In: Armindo Bião e Christine Greiner. (Org.). Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. 1ed.São Paulo: Annablume, 2000, v. 1, p. 187-192.
6. MARTINS, S.M.C. Guia de Abordagens Corporais -. In: não lembro. (Org.). I Congresso de Abordagens Corporais. Salvador: 1997, v. 01, p. 50-52.

Trabalhos completos publicados em anais de congressos

1. MARTINS, S. M.C. Danças do Brasil: Em busca de um Corpo Onírico. In: VI Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. VI Congresso - Arte e Ciência: Abismo de rosas, 2010.
2. MARTINS, S. M.C. A Dança do nosso tempo: Contemporaneidade e Interdisciplinaridade na perspectiva do corpo. In: IV Congresso da ABRACE, 2006, Rio de Janeiro. Memória ABRACE X. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2006. v. 01. p. 174-175.
3. MARTINS, S. M.C. A Dança do nosso tempo: Interdisciplinaridade e Contemporaneidade sob a perspectiva do corpo. In: I Encontro de Pesquisa em Artes Cênicas da FAP, 2006, Curitiba. 1º Encontro de Pesquisa em Artes Cênicas da FAP. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2006.
5. MARTINS, S.M.C. Dança Popular Baiana: Uma Reflexão Contemporânea. In: III Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2003, Florianópolis. Anais III Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Florianópolis: MEMÓRIA ABRACE VII, 2003. v. 01. p. 202-203.
6. MARTINS, S. M.C. A Dança do Orixá. In: 9th Dance and the Child International, 2003, Salvador. Diálogos Possíveis - Rompendo fronteiras: danças, corpos e multiculturalismo. Salvador: Faculdade Social da Bahia, 2003.
7. MARTINS, S. M.C. Ícones Coreográficos dos afoxés da Bahia. In: I Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE II, 2000, Salvador. Anais da I Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas Memória ABRACE II. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2000. v. 1. p. 173-181.
8. MARTINS, S.M.C. Especificidades da Pesquisa Artística: Considerações e Exemplos. In: I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - Memória ABRACE I, 1999, São Paulo. Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 1999. v. 1. p. 315-320. -

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Rita de. A prática= colaborativa como estratégia para a sustentabilidade de projetos artístico-pedagógicos em artes cênicas: um estudo de caso na cidade de Salvador. 2015. 3007 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- ARAÚJO, Luana Vilaronga Cunha de. Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BIÃO, Armindo de Carvalho. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: GREINER, Christine; PEREIRA, Antonia; CAJAÍBA, Luiz; PITOMBO, Renata. (Orgs.). Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. São Paulo: Annablume, 2009.
- BELLINI, Magda; HENRIQUE, Amoedo. Dança e diferença - duas visões - dançando com a diferença: a dança inclusiva. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Universidade Editora, s/d.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEPECKI, André. Exhausting dance – Performance and the politics of movement. New York: Routledge, 2006.
- MALLAMANN, Maria Izabel. Os ganhos da década perdida. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- MARTINS, Suzana. A dança do nosso tempo: contemporaneidade e interdisciplinaridade na perspectiva do corpo. In: CONGRESSO DA ABRACE, 10, 2006, Rio de Janeiro. IV Anais. Rio de Janeiro: Abrace, 2006. p. 174.
- _____. A dança de Yemanjá Ogunté, sob a perspectiva estética do corpo. Salvador: Egba, 2008.
- _____. Klaus Vianna. In: Prêmio ANDES-SN de Arte Universitária Brasileira. Belo Horizonte, 2000.
- Memorial da Escola de Dança da UFBA (datilografado), s/n.
- _____; LEMOS, Kalassa. Ícones Coreográficos dos Afoxés. In: I REUNIÃO DA ABRACE, 2, 2000, Belo Horizonte. II Anais. Rio de Janeiro: Abrace, 2000. p. 181.
- MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos de arte – 801 definições sobre arte e o sistema de arte. São Paulo: Record, 1998.
- LABAN, Rudolf Von. Dança criativa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROUBAUD, Luiza. Corpo e imaginário: representações do corpo na dança independente de Portugal. 2001. 200 f. Tese de Doutorado, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001.

RODRIGUES, Eliana da Silva. Dança e pós-modernidade. Salvador: EDUFBA, 2005.

SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO. Brasília, DF: IPHAN; Ministério da Cultura, 2007.

VIANNA, Hildergardes. A Bahia já foi assim. Salvador: Editora Itapuã, 1973.

MARY WIGMANN. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <endereço eletrônico: www.encyclopediaitaucultural.com.br>. Acesso em: 13 abr. 2015.

PERFORMANCE. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Performance>>. Acesso em: 16 set. 2015.

SUMMERHILL. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Summerhill_School>. Acesso em: 16 set. 2015.

SINIZEK, André Bergallo. A dança contemporânea carioca nos anos 1990: corpo, política e comunicação. Disponível em: <endereço eletrônico www.encyclopediaitaucultural.com.br>. Acesso em: 10 out. 2014.

Este livro foi produzido em formato 1536 x 2048 pixels e utiliza as tipografias DTL Haarlemmer e Akko Pro, com miolo preparado na Edufba, em formato PDF.