



**Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança / Escola de Teatro
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

NADIR NÓBREGA OLIVEIRA

AGÔ ALAFIJU, ODARA!

**A PRESENÇA DE CLYDE WESLEY MORGAN NA ESCOLA DE
DANÇA DA UFBA, 1971 - 1978**

Salvador

2006

NADIR NÓBREGA OLIVEIRA

AGÔ ALAFIJU, ODARA!

**A PRESENÇA DE CLYDE WESLEY MORGAN NA ESCOLA DE
DANÇA DA UFBA, 1971 - 1978**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Universidade Federal da Bahia,
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre.

Orientadora:

Prof^a. Dr.^a Eliana Rodrigues Silva

Salvador
2006

Biblioteca Nelson de Araújo – Teatro/UFBA

0482 Oliveira, Nadir Nóbrega

Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978 / Nadir Nóbrega Oliveira.

- 2006.

317 f.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Eliana Rodrigues Silva.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2006.

1. Dança – Brasil História. 2. Dança teatral. 3. Clyde Wesley Morgan.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD-793.32



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

NADIR NÓBREGA OLIVEIRA

**"AGÔ ALAFIJU ODARA! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA,
de 1971 a 1978"**

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

Eliana Rodrigues Silva
Profª Drª Eliana Rodrigues Silva (orientadora)

Suzana Maria Coelho Martins
Profª Drª Suzana Maria Coelho Martins (PPGAC-UFBA)

Jocélio Teles dos Santos
Prof. Dr. Jocélio Teles dos Santos (CEAO - UFBA)

Salvador, 16 de agosto de 2006

Deixa eu dançar, pro meu corpo ficar odara!

Caetano Veloso

Para os meus avós, Edelvira e Manoel, companheiros que souberam aceitar com respeito e muito orgulho a minha opção profissional. E aos meus filhos, André e Samuel pela sustentação de nossa família.

AGRADECIMENTOS

A Olorum, criador dos criadores, que concedeu aos humanos a capacidade de refletir, de dançar.

A Clyde Wesley Morgan, mestre e motivo maior deste trabalho, por tudo.

À Dr.^a Eliana Rodrigues Silva, estimada orientadora e verdadeira mestra, por acreditar nesta pesquisa, compartilhar seus conhecimentos e, acima de tudo, apostar na diversidade.

À Dr.^a Suzana Martins, pelo incentivo e credibilidade prestados não apenas neste, mas em outros trabalhos por mim desenvolvidos e ainda por ceder documentos importantes para esta pesquisa.

Ao Dr. Euzébio Lobo da Silva, por ceder documentos e materiais para esta pesquisa.

Ao irmão de ancestralidade Makarios Maia Barbosa, por partilhar comigo esta contradança, na construção desta experiência.

Ao Dr. Gut Almeida, pela força sistemática dada no decorrer do trabalho.

À Vilma Oliveira Santos, pela paciência com que me auxiliou no contato com os arquivos visuais da Escola de Dança da UFBA.

À grande filha de Yemanjá, Laïs Góes Morgan, por sua incansável contribuição.

À Fundação de Auxílio à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pela concessão de bolsa de estudo para tornar essa pesquisa viável.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

Aos integrantes do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA que atuaram no espetáculo Porque Oxalá usa Ekodidé em 1973: Marli Sarmento, Laïs Góes Morgan, Carmem Paternostro, Lúcia Cordeiro, Djalma Corrêa, Raimundo dos Santos (King), Ivan Machado e Elena Rodrigues, pela solidariedade, disponibilidade e confiança com que prestaram seus depoimentos e, assim, por doarem seu tempo na orientação de um

olhar respeitoso e compreensivo sobre o tema estudado, parte relevante da história de suas vidas, de nossas vidas, que constitui parte importante da história da Escola de Dança da UFBA.

À Eduardo Tudella e Firmino Pitanga, profissionais especiais e corajosos para a época.

À Dr.^a Juana Elbein dos Santos, pela atenção dispensada.

Ao Prof. Dr. Sérgio Farias pela sua dedicação e contribuição positiva à frente do PPGAC.

À Prof^a Simone Najar pela edificante amizade e amor pela dança.

A todos os professores do PPGAC, especialmente, à Dr.^a Leda Muhana Iannitelli, ao Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião, à Dr.^a Lúcia Lobato e ao Dr. Fernando Antônio de Paula Passos, por partilharem generosas contribuições, nos momentos de reflexão e discussão desse trabalho.

Ao Memorial de Dança, da Escola de Dança da UFBA, em especial, ao carinho de Maria Sofia Vilas Boas (Suki), por auxiliar no manuseio desse acervo documental, importantíssimo para esta pesquisa.

Às amigas e companheiras Alexandra e Adriana Dumas pela solidariedade e colaboração nas confecções e apresentações das imagens.

A todas e todos que contribuíram com este trabalho.

RESUMO

Esta dissertação destaca a trajetória artística e institucional de Clyde Wesley Morgan, de modo a favorecer estudos analíticos do legado coreográfico e cultural deixado por este profissional, para a dança e sua contextualidade étnica na Bahia. Além disso, consiste em uma análise estética e reflexiva dos processos de criação e encenação do espetáculo coreográfico **Porque Oxalá Usa Ekodidé**, dirigido por Clyde Wesley Morgan, em 1973, baseado no conto homônimo afro-brasileiro de Deoscóredes dos Santos, identificando suas matrizes estético-culturais (princípios, códigos, vocabulários e conteúdos), assim como as interfaces que apresenta transitando entre a dança e os demais elementos cênicos no espetáculo. O estudo averigua o papel central que a dança ocupa nos processos de concepção, criação e encenação dos trabalhos de Clyde Morgan. Dentre os objetivos desta pesquisa destacam-se: identificar, a partir de um breve enfoque antropológico, a origem e a presença da gestualidade abstraída no espetáculo, refletindo a sua utilização na coreografia do mesmo; ressaltar a contribuição deste coreógrafo como elemento formador e recriador de identidade cultural negra, na Bahia; identificar as principais manifestações afro descendentes que ocorreram na Bahia neste período, reconhecendo como processos propositivos de afirmação e cultura negra. A dança apresentada neste e em outros espetáculos reúne, de forma híbrida e singular, características de diversas matrizes estético-culturais (africanas, europeias, brasileira, norte-americana, vocabulários da dança afro-brasileira, balé clássico e dança moderna). Além disso, foi detectado o encontro do tradicional e do moderno, determinando assim um dos mais expressivos resultados da criação proporcionada por Clyde Morgan, que também não perdeu de vista o conjunto de relações sociais e de poder vividos pelo grupo.

Palavras-chave: 1. História do Brasil. 2. Dança teatral. 3. Clyde Wesley Morgan.

ABSTRACT

This research points out the institutional and artistic trajectory of Clyde Wesley Morgan, aiming to favor analytical studies over the cultural and choreographic legacy left by this professional for the dance and its ethnical context in Bahia, Brazil. Besides, it consists upon a reflexive and esthetic analysis of creation and mise-en-scène processes of the choreography Because Oxalah Uses Ekodideh (Porque Oxalá Usa Ekodidé), once directed by Clyde Wesley Morgan in 1973, and based on the homonymic African-Brazilian short story written by Deoscóredes dos Santos. All this study identifies its esthetical-cultural sources (principles, codes, vocabularies and contents), as well as the interfaces presented and traveling between dance and other stage elements in the choreography. This study researches the main role performed by dance within the processes of conception, creation and mise-en-scène by Clyde Morgan. Among the goals searched in this study, it can be emphasized: the identification from a brief anthropological focus of the origin and presence of abstracted gestural movements in the show, by reflecting its use in the choreography itself; the identification of this choreographer's contribution as an organizer and a recreator of the cultural Negro identity in Bahia during this period, by recognizing it as a prepositional process of the Negro culture affirmation; the identification of the main afro descendant dance productions occurred in Salvador in this period of time. The dance presented in this and other shows unites, in a singular and hybridist form, some characteristics from several different esthetical-cultural sources (African, European, Brazilian, North-American and Vocabularies of African- Brazilian dance, classical ballet and modern dance). Moreover, this study has detected the gathering of traditional and modern performances, therefore determining one of the most expressive results of creation provided by Clyde Morgan, who did not lose the large view of the ensemble of social relations and power lived and endured by the group.

Key-words: 1. History of Brazil. 2. Theatrical Dance. 3. Clyde Wesley Morgan.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E QUADROS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Clyde Wesley Morgan. Fotografia: arquivo pessoal de C. W. Morgan. Ano 1996..... | 12 |
| Figura 2 – Espetáculo: <i>Alafia Odara</i> . Dançarinos: Clyde Morgan, Lee Morgan e Laïs Morgan. Foto: Artur Ikishima. Ano 1986..... | 50 |
| Figura 3 – <i>Improvisação / solo Dançarino: Clyde Morgan</i> Foto Arquivo Jornal <i>A Tarde</i> 20 de Maio de 1972 | 53 |
| Figura 4 – <i>Entroncamento sonoro</i> (1972). Foto: Artur Ikishima..... | 53 |
| Figura 5 – Coreografia: <i>A Dança da Terra e do Ar</i> . Laïs Góes e Elena Rorigues. Foto: Artur Ikishima. | 54 |
| Figura 6 – Coreografia: <i>Jogo de Doze</i> , com Júlio Vilan, Vera Cerqueira, Euzébio Lobo, Raimundo Bispo, Suzana Martins, Guio Borges, Marli Sarmento, Tereza Eglon e Tereza Cabral. Foto: Arquivo Jornal A Tarde de 20 de maio de 1972. | 55 |
| Figura 7 – Coreografia: Malandrinho 1950, com os dançarinos Mestre King e Suzana Martins. Ano 1972. Foto Artur Ikshima. | 56 |
| Figura 8 – Coreografia: Chorinho Naquele Tempo. Dançarinos: Clyde Morgan e Daniela Stasi. Foto: Artur Ikishima. Ano 1976 | 57 |
| Figura 9 – Coreografia <i>African Sanctus</i> . Dançarinos: Artur e Macalé Ano 1972. Foto Artur Ikishima | 59 |
| Figura 10 – Foto da exposição de Clyde Morgan – Arquivo do Jornal da Bahia 22/09/77. | 66 |
| Figura 11 – Coreografia. <i>Suite Cameron</i> . Dançarina Laïs Góes. Foto: Artur Ikishima Ano: 1974..... | 68 |
| Figura 12 – Coreografia: <i>Eclosão</i> . Dançarinos: Clyde, Armando e Sebastian Sabatt. Foto: Artur Ikishima. Ano: 1975..... | 69 |
| Figura 13 – Dançarinos: Clyde Morgan, Silvia Cristina Chaves e Euzébio Lobo. Foto: Artur Ikishima. Ano: 1974..... | 73 |
| Figura 14 – Dançarinhas do GDC que atuaram no espetáculo Porque Oxalá usa Ekodidé: Carmem Paternostro, Laïs Góes, Marly Sarmento, Ângela Oliveira, Ana Cristina Borges, Lúcia Cordeiro. Ano 1972. Foto: Arnaldo Grebler..... | 74 |
| Figura 15 – Clyde Morgan e Clyde Góes Morgan, seu filho, ano 2004. Arquivo pessoal de Clyde Morgan..... | 76 |
| Figura 16 – Solo: Oxóssi (1977). Foto: Artur Ikishima..... | 77 |
| Figura 17 – Coreografia. <i>Jogo de Doze</i> , ano 1972. Dançarinos: Júlio Vilan, Tereza Cabral e outros. Foto: Artur Ikishima. | 90 |
| Figura 18 – Coreografia: <i>Ogum</i> . (1976). Foto: Artur Ikishima. | 92 |
| Figura 19 – Banda Ilú – elenco: (De pé) Elias (Tamba), Negrizu, Ivan Machado, Waldir, (Sentados) Roberto, Marta Rodrigues, Clyde Morgan e Bira Reis. Foto: Artur Ikishima. Ano: 1986..... | 97 |

| | |
|--|-----|
| Figura 20 – Baron Samedi (Clyde Morgan). Foto: Artur Ikishima. Ano 1986 | 98 |
| Figura 21 – Coreografia: Dundumbá – A luta do homem forte. Na fotografia: Na frente : Marta Rodrigues, Edson Elias. Atrás : Suzana Martins e Bira Reis. Foto: Artur Ikishima. Ano 1986..... | 98 |
| Figura 22 – Ida de Armete. Dançarinos Clyde Morgan e Armando Visuette. Foto: Artur Ikishima. Ano 1973..... | 100 |
| Figura 23 – Solo Xangô – Clyde Morgan (1976). Foto: Artur Ikishima. Máscara: Adele Belog..... | 103 |
| Figura 24 – Programa do espetáculo Oxóssi N’Aruanda | 109 |
| Figura 25 – Elenco masculino do GDC no espetáculo Porque Oxalá usa Ekodidé: Armando Visuete, Euzébio Lobo, Clyde Morgan e Everaldo dos Anjos. Foto: Arquivo pessoal de Clyde Morgan. Ano 1973. | 116 |
| Figura 26 – Espetáculo Oxóssi N’Aruanda (1977). Máscaras de Juarez Paraíso, Figurino de Clyde Morgan. Foto: Artur Ikishima..... | 122 |
| Figura 27 –Orixá Oxum. Laïs Góes (1973). Foto: Artur Ikishima. | 123 |
| Figura 28 – Dançarino Clyde Morgan (1971). Foto: Artur Ikishima..... | 143 |
| Figura 29 –Cartaz do II Concurso Nacional de Dança Contemporânea (1978). Desenho de Edsoleda Santos, inspirado em foto de Clyde Wesley Morgan. | 143 |
| Figura 30 – Clyde Morgan – Programa do evento bianual de dança (2005-2006) – Suny Brockport – da School of Arts and Performance, de Nova York (EUA) | 149 |

Quadro 1 – Cronograma das atividades de Clyde Morgan, enquanto diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. 61

Quadro 2 – Espetáculos apresentados pelo G.D.C., no período de 1971 a 1978. 78

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| RESUMO | 7 |
| ABSTRACT | 8 |
| LISTA DE ILUSTRAÇÕES..... | 9 |
| APRESENTAÇÃO..... | 13 |
| INTRODUÇÃO | 24 |
| CAPÍTULO I – O OXÓSSI NA VIDA E NOS MEIOS DE VIDA | 38 |
| CAPÍTULO II – IEMANJÁ E OXUM REGENTES DAS ÁGUAS SALGADAS E DOCES QUE MOVEM O MUNDO DA DANÇA NA BAHIA | 79 |
| CAPÍTULO III - O FOGO E O TROVÃO EXPRESSOS NO CORPO DE CLYDE | 102 |
| CAPÍTULO IV - ESPETÁCULO <i>PORQUE OXALÁ USA EKODIDÉ</i>: CONTO AFRO- BRASILEIRO DE ORIGEM YORUBÁ QUE EXPANDE O UNIVERSO CULTURAL DO UNIVERSO NEGRO. | 118 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 144 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 150 |
| GLOSSÁRIO..... | 158 |
| ANEXOS | 160 |
| ANEXO I - Instrumentos utilizados para a Observação do Espetáculo | 161 |
| ANEXO II - Conto Porque Oxalá usa Ekodidé | 166 |
| ANEXO III - Programas, Reportagens e Fotos..... | 195 |
| ANEXO IV - Entrevistas..... | 224 |

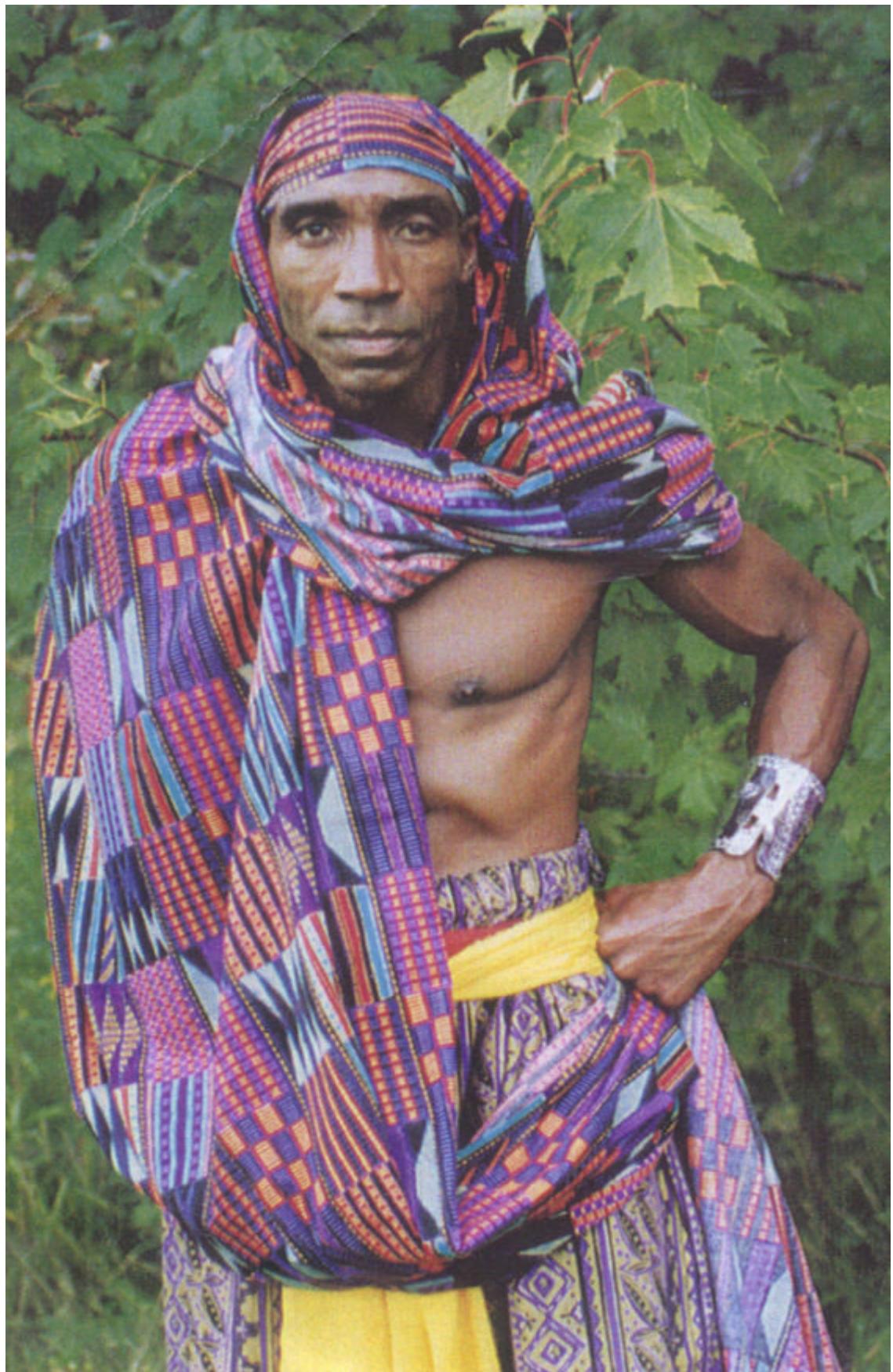


Figura 1 – Clyde Wesley Morgan. Fotografia: arquivo pessoal de C. W. Morgan. Ano 1996

APRESENTAÇÃO

Oba bi Olorum koozi.¹

Segundo o antropólogo Pierre Fatumbi Verger (1981), o **orixá** seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades, como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e da sua utilização. Ainda, segundo Verger, o poder, ou “axé”, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um dos seus descendentes, durante um fenômeno de possessão provocada. (VERGER, 1981:18). Podemos concluir que essa força, esse axé imaterial, só se torna perceptível aos seres humanos quando incorporado em um deles. Como se sabe, a incorporação provocada de maior espetacularidade é uma situação dançante, o transe. Daí, comprehende-se um dos fatores de suma importância, na herança africana: a dança como trânsito da materialidade na transcendência, ou seja, como o estabelecimento de vínculos simbólicos e sagrados através de um processo de possessão e transe.

A presente dissertação de Mestrado, que se desenvolveu na Cidade de Salvador, Estado da Bahia, território de grande incidência afro descendente, nos seus espaços de referência étnico e cultural, dedica-se à abordagem da presença do bailarino e coreógrafo negro norte-americano – Clyde Wesley Morgan – na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em Salvador/BA, nos anos de 1971 a 1978, a partir de percepções da memória deste período, em atitude de análise descritiva, histórica e crítica.

¹ Saudação do “povo de santo” que glorifica o orixá Olorum como o “Deus maior”.

Este trabalho destaca a trajetória artística e institucional de Morgan, nestes sete anos em que esteve atuando no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA como diretor e dançarino, assim como foi também professor das disciplinas Composição Solisitica I e II, dos cursos de Licenciatura em Dança e Dançarino Profissional desta mesma Escola, de modo a favorecer estudos analíticos do legado coreográfico e cultural deixado por este profissional, para a dança e sua contextualidade étnica na Bahia.

Primordialmente, quero destacar que esta pesquisa e o texto dela resultante, foram construídos sob a responsabilidade de serem ações reflexivas e autônomas. Portanto, caracterizam-se como uma escrita analítico-discursiva que, por localizar-me no centro da experiência vivida no passado – por ter sido aluna e bailarina de Morgan – e agora na pesquisa, como estudiosa de sua presença na Escola de Dança da UFBA, posso falar com valor de pertencimento aos processos de inserção cultural (criação artística e formação profissional), com os quais Morgan marcou sua trajetória em Salvador.

Na determinação do campo circunstancial deste trabalho, faço uma breve retrospectiva histórica, com referência ao processo da colonização européia, destacando o episódio da escravidão de povos africanos, desterritorializados e seqüestrados para as terras brasileiras, entre os sécs. XVI e XIX, como processo de dominação, notabilizando este período por perdas significativas: culturais, políticas e míticas, dos povos de África, que deixam seqüelas até nossos dias nos afro descendentes brasileiros.

Enfrentando tal situação, povos africanos bantus, yorubás, jêjes, hauças e seus descendentes, instauraram uma luta pela liberdade e pela construção de espaços próprios para si, no Brasil. No percurso desta luta infinda, os afro descendentes constituem organicamente a cultura brasileira. E, dentre diversidades de manifestações destas construções de espaços como a arte, a música, o comportamento societal, a culinária, a religiosidade, fortes instrumentos negros de resistência cultural, a dança afro descendente inscreve-se como um legado, construindo corpos – movimentos, gestos, posturas corporais e ritmos –, que agem em individualidade e coletividade, afirmando-se etnicamente e contando suas histórias.

A dança dos afro-brasileiros faz viver, reviver, em perpetuação, uma simbologia que transcende ao tempo histórico, desde África até nós, enriquecendo materialidades e imaginários, com formas diversas e dimensões distintas, que envolvem distintos elementos de significação, como o sagrado, o lúdico, o artístico, o social, o educacional, caracterizando-se como uma manifestação viva de identidade étnica. Esta dança, articulada a núcleos civilizatórios: terreiros de candomblé, Irmandades Religiosas, Grupos de Afoxés, Blocos Afros e Grupos Artísticos e Culturais são uma das faces mais conhecidas e difundidas da Bahia.

Isto me leva também a considerar a dança como uma das formas de comunicação não-verbal das diversas culturas: branca, indígena, asiática, negra – responsável por manter e resguardar, ao longo da história, conhecimentos fundamentais da manutenção dessas culturas. A dança negra é, portanto, um elemento vital presente e atuante no processo civilizatório que se desenvolve na Bahia, no Brasil e no mundo.

Nessa pesquisa adoto a idéia geral de cultura que tem acento no pensamento de Geertz (1989), a qual pode ser entendida como:

Um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 1989:103).

Em se tratando da estrutura desta dissertação, saliento que será dividida em quatro capítulos. Neste sentido, devo esclarecer que a análise dos dados observados e coletados na pesquisa, ocorrerá em continuidade, ou seja, ao longo desses capítulos. A intenção, com tal estratégia é garantir a presença de Morgan em todos os momentos do texto, prevalecendo, assim, a maior unidade conceitual para o trabalho.

Guiei a escritura desta dissertação, com vistas ao rigor acadêmico, com distanciamento crítico e aprofundamento, com uma profunda inspiração poética na tradição mítica dos orixás do candomblé da Bahia, por uma questão de respeito intelectual no culto à idiossincrasia cultural, estética, étnica, religiosa e subjetiva de constituição do próprio objeto de estudo, a presença negra de Clyde Morgan na Bahia em especial na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, dirigindo e atuando também como intérprete no Grupo de Dança Contemporânea.

Por ser uma agente social que atua em espaços educacionais baiano e pesquisadora de assuntos referentes a cultura africana e afro-brasileira, acredito que falar da presença artística de Morgan na Bahia é uma iniciativa coerente com a minha prática intelectual e pedagógica, não só por ele ser negro, mas por atuar artisticamente com as manifestações sócio-culturais brasileira.

Considero a atuação de Morgan como uma ruptura com as práticas artísticas e pedagógicas na Escola de Dança da UFBA neste período, por diversos motivos:

- a) A sua prática de criação utilizava técnicas de improvisação com mais liberdade de expressão de cada componente do grupo de maneira diferenciada do habitual;
- b) A sua prática criativa/pedagógica proporcionou ao alunado uma consciência do que era ser profissional de dança;
- c) Inseriu instrumentos de percussão como acompanhamento rítmico nas aulas de dança;
- d) Convidou para atuarem no grupo capoeiristas e atores, assim como deu visibilidade a performers anônimos na dança como Vadinho do Gantois, Edson Elias, Mário Gusmão, Edson Emetério, Armando Visuete, Ana Mary, Sebastian Sabatt e outros;
- e) Trouxe para a Escola os princípios das técnicas de dança de José Limón e de outras danças africanas, quando na Escola a prática de Dança Moderna vigente vinha do expressionismo alemão;
- f) Proporcionou ao elenco, as práticas filosóficas africanas do cantar, do dançar e do tocar durante um evento;
- g) Para os processos criativos dos espetáculos *Porque Oxalá usa Ekodidé e Oxóssi N'Aruanda*, levou para a escola pessoas detentoras da cultura do candomblé, como: Sicinha de Iansã, Reginaldo Flores, Ivan Machado e Edson Elias;
- h) Também por ser artista plástico pintou as roupas do elenco e os cartazes dos seus espetáculos com desenhos da sua própria criação;

- i) Mesclou criativamente o balé clássico, a Dança Moderna e as danças africanas nas coreografias do espetáculo que está sendo analisado nesta dissertação, *Porque Oxalá usa Ekodidé*;
- j) Nas suas criações usou simbologia da cultura e das histórias afro-brasileiras;
- k) Ensinou aos alunos/intérpretes a criarem o diário de bordo, ou seja, num caderno de desenho podia se escrever, desenhar ou colar as emoções e sensações provocadas pela pesquisa e pela dança;
- l) Além de criador ele era e é ainda um intérprete.

Assim, organizei um discurso textual que busca uma coerência simbólica entre a realidade histórica vivida por ele em Salvador, no período estudado e sua significação cultural, afro descendente, norte americana, artística, moderna, ancestral e política. De modo que, sem prejuízo para a abordagem conceitual e teórica, este relato histórico-crítico transita entre estratégias metodológicas de descrição de memória etnográfica, bem como de análise de um espetáculo produzido por Clyde Morgan, com especial dedicação ao espetáculo **Porque Oxalá usa Ekodidé**, de 1973.

No início de cada capítulo, acrescentei a mitologia dos orixás como ilustração temática introdutória. E, nesta perspectiva, **Exu** e **Ogum** abrirão o texto, na Introdução, representando a força dos caminhos, a força inicial do guerreiro. Aqui, detalharei o meu pertencimento, o meu olhar qualificado e implicado sobre Morgan, com a benção de **Exu**, senhor dos caminhos e das encruzilhadas, e do ferro e da força de **Ogum**. Assim, também apresentarei as possibilidades de contribuição que se espera desta pesquisa.

Oxóssi, o orixá da vida na mata, que tem o Ofá (arco e a flecha) como símbolo, aquele que, na ordem social, responsabiliza-se pelo sucesso das descobertas que se operam pela experiência, ordenará o primeiro capítulo, em que se apresenta o artista e educador Clyde Morgan como um fenômeno transcultural. Aqui, no trânsito das flechas de **Oxóssi**, tratarei da história de vida de Morgan (bailarino, coreógrafo e professor de dança da Escola de Dança da UFBA, nos anos de 1971 e 1978), destacando sua presença como contribuição, tanto nas práticas profissionais do estudioso de dança, quanto no acolhimento de aspectos corporais e culturais afro-brasileiros que a sua presença negra favoreceu naquela escola, e na Cidade de Salvador. Ainda, neste capítulo, falarei sobre a trajetória da inserção de Morgan na sociedade baiana, vislumbrando assim, a compreensão da relevância desta pesquisa.

No segundo capítulo, os orixás femininos **Iemanjá** e **Oxum**, mães de fertilidade, beleza, riqueza, entre outras manifestações simbólicas de vida e de formação dos seres e do mundo, serão acolhidas como as alegorias que nortearão, no texto, os entendimentos da dança na Bahia, de modo que se possa compreender a Cidade de Salvador, principalmente a sua geografia de vales, curvas, riachos e lagoas, como um lugar de circulação de vida em movimento; e das praias, especialmente imaginando o formato da orla que circunda a cidade, além da Baía de Todos os Santos – como grandes úteros, assumidamente – nesta pesquisa sobre dança, como metáforas de feminino, nas quais a dança étnica se corporifica em fluxo, com a qualidade movente e com a força das águas (salgadas e doces) dessas deusas.

Assim, abençoadamente guiada pelos ventres férteis de **Iemanjá** e de **Oxum**, cuido neste capítulo, da relação de Morgan com a Escola de Dança da UFBA, delineando aspectos relevantes de sua religiosidade, de sua transculturalidade, buscando apresentar, no decorrer da dissertação, as mudanças de paradigmas pedagógicos que

realizou ao longo da sua permanência na Bahia, considerando, ainda, as falas dos atores sociais que atuaram ao seu lado nessa jornada. Enfim, revivendo os princípios ligados à produção de conhecimento no objeto dançante que estamos examinando.

No terceiro capítulo, ungido sob as forças avassaladoras de **Xangô** e **Iansã**, orixás do fogo e do trovão; dos ventos e das tempestades, respectivamente, abordarei questões relacionadas à cultura e a arte. Para dar subsídio a esta discussão, entrevistei diversos artistas e outros profissionais que atuaram no Grupo de Dança Contemporânea e na Escola de Dança da UFBA, no período em estudo, e que mantiveram contato direto com Morgan.

Aproveito para, a partir das falas destes sujeitos, analisar questões referentes à criatividade, ao propósito de ensino, ao conteúdo pedagógico e às metodologias didáticas de Morgan, bem como os resultados desta vivência de formação. Para tanto, partirei da articulação de alguns conceitos da Antropologia moderna, para trazer à tona a relação “homem *versus* sociedade”. Neste caminho, comprehende-se sociedade como discurso hegemônico que, para nós negros, ainda deixa a desejar, no que se refere ao conceito de democracia étnica, racial, e suas práticas manifestas. E é neste embate *societal* de afirmação do negro como agente cultural, histórico, social e político de sua própria etnicidade, que se destaca a relevante presença das contribuições de Morgan à história de Salvador e da Escola de Dança da UFBA.

Busquei tratar, nesse terceiro capítulo, especificamente da dança do sujeito/objeto Morgan, sob o efeito dos raios e trovões de **Iansã** e **Xangô**, com seus Eruixin² e Oxê³, para destacar todo o complexo conjunto de elementos e símbolos

² Eruixin – Objeto parecido com o espanta-mosca feito de cauda de cavalo, no candomblé, e a sua função é de espantar os eguns ou os espíritos dos mortos.

³ Oxê - Machado de duas lâminas estilizado.

artísticos, isto é, os cantos, as cores, o ritmo e a presença do “sagrado”, que se configuram como aspectos relevantes da criação de Morgan.

Importante salientar, neste momento de apresentação, que Morgan trouxe para a Bahia, como corpo e conhecimento, um repertório complexo de experiências artísticas transdisciplinares e transculturais. Este repertório é parte relevante da constituição do objeto de estudo dessa dissertação em “Dança”, na área de conhecimento “Artes Cênicas”. Portanto, neste capítulo destinarei parte da discussão ao trajeto coreográfico e expressivo que Morgan fez em sua produção artística em Salvador, sempre no trânsito entre as danças ocidentais e os rituais africanos, que preservam e transmitem conhecimentos sob a forma de códigos corporais, valores que constituem uma visão própria de mundo de teor comunitário e étnico, tentando, assim, ensinar e aprender, ao mesmo tempo, uma linguagem de dança em corpos brasileiros, que tivesse valor transcultural (África/América/Bahia) e com pretensões contemporâneas, próprias ao seu tempo.

Ao orixá **Oxalá**, acatado como o pai dos orixás, o criador do mundo, será destinado o quarto e último capítulo, em que estudarei, a partir do corpo do dançarino-criador, Clyde Morgan, presente no espetáculo **Porque Oxalá Usa Ekodidé**, encenado no Solar do Unhão, em 1973, o qual é uma criação dançante à partir de um conto mítico, afro-brasileiro, de autoria de Deoscóredes dos Santos, o Mestre Didi.

Há, ainda, neste trabalho, nas Considerações Finais, onde reafirmo e específico as possíveis contribuições desta pesquisa, considerando que no seu conteúdo geral localizam-se resultados relevantes sobre um período de tanta efervescência intelectual e artística que, sob certos aspectos, ajudaram a construir a cultura moderna da Bahia.

Este trabalho chama a atenção para o entendimento da pesquisa de natureza história-crítica da Dança na Bahia, seguindo os ensinamentos de Litto (1981:05-37), em

que “será estudado uma pessoa e sua obra”, utilizando técnicas de entrevistas, análise de documentos e análise descritiva sobre o espetáculo *Porque Oxalá Usa Ekodidé*.

O objetivo básico deste estudo é analisar a motivação artística/cultural nos processos criativos das coreografias de Clyde Morgan no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, as suas possíveis alterações, e, a sua corporalidade a partir da sua presença entre 1971 e 1978;

Por fim, justifico a importância desta dissertação sobre Morgan, pela grande contribuição para a História da Dança na Bahia pelos trabalhos coreográficos que se inter-relacionam com as diversificadas experiências culturais, sem perder de vista a sua vasta experiência em trabalhar canto e dança, simultaneamente, conforme o seu aprendizado na África, diante das manifestações artísticas genéricas contemporâneas, no grupo, apresentadas.

É importante ressaltar o fato de ele ter nos estimulado o cultivo de valores da ancestralidade de nossa cultura, ao mesmo tempo, em que nos dirigia para atualizar nossas práticas pedagógicas e criativas na direção da dança moderna, como um legítimo exercício de respeito à beleza negra.

Nosso referencial teórico-metodológico contém uma trajetória que revela os pensamentos a respeito das culturas da diáspora africana, buscando compreender o estudo da questão na literatura específica. A pesquisa está fundamentada em pressupostos que poderíamos definir como qualitativos à medida que se apóia em referências, significados e singularidades contemplados pela etnometodologia (COULON, 1995) e pela etnocenologia (BIÃO, 1999 e 2000).

Por fim, esta pesquisa está abençoada e amparada por **Olorum**, grande protetor e ajudante da criação do mundo, e pelo nosso orixá **Oxalá**, ou **Òrìṣànlá**. Esta dissertação está fundamentada no conhecimento artístico-cultural que engloba o sagrado e a recriação, na qual buscarei dialogar com os autores que abordam a dança de origem africana contemporânea e ancestralidade afro-brasileira.

Para as questões de metodologia na orientação qualitativa, este trabalho tem contribuições de Menga Ludcke e Marli D. A. André nas suas orientações no que diz respeito aos cuidados por qualquer tipo de entrevista e respeito pelos entrevistados, Alain Coulon e Harold Garfinkel nos seus ensinamentos referentes à multirreferencialidade presentes nos estudos etnográficos.

INTRODUÇÃO

Exu e Ogun abrem os caminhos da comunicação

Eis-me aqui pedindo a Exu para abrir os caminhos. Laroi ê!
 Exu é quem mantém o diálogo entre o Aiyê (a terra) e o Órun (o infinito). É o orixá mensageiro das falas dos outros orixás, com os ancestrais, assim como, também, é quem liga o sujeito com os outros sujeitos no aiyê.
 Laroi ê!
 Laroi ê!
 Nadir Nóbrega.

Iniciei minha aproximação com as manifestações artísticas e religiosas da Cultura baiana no bairro do Uruguai, nos Alagados, onde nasci e me criei, participando das batucadas, dos grupos de mascarados, das novenas e trezenas de Santo Antônio, do Senhor do Bonfim e de Nossa Senhora dos Mares, das festas populares da Ribeira, do Bonfim, da Conceição da Praia; dos Ternos de Reis da Lapinha, dos concursos de quadrilhas, das mariscadas, dos Carurus de Cosme e dos concursos de *twist*.

Na condição de aluna do Ginásio João Florêncio Gomes, na Ribeira participava ativamente dos recitais de poesia, das aulas de canto coral e das montagens dos painéis artísticos, principalmente, para as disciplinas Geografia, História e Português.

Desde aquela época, apesar da situação econômica de baixa renda em que vivia, já demonstrava interesse e percepção pelas culturas afro-brasileira e afro-baiana. Tive uma adolescência cercada de cores, cheiros e ritmos não só nos rituais religiosos como também no cotidiano do lar.

Na condição de adolescente tinha permissão para dançar os boleros, as lambadas, o samba e o *twist* entre amigos e amigas. Tudo era brincadeira. Tudo era informal. Desta forma não havia juízo de valor por parte dos familiares e dos amigos, não ouvindo deles a célebre frase “moça de família não podia ser dançarina”, e sendo assim, foi possível estudar teatro e dança na escola secundária.

No início dos anos 70 do século passado, iniciei a carreira de dançarina profissional no grupo folclórico Brasil Tropical, realizando *tournées* no Brasil e em vários países da Europa. Busquei aperfeiçoar-me tecnicamente, aproveitando o tempo para estudar técnicas de dança moderna e africana e ainda dança para estúdio de televisão.

“Pobreza e preconceito nunca fizeram bem a ninguém, muito menos a mim”, com esse *slogan* martelando a minha cabeça, acalantei o desejo de ingressar na Universidade. Então como aluna da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia iniciei uma nova etapa com material teórico e prático, num ambiente de ensinamento consciente de profissionalização. Esta escola me “*deu régua e compasso*”, como tão bem diz Gilberto Gil na sua música “*Aquele abraço*”, contribuindo, assim, formalmente nas construções das linhas dos meus caminhos e dos meus horizontes.

Nessa jornada de construção de um ideal dançante para o Brasil, especialmente na formação competente de profissionais para esta área do conhecimento, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia é pioneira e marca uma identidade, um modo específico de tratar o corpo e os movimentos criativos. Na consolidação de bases estético-pedagógicas para esta Escola, desde a sua fundação em 1956, muitos foram os profissionais que se destacaram e deixaram contribuições inestimáveis.

Através da aprendizagem dos ensinamentos coreográficos, musicais e teatrais afro-brasileiro e moderno, solidifiquei o interesse pelas culturas africana e brasileira assim como expressei aptidão para a pesquisa de cunho acadêmico, além das habilidades no que tangia à performance artística.

É justamente neste espaço de profissionalização que os meus caminhos foram se abrindo. Caminhos abertos e cruzados. Era o princípio da abertura do meu caminho

proporcionado pelo seu dono, o orixá **Exu**, articulando da sua maneira os meus encontros e desencontros, as amizades e o sucesso. **Exu**, o orixá da comunicação, vaidoso e astucioso, fazia o seu papel na minha história de vida, quando num dia ensolarado colocou no meu caminho o professor Morgan, este filho de **Oxalá**.

Um homem de corpo longilíneo chamava atenção ao executar movimentos de técnicas de dança durante o teste de aptidão para a seleção do vestibular de Dança, no ano de 1974. Com seus braços longos e as mãos grandes, demonstrando a força física, vestido num macacão de *helanca*, que alongava ainda mais a sua silhueta, provocou em mim uma surpresa agradável ao conhecê-lo.

Naquele exato momento, recordei com saudades dos meus amigos negros, africanos, que me ensinavam a dançar as suas danças em festas estudantis na Alemanha. Em Morgan eu vi a África da minha ancestralidade, uma África viva, positiva e não estigmatizada, folclorizada, exemplificada por sua postura alinhada e elegante.

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

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

Ele não veio só para ensinar a dançar, embora essa foi a sua primeira intenção, porém a sua presença experiente em coreografar e dançar, oriundo de um país, cuja segregação racial foi explícita em forma de lei, lhe proporcionou atitudes e conhecimentos de sobrevivência em selvas racistas. Quem da minha geração não lembra dos movimentos *Black Power* e *Black Panther*? Esses grupos políticos foram também liderados por Martin Luther King, Malcolm X e Angela Davis, tendo como um dos objetivos, combater a discriminação racial e estabelecer direitos políticos e sociais, igualitários, para os afro descendentes norte-americanos, como também clamavam pelo processo de conscientização de negros em várias partes do mundo.

O movimento negro norte americano exerce certa influência em alguns segmentos do movimento negro baiano, principalmente o bloco afro Ilê Aiyê. Este bloco é um dos pontos de referência dos afro-descendentes brasileiros. Mediante a sua facilidade de dialogar com esses segmentos e mais o interesse em oferecer oficina de dança gratuita para homens, criou na pesquisadora uma curiosidade a respeito do seu envolvimento com algum grupo político norte-americano. Morgan responde de maneira precisa:

Um grupo de militância política não. A minha participação é somente no mundo artístico sendo negro e sendo uma pessoa de alta visibilidade e de uma educação, como se diz? Uma educação que me levou a vários encontros acadêmicos e artísticos, em si, não deixa de ser uma participação política, a minha própria presença. Meu foco principal sempre foi a dança e a coreografia. Envolvi-me e envolvo-me com os grupos profissionais de dança na maioria dos casos. Eu acho que o grupo de Baba Tunde Olantunji era composto exclusivamente de africanos e norte americanos. A minha participação de quase em todos os outros grupos nos Estados Unidos eu era a minoria, às vezes o único negro do grupo, então tendo essas oportunidades e tendo a possibilidade de mostrar o meu talento e colaboração com os outros artistas em si é uma espécie de depoimento político, social e artístico que eu posso dizer que fiz parte. Mais de grupos políticos, não. De movimentos políticos, não. A influência do negro no espaço cultural dos brasileiros vem a partir de várias coisas, a música popular que é muito forte, a nossa música religiosa *Spiritual*. (Entrevista em 26/07/2005).

De acordo com a visão hegemônica da história, o negro africano teria deixado de ser africano, passando à condição de “negro americano” e “negro brasileiro”. Pois interessava aos escravocratas a desafricanização do negro africano escravizado, já que

manter a identidade africana representava àqueles seres, vínculos com à sua nação, com a sua ancestralidade, com a sua religião, sobretudo, o sonho de serem pessoas livres.

Por isso mesmo as revoltas e rebeliões de africanos nas Américas, bem como os quilombos, assumiam formas africanas de organização política e social. Estes negros inspiravam-se nas divindades e nos conceitos filosóficos das religiões africanas, assim como utilizavam “artifícios lingüísticos, sistema de ortografia e comunicação ocultas” (NASCIMENTO, 1980: 99). Ou seja, os escravizados encontraram maneiras de escrever e de se comunicar através de códigos e sinais também africanos.

As lutas africanas que no Brasil atravessam todo o período escravista é tão extensa que merece estudos à parte. Destacamos os Quilombos, as revoltas dos Malês, dos Alfaiates, da Chibata e o abolicionismo negro. Despojados dos seus bens culturais, com as suas identidades fragmentadas pelos açoites, restou somente a memória para a manutenção das tradições. Deles herdamos o gosto e a prática de entoar cânticos para os orixás não só para expressar uma fé como também para manter viva, na nossa sociedade, a tradição religiosa de origem africana, como:

Oba-Logum, Oramiã, Ogum-de Lê
 Deixa descer toda falange
 Ogum Maiê, Ogum Mejê
 Ogum Beira-mar
 Me dá licença e permissão para dançar⁴

Aprendemos que a efervescência do conhecimento ancestral não acontece somente através de mecanismos das letras, leituras, na leitura como reconhecemos em nossa sociedade, mas em várias outras experiências corporais e orais, como a fala, a história de vida, os contadores de histórias, os gestos, a respiração e a dança, expressividades oriundas dos povos mais antigos, tradição que se atualiza de geração a

⁴ Verso da música MALÊ-DEBALÊ dos compositores Edil Pacheco e Paulo César Pinheiro, cantado na voz da cantora baiana Virgínia Rodrigues no CD NÓS - 1999.

geração, conforme nos diz a obra e a história de vida de Amadou Hampâté Bâ e Kariamu Welsh Asante⁵.

Muitas foram as investidas por parte dos povos africanos em vários países no sentido de recuperar a sua liberdade, história, cultura e, acima de tudo, a sua dignidade humana. No Brasil são várias as manifestações culturais, herdadas das formas de organizações sociais, políticas e religiosas negras africanas, como os congados e reisados, os blocos afro, os afoxés e o Candomblé. Nos Estados Unidos temos os *spirituals* e o serviço religioso das igrejas negras, formas que aliadas ao teatral são eventos de profunda prática de solidariedade e irmandade.

Essas formas de organizações passadas e atuantes implicam no que comprehendo como história oral. Neste sentido, os discursos e outras formas de comunicação do período escravocrata e também da atualidade, como conversas telefônicas e entrevistas gravadas, também podem ser considerados como história oral.

A minha interação como pesquisadora com o sujeito de investigação e outras testemunhas dos acontecimentos, poderão preencher as áreas de desconhecimento existentes nos documentos escritos, interessantes para a comunicação acadêmica das Artes Cênicas. Essas e outras questões serão ligadas à memória, uma memória impregnada e integrada com o presente.

Neste trabalho abordo o passado, mas um passado imediato, bem próximo, bem junto de nós, onde, sem esquecer a historiografia que ajuda a refletir sob uma perspectiva artística, reafirmando o pensamento de Benjamim, pretende-se, nesta pesquisa, a compreensão de “um passado tão presente” (1994:53), na memória e nos corpos de quem viveu o fenômeno em estudo.

⁵ Antropólogos afro descendentes que lidam com o valor oral das sociedades africanas.

O sujeito a ser investigado, Morgan, é o intermediário das comunidades com a academia, como o orixá **Exu** o é, enviando mensagens dos homens para os orixás. Com o seu jeito manso de ser, conseguiu aprender as manifestações afro-brasileiras, a se relacionar com outros profissionais e romper as barreiras eurocêntricas da Escola de Dança, convidando o povo da rua e o povo do candomblé para atuar e ingressar nesta escola através do Grupo de Dança Contemporânea, ao qual refiro-me como o G.D.C.

A investigação sobre Morgan, situa-se na linha de Pesquisa “*Matrizes Culturais na Cena Contemporânea*”, do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. O seu estudo está pautado no caráter múltiplo de conhecimentos da etnometodologia e na etnocenologia que englobam aspectos das tradições orais e científicas da arte, da história, da antropologia e da sociologia.

Vários profissionais dos estudos da capoeira, dos blocos afro, dos afoxés, do candomblé, enfim, da cultura brasileira, formaram a história oral de Morgan durante o período que vai ser estudado. Em 1976, eu, já então dançarina do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, sob a sua direção atuei em vários eventos, porém, destaco *Oxóssi N'Aruanda*, um conto mítico afro-brasileiro, que participou do II Festival de Arte e Cultura em Lagos – Nigéria, indicado pelo ex-Ministro da Cultura Rubens Ricupero, em 1977.

Esta experiência provocou um impacto na minha carreira profissional proporcionando conhecer vários grupos de Dança, Teatro, Música e Artes Plásticas de etnias diversas do continente africano e das diásporas africanas.

Em 1977, além de Lagos, excursionamos pelas cidades que cultuam nossos ancestrais iorubás como Ifé, Ibadan e Agbeokuta, momentos suficientes e estimulantes para que estudássemos algumas manifestações tradicionais africanas. E, foi lá, na

Nigéria que tivemos a oportunidade de conhecer as expressões artísticas africanas e brasileiras constituídas por conteúdos ancestrais recriados através de processos pedagógicos e informais no plano das organizações étnicas e, também, nos espaços de algumas escolas.

Nos limites deste trabalho, apresento a intenção de estudar a contribuição de Morgan na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, destacando a sua trajetória artística de grande importância para a História da Dança da Bahia.

Esses estudos serão de inestimável ajuda para a ampliação de reflexões da História da Dança na Bahia. Ele foi o terceiro coreógrafo do referido grupo, sendo que os seus antecessores além de dirigirem o Grupo de Dança Contemporânea eram também os diretores da Escola de Dança - Yanka Rudzka e Rolf Gelewski ambos de origem européia.

Eis que, como ainda nos indica Benjamim⁶, “somos tocados por um sopro do ar que já foi respirado antes”, e é assim que comprehendo o que foi Morgan nos seus instantes de história na Bahia.

Morgan trouxe para a Bahia, os códigos ligados à vida através da dança, aprendidos na África e nos Estados Unidos e fez um trabalho interativo de música, artes plásticas e coreografia. Mesmo deixando a direção do Grupo de Dança Contemporânea, percebo que os seus ensinamentos estão presentes aqui na capital baiana e em outras partes do Brasil, em propostas de professores e coreógrafos que foram seus dançarinos e alunos no espaço acadêmico.

O professor Morgan, enquanto pedagogo, criador e coreógrafo, teve influência especial em minha formação artística e pedagógica, bem como na formação de outros

⁶ Op. Cit. 53

profissionais da minha geração, aqui na Bahia. Hoje, como professora de dança, agente cultural e social da Cidade de Salvador, carrego as afirmativas da presença do coreógrafo em minha vida, inscritas em meu corpo e presentes em minha atuação profissional, deixando que perdurem em minhas atitudes e relações. Creio que outras pessoas da minha geração, também sentem o valor, a presença deste profissional e a contribuição advinda em suas práticas profissionais como estudioso de dança e da cultura baiana.

Portanto, esta dissertação surge em forma de reflexão teórica abrangente e sistematizada, caracterizada como uma abordagem estético-ensaísta acerca dos aspectos artísticos vigentes nos processos criativo e cênico do espetáculo “*Por que Oxalá usa Ekodidé*”, por ter sido o primeiro espetáculo inspirado num conto afro-brasileiro produzido por Morgan e por ser o único que tem registro videográfico na Escola de Dança da UFBA.

Como *input* criativo para este fim, consideramos, além de outras referências relevantes, a utilização do gesto cotidiano de um terreiro, enfoque também utilizado nesta pesquisa coreográfica.

De uma forma ou de outra, comprehendo que o impulso criador do *Porque Oxalá usa Ekodidé*, não é fruto única e exclusivamente de um elemento indutor, mas de vários. Destaco, entretanto, o pensamento moderno na dança, como o indutor um dos mais significativos e evidentes nessa coreografia. Há clareza a respeito do desejo e necessidade de experimentar o “novo” no próprio corpo através da religiosidade do candomblé⁷.

⁷ Candomblé “é uma cultura de participação e celebração que envolve os nossos sentidos. Estes são expressos através da dança, música, vestimenta e cores” (MARTINS, 1998: 27).

Nesta perspectiva, *Porque Oxalá usa Ekodidé* é o reflexo coletivo de vários elementos, inclusive dentre eles a necessidade de comungar as danças da religião candomblé com a Dança Moderna, diferente de todas as outras coreografias já vivenciadas. Nesse espetáculo ocorreu o resultado da união e credibilidade entre as pessoas que compuseram o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA com o povo-de-santo do Ilê Axé Opô Afonjá, a *Ebâmi*⁸ Eunice dos Santos e Reginaldo Flores, afirmativa sustentada pela fala de Santos, artisticamente conhecido como Mestre King:

No *Porque Oxalá usa Ekodidé*, Morgan lia trechos do conto literário do Mestre Didi e ficávamos prestando atenção. Daí os músicos começavam a tocar as músicas tradicionais dos orixás e ficávamos nos movimentando livremente (Mestre King, entrevista em 12/12/2005).

Evidencio a contextualização teórica através de noções básicas e conceitos da antropologia, da etnocenologia, essenciais à compreensão de nossa análise prioritariamente artística.

Ressalto que o espetáculo em questão possui a direção artística e a coreográfica do objeto de estudo, o professor e coreógrafo Morgan, entendendo como *espetacular* na acepção que tem Pradier (1997: 9), ou seja, como um conjunto de comportamentos organizados que produzem efeito de destaque e significação, “o que se destaca da banalidade do cotidiano, da platITUDE da existência, em um evento construído, assegurado por um ou mais *performers*”.

Para a realização deste trabalho de reflexão acerca da sua prática artística, obrigo-me a uma observação detalhada de sua postura metodológica, sempre atento às atualizações dos ritos pedagógicos no seu cotidiano, em classe. Trata-se de compreender que características da modernidade na dança podem ser apontadas como indutores ou participantes da concepção e coreografia do espetáculo.

⁸ Ebâmi – Filha-de-Santo com mais de 7 anos iniciada no candomblé.

Mauss apregoa que, ao contextualizar os corpos de um grupo social determinado, ou melhor, ao traduzir e incorporar os símbolos significantes de uma sociedade, aqueles que utilizam a dança em sua acepção etnográfica, buscando referências em várias culturas, devem ter a clareza essencial do valor de cada elemento pesquisado, para compreender, em sua observação e nas suas práticas, os acontecimentos sociais, contextuais e peculiares. Esclarecendo que “a dança se apresenta de maneira singular enquanto objeto suscetível à pesquisa e ao questionamento” (MAUSS, 1932: 213).

É exatamente o que faz Morgan, em sua passagem pela Bahia, marcada pela celebração em ritual expresso com o corpo e com o movimento, numa dança de afirmação dos sujeitos de qualquer etnia.

Quanto às características da modernidade na dança, acredito serem elas determinantes para o processo de criação, bem como presenças fortes na criação e encenação do “*Porque Oxalá Usa Ekodidé*”. Dentre essas, apontamentos como respostas às minhas curiosidades, a liberdade de criação, o uso da literatura religiosa como indutor criativo e como elemento constituinte da encenação e a estrutura linear do enredo do espetáculo.

Inicialmente fui procurar o profissional de dança Morgan para falar sobre os encaminhamentos técnicos (entrevistas, artigos de jornais e revistas, fotos, etc.) Diante de tanta felicidade demonstrada por este mestre sobre o assunto, iniciei o trabalho de campo paralelo às leituras dos autores que dão sustentação teórica, visando na conclusão desta dissertação preencher o vazio literário das criações artísticas deste profissional da dança naquele espaço acadêmico.

Como recursos técnicos para a pesquisa constam: a pesquisa bibliográfica; a observação sistemática através da análise videográfica, isto, é do vídeo fragmentado do espetáculo na sua apresentação no Solar do Unhão, do Museu de Arte Moderna em dezembro de 1973; as entrevistas com os integrantes do espetáculo, bem como com a direção executiva do mesmo, com a antropóloga Juana Elbein dos Santos que atuou conjuntamente com o autor da obra, que serão melhor detalhados adiante.

Convém esclarecer, que esta estratégia consiste em uma coletânea de questões suscitadas no decorrer das sessões com a professora-orientadora deste trabalho e que as mesmas vêm integrar a reflexão sobre determinados temas, de forma independente, mas complementar àquelas já contidas no desenvolvimento do texto.

É pertinente argumentar também que a criação destes diálogos com ele e com os outros entrevistados e, principalmente, sua inclusão no bojo da dissertação, opção esta feita por sugestão da própria orientadora, refletem a busca de novos ângulos para processos de orientação, os quais, por meio desta nova estratégia, recordam o passado e vem para cena da pesquisa, concepção condizente com os pressupostos da etnocenologia.

Segundo Bião (1999:25), a Etnocenologia é uma disciplina que vislumbra “estudar as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados”, discutindo, nessa perspectiva, o caráter espetacular de manifestações comuns ao cotidiano, cujo objetivo pode não ser espetáculo, mas que por sua atuação e características, são espetaculares.

Na minha intenção de observar aspectos da composição coreográfica do espetáculo analisado, as argumentações serão reforçadas pelo questionário analítico proposto por Pavis (2003: 33). No que se refere aos sujeitos que serão entrevistados, envolvidos diretamente

com o processo coreográfico investigado, julgo pertinente explicar que os mesmos são em sua maioria profissionais de nível superior atuantes no Brasil.

Em abordagem cuidadosa esclareço que Morgan teve a autorização e orientação técnica antropológica da montagem do espetáculo pelo próprio autor do mito literário, o Sr. Deoscóredes dos Santos, que também é Sacerdote Alapini do Culto de Egungun, do Ilê Axé Axipá e da Antropóloga Juana Elbein dos Santos, no sentido de que mais uma vez não fossem utilizados no palco elementos dos fundamentos do candomblé podendo assim proporcionar uma folclorização da religião.

Com o intuito de dar voz a esses sujeitos, ressalto que os entrevistados encontram-se denominados, no decorrer da dissertação, pelos seus nomes artísticos ou pelo primeiro e último nome, de acordo com autorizações para tal. Dar-se-á profunda atenção ao componente oral, ou seja, o falar dos interlocutores entrevistados, como conhecimento prático, parte fundamental dessa história e desta pesquisa, como afirma Coulon (1995) acerca dos caminhos etnométodos, ao analisar a sociologia de Harold Garfinkel,

O modo de conhecimento prático é “essa faculdade de interpretação que todo indivíduo, erudito ou não, possui e põe em ação na rotina de suas atividades práticas cotidianas”. (COULON, 1995: 15).

E, continuando, Coulon (1995) destaca a relevância do etnométodo, a partir de uma discussão epistemológica com o conhecimento erudito, em que se perceba que o

(...) Procedimento regido pelo senso comum, a interpretação é considerada como indissociável da ação e igualmente partilhada pelo conjunto dos atores sociais. (...) O modo de conhecimento erudito não se distingue em nada do modo de conhecimento prático quando se leva em consideração que estão confrontados a um problema de elucidação similar: nenhum deles tem possibilidade de se desenrolar fora do domínio de uma “linguagem natural” e sem colocar em jogo uma série de propriedades indiciais que lhes são aferentes. (COULON, 1995: 54).

Com isto pretendo apresentar um perfil significativo da presença negra de Morgan, como uma contribuição para a compreensão da importância que tem a Escola de Dança da UFBA, na formação de uma consciência étnica, estética e ética para a dança e a cultura da Bahia.

As entrevistas resultaram numa amostragem de onze sujeitos, incluindo o próprio Morgan e os integrantes do elenco, partindo da disponibilidade para as entrevistas. O conteúdo total das entrevistas serviu como fonte de reflexão e cruzamento dos dados obtidos sobre o espetáculo e o criador.

No que tange à análise videográfica, a amostragem selecionada contemplou as cenas do espetáculo em seus acontecimentos principais, que receberam tratamento analítico-descritivo de todo o conteúdo dos aspectos à interpretação cênica dos elementos religiosos do candomblé.

Capítulo I – O OXÓSSI NA VIDA E NOS MEIOS DE VIDA

Oxóssi foi designado pelo rei de Ifé, Olófin Odùduà, para abater o grande pássaro malvado que pousara sobre o teto do prédio central do palácio enviado pelas feiticeiras, as Iyámi Oxòròngà. Já que era filho único, a sua mãe preocupada foi à casa de um babalaô e este o preparou seguindo os fundamentos nagô para acertar o coração daquele pássaro com uma só flecha, enquanto que outros caçadores chegaram até tentar matar o pássaro com 21 flechas. Ao concluir a tarefa com êxito todo mundo começou a dançar e a cantar: Oxóssi é popular! Oxóssi é popular!

Pierre Fatumbi Verger

Confesso que foi um dia muito especial no qual pude sentir que o meu corpo era pura tensão emocional. Fazia tudo para me manter calma, para prestar atenção às questões apresentadas, as quais por sinal, eram novas para mim. Estou falando do teste de aptidão para o vestibular da Universidade Federal da Bahia. Era o primeiro passo para ingressar no curso de Licenciatura em Dança, naquela escola, no ano de 1974.

O silencio era profundo naquela sala do lado direito, no fundo da Escola de Dança, que funcionava naquela época na Rua Padre Feijó, nº 57, no bairro do Canela, onde atualmente funciona a creche da UFBA.

A minha admiração por Morgan começou nesse dia especial. Recordo-me dos momentos em que ele apresentou seqüências de exercícios para que repetíssemos conforme as normas avaliativas para o vestibular de dança.

Morgan, naquele e em todos os momentos da nossa convivência no Grupo de Dança Contemporânea foi sempre polido, falando um português com sotaque, em tom baixo e de maneira elegante, sendo que em nenhum momento demonstrou insegurança, tampouco indisciplina. Uma postura que pode ser embasada pela afirmativa de Mauss quando ele diz “eis uma dessas idiossincrasias que são ao mesmo tempo da raça, de

mentalidade individual e de mentalidade coletiva” (MAUSS,1932: 214), ou seja, uma postura de altivez e de maneira peculiar de ver, sentir e reagir.

A sua postura era sempre de quem sabia de tudo, um conhecedor profundo das questões relacionadas com a dança, e, sobre isto afirma: “A dança é nossa religião e um testemunho de estarmos vivos e bem no planeta Terra”. (Entrevista em 03/07/2004).

Este pensamento demonstra a sua compreensão pela dança, não apenas como os traços característicos de um povo como também um sistema que é criado e recriado pelo próprio homem. De modo que a característica mais marcante nas suas criações foi a capacidade dele respeitar a cultura brasileira e extrair do seu elenco a capacidade de criar e dançar naturalmente aspectos desta cultura.

Sobre esse conhecimento destacamos os seguintes depoimentos:

Na História da Dança aqui na Bahia quando eu estava freqüentando a escola foi muito importante principalmente pra mim, pra Euzébio certo? Pra Zebrinha também que dançou com ele. Zebrinha até hoje fala isso para as pessoas que ele foi muito importante principalmente na Escola de Dança. Por que antes de Clyde chegar aqui, Domingos Campos começou a empreender um trabalho um trabalho no Olodumaré, convidando algumas pessoas da escola; o pessoal aceitou, depois vem Clyde. E Clyde implanta um trabalho de dança com temáticas brasileiras, no qual posso destacar: Jogo de Doze, Malandrinho 1950 e Suíte Nordestina. Mesmo trazendo novidades para a Escola, houve resistência contra a sua pessoa. Por querer trabalhar com aspectos da cultura negra. Quem disser que não houve resistência está mentindo; houve algumas pessoas do Grupo de Dança Contemporânea que resistiram ao seu trabalho. (Mestre King, entrevista no dia 12/12/2005).

A capacidade de Clyde em criar e interpretar proporcionava, a todos do elenco, uma dupla fascinação. Posso considerá-lo um dançarino pós-moderno, inovador e eclético. Um coreógrafo à frente do nosso tempo, do que se ensinava na Escola de Dança. Neste trabalho pode-se perceber a sua busca pela ancestralidade cujo marco foi a ida do grupo de Dança à Nigéria, sob a sua direção. Ele é multicultural. (Euzébio Lobo, entrevista no dia 16/01/2006).

Acredito que houve uma resistência ao trabalho de Clyde pelo fato de que embora houvesse um discurso de que não havia preconceito racial, na prática havia um distanciamento da academia com as ações extra-muro em relação com as manifestações

afro-brasileiras sendo que as atitudes demonstravam resquícios de uma sociedade colonial.

Certamente, esses comentários baseados nas percepções desses intérpretes devem-se à necessidade particular e evidente de uma busca pela emergência do novo, característica predominante na dança contaminada dos ideais da pós-modernidade européia, cuja prática de composição pode ser gerada a partir de qualquer estímulo. Essa busca, ao ser mais profundamente compreendida, passa a desencadear um processo maior e mais intenso de sensibilidade para com as realidades do mundo ocidental.

O deslumbramento pela performance que inclui o corpo negro acompanhado pelos sons dos tambores, pelas cores vivas das vestimentas afro-brasileiras, pelos símbolos e atributos dessa tradição, provocaram curiosidade nesse criador que tão bem falou de dança.

Mestre King dá a sua opinião quando indagado a respeito da impressão que Morgan lhe causou assim que o conheceu:

O corpo de Clyde foi um espanto quando ele chegou aqui. Acho que ninguém tinha visto alguém tão grande, tão comprido, magrão com tanta elasticidade no corpo. E ele chegou assim. Muita gente pode dizer que não, mas eu digo a você que pelos olhares, as pessoas ficaram embevecidas, assim, ficaram loucas. (Entrevista em 14/12/2005)

O seu estilo coreográfico foi desenvolvido a partir de múltiplas facetas. Na sua vontade de criar uma dança interpretativa e expressiva, além de utilizar técnicas de balé clássico e dança moderna, Morgan as fundiu com a expressão das danças africanas e afro-brasileiras. A sua disciplina sempre foi um traço marcante, pois foi criado como atleta, corria, nadava e saltava, depois de ter participado de competições esportivas, Morgan foi sensibilizado pelo teatro infantil e pela dança.

Nos seus estudos coreográficos vejo as diversas linguagens e matrizes estéticas e sobre a sua iniciação na dança, ele nos afirma que:

Foi uma transição fácil porque já havia em mim o hábito de trabalhar o corpo diariamente, ter um rigor, uma dieta; e difícil, porque nesse trabalho eu tinha que conduzi-lo a um resultado contínuo. Quando eu desertei para a dança eu trabalhava com pessoas que o tempo todo se preparavam para serem dançarinos. A dança moderna e o balé são disciplinas bem específicas. Por exemplo: existe uma altura que você vai pular e não importa a distância que tem para correr.

Você tem que colocar tudo sob medida. As metas são diferentes. Trabalha-se em estúdio e não em campo aberto. Existe um tempo cronometrado. Há também as referências de outras pessoas, o que você viu e viveu, ou seja, tudo que pode ser traduzido pelo corpo. Uma história de estórias vividas no corpo. O que meu corpo tinha de especial, tinha de diferente? Eu precisava descobrir. E descobri com ajuda de vários professores e mestres dentro da história de figuras e arquétipos negros. (Entrevista em 16/06/2005).

A sua disciplina estimula a todos os dançarinos a seguirem as suas orientações sem titubear. Éramos bons discípulos, com corpos em prontidão e disciplinados, provocando as seguintes indagações: De onde vem esta disciplina? Esta vontade incansável de dançar? Em entrevista, Morgan relata a sua história:

Eu, Clyde Wesley Morgan, nasci no dia 30 de janeiro de 1940, em Cincinnati, Ohio nos Estados Unidos da América. Meus pais Lee Morgan e Harriette Young Morgan, foram pessoas importantíssimas na minha formação enquanto artista/cidadão, juntos com os meus avós maternos Essie Judith Young e William Young. Contribuíram e incentivaram positivamente na minha carreira intelectual e artística nos Estados Unidos da América.

Aos 18 anos inicio os meus primeiros passos na dança no *Karamu⁹ House*, em Cleveland, no estilo *Royal Ballet*, também com aulas de dança afro, ministradas pelo Prof. *William Wingfield*.

O centro tinha como missão: passar aos membros da comunidade os fundamentos das várias culturas africanas e era dirigido por um grupo de judeus que fez muitos benefícios para a comunidade negra. Com apoio do governo desenvolvia projetos de teatro, dança, música, artes plásticas e mantinha também uma creche. Esse centro foi criado na década de 40 e minha mãe trabalhou lá como voluntária.

Minha vontade pela dança era tão grande, que vou ampliar novos conhecimentos em dança moderna e balé com *Martin Cleveland*, *Robert Joffrey*, *Alfred Corvino* na *Escola de Ballet do New York City Opera*, *Leon Danileon* e *Madame Swaboda* na *Escola de Dança de Ballet Russe de Montecarlo* em *New York City*, também com *Martha Whitman* e *Stephan Laurant*.

Paralelo a dança, fui estudar bacharelado em História Inglesa e Literatura Francesa, em Cleveland State University de 1958 a 1963. Cursos que me ajudaram a desenvolver atividades artísticas de maneira positiva nos países africanos visitados, principalmente os colonizados pelos ingleses e franceses. No período 1963 - 1965, estudo Modern Dance Technique e Modern Dance Composition em Bennington College – Vermont. Na década de 60 conheço *José Limón's Dance Company*, havendo um interesse pelo coreógrafo mexicano radicado na América do Norte, que dava seguimento à dança de Doris Humphrey na dança moderna, de ter-me no seu elenco, iniciando assim a minha trajetória de dançarino daquela grande companhia, nas seguintes coreografias:

⁹ Palavra swahili que significa o centro da comunidade.

Missa Brevis, My son my enemy, Chaconne, A choreographic offering, The winged, Un sung, Mdro's Pavane, Lisistrata, Psalm.

Atuei dançando em grandes espaços americanos como a *University of Wisconsin, Chicago Ópera House, New York Philharmonic Hall, University California em Los Angeles, Broadway Theaters, Pelacourt Theater New York, Central Park New York, Mills College, University California e San Diego*.

Meus conhecimentos por danças africanas são ampliados no Drum Dance Group de Michael Babatunde Olatunji, proporcionando em mim um forte interesse em pesquisar aquelas e outras danças nos países de origem.

Com esse repertório Morgan e Maxwell fizeram um intercâmbio com várias entidades africanas, várias universidades e vários grupos profissionais. Morgan continua com a sua narrativa:

Nós fizemos apresentações e dávamos aulas para eles e eles mostravam as suas danças e davam aulas para nós, fomos levados para o interior dessas regiões para aprender as danças rurais africanas, fora dos centros urbanos. Muitas foram filmadas e formou a base do meu trabalho de ensino coreográfico aqui no Brasil.

No seu trabalho, a influência da religiosidade de origem africana é acentuada e está relacionada com a sua família:

Essa influência tem a ver com a minha avó, que era protestante/batista, fortemente ligada à igreja da comunidade e tinha uma amiga casada com um muçulmano. Tive essas duas experiências muito fortes desde pequeno, porque quando mudamos para Cleveland ficamos hospedados com esse casal e desde cedo conheci os valores, a constatação e a importância da religião na vida do negro americano.

Meu conhecimento étnico e ético sobre o nosso povo funcionou como lastro básico para compreensão das diversas culturas africanas que encontrei em minha viagem. Agora, o primeiro contato com a cultura autenticamente africana foi em Cleveland, no Centro Comunitário *Karamu House*. (Entrevista em 02/08/2004).

O presente estudo procurou compreender a contribuição das festas e de outros eventos sagrados como fator formador e recriador de identidade religiosa de Morgan. As linguagens dos tambores e dos movimentos corporais, investidas de um ethos sagrado agenciaram as canções e as danças e estas interagiram no corpo de Morgan.

Nesse sentido, as suas possíveis buscas pelo sagrado encontram um porto seguro em Salvador, no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, espaço tradicional afro-brasileiro do sistema religioso iorubá. Ele se confirma na religião candomblé como *ogã* na casa acima citada, o coreógrafo Morgan, perfaz um minucioso e delicado percurso do seu passado e suas vivências religiosas africanas, afro-cubanas e afro-brasileira, afirmindo:

Eu fui introduzido ao candomblé brasileiro por Mercedes Batista. Foi ela quem me levou ao candomblé de Miguel Grosso, filho de Iemanjá e do Tião. Tião era um dos componentes antigos do grupo de Camisa Roxa e Domingos Campos aqui na Bahia. Ele abriu o seu próprio terreiro de candomblé no Rio de Janeiro. Então esses candomblés cariocas eu já tinha conhecido antes de chegar na Bahia, inclusive eu conheci a macumba no Rio em duas casas diferentes. Eu conheci no Rio de Janeiro a existência também de outra linha africana de fundamento afro-brasileiro. Os orixás cultivados são louvados e cantados em português e não é ioruba e nem angola é em português. As entidades são de origem brasileira, as Iaras, Oxóssi, por exemplo, é essa mistura brasileira que é o caçador com o culto de Odé.

[...] Também conheci em Nova York a Santeria de Cuba. Os cubanos sofreram as mesmas transformações que o Brasil sofreu. Cuba sendo uma ilha e tendo uma população basicamente hispânica e africana não teve esse impacto da cultura indígena e sua cultivação. O que a gente conheceu em Nova York foi a cultivação dos orixás através da linha cubana Santeria, Palos Montes e Lokomi. Agora candomblé como se cultiva aqui no Brasil é só aqui no Brasil, com a sua complexidade e sua definição em cultivar as divindades. O que eu presenciei na Nigéria foi por acaso eu conheci uma cerimônia Sapatá ele é um orixá conhecido aqui como Obaluaê. Assiti essa cerimônia por um acaso. Foi numa comunidade rural. Nesta cidade estava tendo uma epidemia de peste e foram chamados componentes, e todos os membros da tribo saíram para fazer um trabalho na floresta para acalmar essas doenças. Isso eu presenciei. Isso é muito forte. Eles foram negociar com o orixá. Aqui no Brasil se cultua diferentemente. Também porque existem aqui no Brasil outras práticas de medicina.

[...] Aqui em Salvador, o Ilê Axé Opô Afonjá entra na minha vida através da minha convivência com Laís. E o fato que Inaycira era uma aluna minha e filha de mestre Didi. O mestre Didi e Juanita foram indicados para eu fazer um entrosamento. Eu morei na casa deles enquanto ele e Juanita estavam na França. Eu fui convidado para uma festa. Eu fui à festa na primeira vez com Laís e com mais freqüência comecei a entender o procedimento, o protocolo, os rituais no Ilê Axé Opô Afonjá. Daí passei a freqüentar mais o Ilê Axé Opô Afonjá e a envolvência com a nossa pesquisa. Porque Oxalá usa Ekodidé, eu fui aproximando o orixá com Xangô e me aproximando dos outros orixás, do terreiro, de Xangô, de Oxalá, de Iemanjá, de Oxum e outros do panteon cultivados no Ilê Axé Opô Afonjá. Eu fui lá assim conhecido como artista e pesquisador.

Morgan naturalmente vai reativando a sua memória e conta com detalhes como foi a sua iniciação como *ogã*, conforme relata:

Quando o individuo é suspenso na casa do Ilê Axé Opô Afonjá, tem uma certa cerimônia, um certo protocolo naquele dia em que o orixá vem e coloca sua ferramenta no colo da pessoa escolhida. E depois vem o período de reflexão do pensamento, preparação e confirmação de que a pessoa é tirada do que recebeu. Depois é recolhida passa um determinado tempo, recebendo as instruções, as comidas, os banhos, a confirmação vem logo em seguida., a pessoa vem saindo da camarinha renovada, uma nova pessoa e depois de outros banhos e preparo.

[...] A pessoa com a sua roupa nova e o seu assento é levado para o barracão durante a festa. Ele é apresentado ao público, à comunidade. É uma espécie de batismo, de uma integração, uma reintegração. Nesse momento o sacerdote que deve estar num estado de manifestação, ele dança, ele vem trazendo o novato para dançar, cantar, e ai a ialarixá ou o babalorixá presente está perto e num determinado momento o orixá vai dar o nome do ogã da casa.

[...] No meu caso o nome da minha dijina que foi dado é Alafiju, e sendo que é preciso a mãe de santo entender e traduzir o significado desse nome. E me parece no caso o babalorixá ou a ialarixá está perto e num determinado momento o orixá vai dar o nome do ogã da casa. E me parece no caso onde eu o entendo o meu nome tem vários significados. *Alafiju* significa “o pai certo”. É o pai correto. Pai no sentido de espécie de Babá. Babá no sentido de babalorixá, uma pessoa de idade, uma pessoa respeitada. Que já vem carregando, trazendo histórias completas. E eu não tenho dúvida que o orixá que mãe Stela me deu é certo, porque eu já ouvi outras, outros sacerdotes dizerem. Mãe Menininha, eu me lembro muito bem que na hora da consulta ela chamou uma ajuê e mandou acender uma vela na casa de Oxalá. E ela declarou que meu orixá desde o meu nascimento é Oxalá, Oxalufã, meus adjuntos é Iemanjá e Ogum. Eu sou ogã de Obaluáê. (Entrevista em 02/08/2004).

Continuando com as suas lembranças em sua trajetória na África, na primeira vez em que foi para lá, Morgan foi, então, argüido por um africano ao demonstrar interesse pelas manifestações tradicionais daquele continente. Este, então, o aconselhou a visitar a Jamaica, Cuba e o Brasil, países que mantém vivas tradições africanas inexistentes naquele continente, devido às guerras intertribais e pela escravidão.

Recordando o período em que esteve atuando no continente africano, Morgan diz que:

Outros coreógrafos e respectivas companhias também enriqueceram o meu currículo, oportunizando criações e trocas de conhecimento na dança moderna e balé, os quais apresento a seguir: *Daniel Nagrin Dance Company*, *Sophie Maslow Dance Company*, *Anna Sokolow Dance Company*, *Luis Falco Dance Company*, *Pearl Lang Dance Company*.

O seu interesse em primeiro lugar, era ir para o México para conhecer de perto as tradições africanas e indígenas lá existentes como busca de inspiração para os seus trabalhos artísticos. Ainda no Brooklyn, Morgan conversou com o Sr. Julio Berlingeri,

um argentino que pilotara o avião em que José Limón veio para o Brasil para fazer a primeira excursão, e este o aconselhou a conhecer a negritude do Brasil.

Chegou ao Brasil, em 1971 e conheceu a vida cultural e artística do Rio de Janeiro através da Sr^a. Arminda Villa-Lobos, dançando no programa de Bibi Ferreira na extinta TV Tupi. Lecionou dança na escola de dança de Tatiana Leskova que coincidentemente tinha no seu quadro técnico a professora baiana Ana Lúcia Oliveira. Oliveira qual, ao conhecer o seu trabalho, entrou em contato com a Escola de Dança da UFBA, para que Morgan pudesse vir a ministrar um curso de extensão em Salvador.

Convite feito e aceito. Eis a presença negra de Morgan com vasta experiência em teatro, dança, artes plásticas e música, na Cidade de Salvador, em novembro de 1971, ministrando curso de dança africana e de técnica de dança moderna *José Limón*¹⁰ no qual o “formato das suas aulas é basicamente a mesma de Humphrey – Weidman, em que os alunos começam no centro, de pé, fazendo exercícios de chão e barra e terminam em longas seqüências espaciais”. (SILVA, 1979:77). No ano de 1972, Morgan é contratado pela referida Escola, embora a sua motivação de vir à Bahia tenha sido justamente a de aprender capoeira e conhecer a cultura afro-brasileira.

Suzana Martins diz que:

Clyde dizia e demonstrava com o seu corpo que nós estávamos na terra da felicidade. Nós temos aqui o que ele perdeu muito àquela noção nos Estados Unidos. Eles perderam muito a identidade. Ele percebeu que na Bahia o negro é o elemento formador da sociedade afro-baiana Não é à toa, que somos conhecidos no Brasil e no exterior pela cultura afro descendente. É o candomblé, os orixás, a capoeira. A capoeira está aí no mundo inteiro, em qualquer lugarzinho da Holanda a capoeira está presente, E Clyde entendeu isto muito bem. (Entrevista em 31/01/2006).

¹⁰ Coreógrafo mexicano, naturalizado norte-americano que foi contratado na década de 1950 para entreter com as suas danças os soldados do exército americano. José Limón foi um dos expoentes da Dança Moderna Americana nos anos de 1950. Foi um dos dançarinos solistas de Doris Humphrey ainda na década de 1930. Por sua origem mexicana, utilizava movimentos tensos, angulares e de ataques, trazendo um colorido masculino ao lirismo de Doris Humphrey.

Lobo, na sua afirmativa sobre como via a presença de Morgan e o seu repertório quando dirigiu o G. D. C:

Ele tinha repertório moderno, como ele tinha alguns repertórios pós-moderno e um repertório que era na verdade resgate da ancestralidade. Por entrar na capoeira ele está buscando a sua ancestralidade, me parece que vai perpassar toda história criativa do Clyde, sempre uma tendência de ancestralidade. Ele tem algo que é bem forte. Enquanto o baiano busca a baianidade, Morgan como negro norte-americano em geral está buscando a África. Ele sempre buscou as raízes dele. A busca de uma África na cultura baiana. (Entrevista em 16/01/2006).

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, fundada em 1956, é a primeira escola de dança da América do Sul, implantada e legitimada pelo poder estatal. As atividades da Universidade Federal da Bahia com relação à Dança começaram em 1954, com os festivais de inverno que aconteciam durante o mês de julho, na casa de repouso Retiro de São Francisco, com a presença da dançarina moderna Yanka Rudzka que veio ministrar aulas de dança (na época, ela morava em São Paulo).

Nas memórias dos depoentes do G. D. C. relataram as trajetórias dos mesmos, dentro da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Laís Góes Morgan relata o episódio em que sua irmã Rosita Salgado Góes (inovadora na Bahia em relação à arte-educação)¹¹ teria falado para o então Reitor da Universidade Federal da Bahia, Prof. Edgar Santos que retrucou para ela: “eu sei que você promete muito e às vezes faz, mas eu queria colocar do interesse que eu tenho de que a Universidade entrasse com as áreas de arte”.

Em Salvador no ano seguinte, em 1955, houve novamente um outro curso, na Escola de Dança da UFBA, desta vez, com o professor japonês Massumi Kuni, que não morava no Brasil. Em 1956, Yanka retornou de São Paulo para Salvador e já foi contratada para lecionar em caráter definitivo, no, então, Departamento de Dança da

¹¹ In Pinheiro, Juçara. “Uma tendência atribui a inserção das artes na Universidade aos movimentos a favor da educação pela arte e presente nos trabalhos realizados por Rosita Salgado Góes, reunindo canto e movimento em Salvador. Tais experiências haveriam aguçado a sensibilidade do educador Anísio Teixeira, músico e parceiro de Vila Lobos, e através dela haveriam chegado como sugestão ao Prof. Edgar Santos”.(1994: 89).

Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Nesse mesmo ano, ela convidou a bailarina paulista Lia Robatto, para vir à Bahia e, continuar suas atividades de pesquisa em dança e montagens coreográficas, ao lado da mestra de Yanka, a Sr^a Yolanda Amadey, que também esteve na Bahia para ministrar uma oficina de dança.

A professora da Escola de Dança, Juçara Pinheiro registrou na sua dissertação de Mestrado como “efeitos mais duradouros dos Seminários, a criação das unidades de Música (1955) e de Dança e Teatro (1956). Yanka Rudzka foi Diretora da Unidade de dança de 1950 a 1956 embora tenha dado continuidade a seu trabalho docente até 1961. Com relação ao trabalho de técnica corporal utilizado por Yanka, enquanto professora, Laïs diz que: “a técnica dela era muito aberta, muito boa, muita coisa do plexo solar; era um negócio que Yanka sempre explorava” (PINHEIRO,1994:90).

Ainda com relação à técnica de dança em Yanka, Pinheiro registrou a opinião geral das participantes no evento realizado em São Paulo, acerca das pioneiras da Dança no Brasil, do ponto de vista do elemento que define a linguagem da dança – o movimento; o trabalho de Yanka distingua-se daquele desenvolvido pela coreógrafa Chinita Ullman. Pinheiro prossegue:

(...) os movimentos de Yanka, por suas posturas elaboradas e de difícil realização, exigiam um profundo conhecimento e consciência da estrutura corporal e de suas possibilidades. Pedagogicamente, sempre foi muito rígida, preocupando-se com o trabalho corporal de suas alunas. (Pinheiro, 1994: 91).

Dentre outros trabalhos, Yanka Rudzka concebeu e coreografou *Águas de Oxalá* (1956) e *Candomblé* (1959). Robatto refere-se a Yanka como sendo inovadora, ao captar ainda em 1957 “valores culturais mais significativos da terra, criando com muita propriedade e talento, a coreografia baseada no Candomblé – assunto considerado tabu na época – por parte dos mais importantes segmentos sociais locais, ainda retrógrados. A abordagem que Yanka deu ao assunto nas palavras de Robatto: “extrapolou o

meramente descritivo, sem desvirtuar o tema, e com uma inventividade coreográfica surpreendentemente contemporânea” (1994: 71).

A respeito da coreografia *Candomblé* concebida por Rudzka, Laïs Góes atualmente, Laïs Morgan, recorda que este não foi o primeiro espetáculo, mas sim “uma remontagem, onde ela mostrava os passos e todas tinham que repetir”. Durante os ensaios, Morgan proporcionava aos dançarinos/intérpretes momentos de improvisação e trabalhos de campo para o enriquecimento coreográfico, assim relatou Laïs Morgan:

No grupo havia gente, principalmente as mulheres, que nunca tinham ido a um terreiro de candomblé. Além de visitarem, conseguimos autorização para participarmos da cerimônia Águas de Oxalá no Ilê Axé Opô Afonjá. (Laïs Morgan, em 26/01/2006).

Dando prosseguimento ao seu relato,

Durante a administração de Yanka foram levadas pessoas para ensinarem às alunas do Depto. de Dança da E.M.A.C. as coisas tradicionais, ou seja, o folclore, como a capoeira e samba de roda, mas nunca estas manifestações foram colocadas dentro do curso com o mesmo valor de qualquer outra matéria.

Já em 1960, o professor alemão Rolf Gelewsky, tendo sido aluno de Mary Wigman, assumiu a Direção da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, foi responsável por organizar didaticamente a escola de dança, criando várias disciplinas criativas, principalmente a de improvisação, considerada como ponto de partida para a inspiração. A sua atuação foi muito importante, e o seu trabalho bem interessante numa época remota.

Apesar de alguns esforços o ensinamento da escola era baseado na cultura branca europeia, como exemplos temos: Yanka Rudzka ter concebido e coreografado *Águas de Oxalá* e Rolf Gelewsky ter feito a suíte *Arena contra Zumbi*, sendo que esta montagem não tinha a participação de um negro (Entrevista em 03/07/2005).

Relembrando fatos que marcaram as atividades do G.D.C. Laïs relata, detalhadamente, como os coreógrafos Rudzka e Morgan, agiram de formas diferenciadas com relação ao dançarino e ator Mário Gusmão:

“Mário tinha uma certa movimentação sentado no fundo como um deus ou Orixá, já com Clyde ele dançava e interpretava grandes papéis. Podemos destacar além do Oxóssi N’Aruanda, o Sambapapelô I e II e o Alafia Odara. No trabalho de Yanka além dele também participou a atriz Domitília de Amaral. Yanka já tinha feito uma montagem de Candomblé em São Paulo antes de vir lecionar na Escola de Música e Artes Cênicas.”

No ano de 1960, assumiu a direção da escola o professor alemão Rolf Gelewsky, que além de dirigir o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, estruturou e criou várias disciplinas como ‘Estudos do espaço’, ‘Estudo da forma’, ‘Coreografia em grupo’, ‘Composição solística’, ‘Improvisação’, entre outras. Neste período conta Laïs Morgan que ela começou a levar os seus alunos do curso preparatório para assistirem as manifestações populares, como a capoeira e também o candomblé e Rolf, ao viajar para a Índia, foi substituído por Dulce Aquino, atualmente Diretora e Profª da Escola de Dança da UFBA, na qual durante a sua primeira administração nesta escola criou a “Oficina Nacional de Dança Contemporânea”.

A reforma universitária da UFBA atingiu o Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas. De acordo com a Resolução s/n de 19 de agosto de 1971 do Conselho Federal de Educação que segundo Pinheiro “é oferecida a base legal para os cursos superiores de dança implantados em outros contextos, sobretudo a partir dos primeiros anos da década de 1970” (1994: 72).

Organização, Estruturação e Produção do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA.

O grupo foi criado na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em 1965. Nesse período era um departamento dos Seminários de Música e Artes Cênicas da UFBA. Nessa época respondia pela chefia do Departamento de Dança, a professora e dançarina Laïs Salgado Góes, destacou-se pela dedicação e competência não só como intérprete, mas também como produtora do Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA.

Laïs Góes colocou em evidência o grupo, através da divulgação nos jornais e em emissoras de rádio e televisões, divulgando os seus programas, na procura por locais de apresentações, nas indicações de instrutores de dança do candomblé e capoeira para ensinar essas manifestações a Morgan e a seu elenco, sempre se posicionando oficialmente a favor

da continuidade do grupo, entre outras coisas. O grupo estava presente em muito dos eventos oficiais da Universidade e constituía o seu cartão de visita.



Figura 2 – Espetáculo: *Alafia Odara*. Dançarinos: Clyde Morgan, Lee Morgan e Laïs Morgan. Foto: Artur Ikushima. Ano 1986

No Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA, a organização se dá em dois níveis complementares: a) o formal (poderíamos aproximar-lo da idéia de “estrutura” defendida por Turner); e b) o informal (“comunitas” ou anti-estrutura de Turner).

A organização formal compreende o conjunto de medidas de ordem burocrática necessárias para a realização dos espetáculos. São, principalmente, os contatos com os setores oficiais e patrocinadores conforme as normas internas da Universidade. Seguem-se os compromissos intelectuais, tais como comparecer a seminários ou debates, reuniões de departamentos, redigir ofícios, etc.

Já a organização informal, compreende o conjunto de relações pragmáticas para a realização do espetáculo e nesse tipo de organização pode ocorrer um contexto de relações ordinárias.

A administração desenvolvida por Laís Góes sempre procurou dar um caráter “informal ao formal” na vida do grupo, agilizando as questões burocráticas através de amizades com artistas, buscando parcerias com artistas plásticos como Caribé e Edson da Luz e o ator Mário Gusmão, por exemplo.

O Grupo de Dança Contemporânea da UFBA originou-se dessa forma:

“Anteriores conjuntos mantidos pela Escola desde 1956, entre os quais o Grupo Juventude da Dança, que se fixou na Bahia, com o prestígio de ser o melhor no gênero em todo o Brasil, quando se exibiu no 1º Encontro de Escolas de Dança do Brasil, promovido pelo Conselho Nacional da Cultura. A partir de março de 1965 adquiriu a forma de Grupo de Dança Contemporânea, criado por professores e alunos (sete mulheres e dois homens) do curso de Dançarino Profissional, entre eles o Diretor Artístico, Rolf Gelewsky”.¹²

Emitindo opinião sobre o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, é pertinente a colocação de Carmem Paternostro:

Então o objetivo do Grupo eu suponho é a canalização máxima do potencial dos dançarinos, dos alunos de dentro da Escola. E quem estudar dança sem dançar não tem graça. O grupo teve esse sentido. Era e é assim para os alunos que gostavam e gostam de dançar. É assim o momento máximo para criar movimentos coreográficos. Eu acho que serve muito de incentivo numa escola de Dança, ter um grupo de Dança, porque faz com que os alunos digam: Eu quero entrar nesse grupo. As pessoas se entusiasmam demais. Daí afirmo, que ele foi muito feliz aqui na Bahia à frente do G. D. C. e desenvolveu maravilhosos trabalhos coreográficos, assim como encontrou e formou excelente elenco. (Entrevista em 18/11/ 2005).

A opinião de Mestre King, componente atuante do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, reforça a opinião de Paternostro. Vejamos:

Toda e qualquer Escola de Dança tem que ter o seu grupo de dança. Pra representar a Escola. Pra dar mais ênfase à profissionalização do elemento que está fazendo Dança. (Entrevista em 14/12/2005).

A opinião de Lúcia Cordeiro, também outra componente atuante do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA desse mesmo período, corrobora as opiniões de Paternostro e de King, como se vê, a seguir:

¹² Texto xerocado cedido pelo Memorial de Dança da Escola de Dança da UFBA, através da sua coordenadora Maria Sofia Villas-Boas, 2005.

Com o grupo, a Escola ganhou maior visibilidade e status internacional, produzindo espetáculos de grande porte sobre a cultura afro-baiana a partir da leitura e dos aportes que Clyde traz para o Brasil. Tornando a Escola um celeiro de pesquisa e talentos naquele chão de madeira". (Lúcia Cordeiro, entrevista via e-mail em 14/01/2006).

A partir desses comentários considero que o momento que antecede a chegada de Morgan e durante o tempo em que foi diretor do Grupo de Dança Contemporânea foram momentos representativos para o que hoje chamamos de Dança Pós-Moderna Brasileira.

A receptividade da platéia foi observada durante as suas apresentações onde quer que o grupo estivesse se apresentando: quer fosse em palco tradicional como em palco ao ar livre, como o Festival de Inverno de Ouro Preto em Minas Gerais ou do Festival de Arte e Cultura de São Cristóvão – Sergipe nos anos 1973, 1974 e 1975.

Em ordem cronológica, em 1971, a profª Laïs Góes convidou Morgan para ministrar oficinas de Danças Africanas e Moderna. Morgan afirma que desenvolveu essas oficinas como estratégia de conhecer melhor o corpo brasileiro com o qual poderia futuramente trabalhar. Ele só começou a coreografar a partir de 1972, com a sua contratação pelo, então, Seminário de Música e Artes Cênicas, através do Departamento de Dança, as professoras Laïs Góes e Margarida Parreira Horta, Diretora e Vice-diretora respectivamente.

Ele colocou em prática no grupo de dança todos os aprendizados artísticos dos Estados Unidos e da África, o que pode se constatar nesta sua afirmativa:

Quando a companhia de José Limón fazia tournée, eu dava aula de técnica de José Limón como artista convidado. Mas de ter um emprego, diariamente de ensinar, de dar aulas, eu não era esse tipo de dançarino; eu era um *performer*. Então, chegando aqui, foi necessário ficar na sala de aula, cinco dias por semana das nove da manhã até 1 da tarde. Eu só sei dançar, minha formação acadêmica é na Literatura Francesa e História Inglesa. Eu era responsável não só pela técnica, mas de fazer a preparação física e da coreografia. Então, foi um ajuste tremendo. Falar e escrever não era "minha praia".¹³ (Entrevista dia 26/07/2005).

¹³ Gíria utilizada por Clyde, que significa não era o seu hábito.



Figura 3 – Improvisação / solo Dançarino: Clyde Morgan Foto Arquivo Jornal A Tarde 20 de Maio de 1972

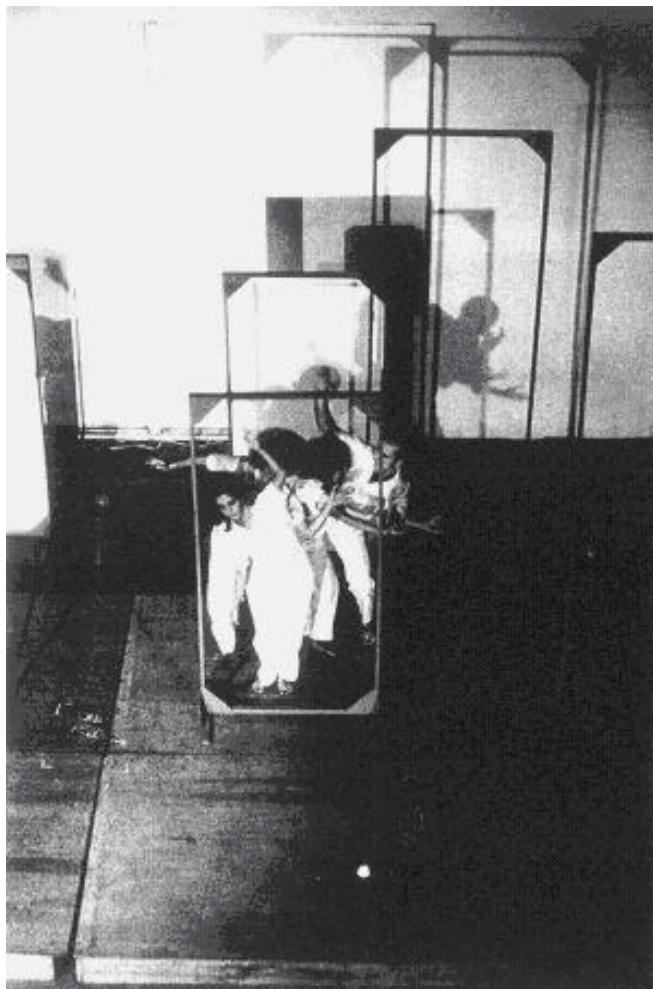


Figura 4 – Entroncamento sonoro (1972). Foto: Artur Ikishima.

Durante o período em que dirigiu o G. D. C. Morgan utilizava a junção da música percussiva dos três atabaques de diferentes tamanhos conhecidos e denominados no candomblé como “rum”, “rumpi” e “lé”¹⁴ e sob efeitos sonoros do músico e diretor musical, Djalma Corrêa, ainda acompanhados pela flauta transversal, tocada por Elena Rodrigues.



Figura 5 – Coreografia: *A Dança da Terra e do Ar*. Laís Góes e Elena Rorigues. Foto: Artur Ikishima.

Para falar sobre a coreografia *A Dança da Terra e do Ar*, Paternosto afirma saudosamente:

“Na história do G.D.C. eu analiso o seguinte com a passagem de Morgan. Acho que Morgan foi o coreógrafo mais feliz com a aproximação com a nossa cultura, ele foi de extrema felicidade em vários momentos. Por exemplo: quando ele chega e que se inspira em Debret para começar a fazer a primeira coreografia dele *A Dança da Terra e do Ar* era muito interessante. Essa coreografia eu tenho assim absolutamente respeito e veneração, a gente com roupas pintadas como se fossem pinturas indígenas que o Debret fez e com sininhos nos pés e com a movimentação absolutamente assim do que ele captou de movimentação indígena brasileira que trouxe pra gente. Isso foi assim muito curto, muito rápido, mas de um grande inteligente registro”. (Entrevista dia 18/11/2005).

¹⁴ Refere-se o Rum ao atabaque de tamanho grande, o Rumpi, o médio e o Lé, é o menor.



Figura 6 – Coreografia: *Jogo de Doze*, com Júlio Vilan, Vera Cerqueira, Euzébio Lobo, Raimundo Bispo, Suzana Martins, Guio Borges, Marli Sarmento, Tereza Eglon e Tereza Cabral. Foto: Arquivo Jornal A Tarde de 20 de maio de 1972.

Em outra oportunidade, também saudosa, Martins, enquanto olhava programas e fotos dos espetáculos do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, recordava de questões técnicas de alguns espetáculos. Destacamos a sua fala sobre a coreografia *Malandrinho 1950*.

Havia momentos estruturados nesta coreografia onde apresentamos movimentos de braços sempre arredondados, fazíamos um jogo de sedução típico do malandro. Lembro que eu corria e King me carregava. Teve um dia em que King passou muito óleo no corpo e na carrega eu comecei a escorregar, só não fui ao chão porque tive a capacidade de improvisar. (Entrevista em 31/01/2006).



Figura 7 – Coreografia: Malandrinho 1950, com os dançarinos Mestre King e Suzana Martins. Ano 1972. Foto Artur Ikshima.

Para a coreografia *Chorinho Naquele Tempo* (foto abaixo) Morgan inspirou-se na dançarina e coreógrafa Célia Gouvêa quando ela dançava vestida de palhaço ao ritmo de chorinho. Segundo ele, fazer uma coreografia ao ritmo de samba não era fácil por causa da polirritmia. Neste trabalho, ele pensou também em expressar o contraste étnico na dança de uma mulher branca com um homem negro como a sua intuição indicava.

Daniela Stasi, pela sua capacidade técnica corporal em mesclar Dança Moderna e Balé Clássico, foi convidada para ser a sua parceira.



Figura 8 – Coreografia: Chorinho Naquele Tempo. Dançarinos: Clyde Morgan e Daniela Stasi.
Foto: Artur Ikishima. Ano 1976

Sob a direção de Morgan, o G. D. C. apresentou as coreografias listadas a seguir.

Em 1972, *Dança Itapoã, A Dança da Terra e do Ar, Malandrinho 1950, Jogo de Doze, Conversão para o Movimento, Entroncamento Sonoro, Estudo nºI e II para Violão e Oratório Cênico.*

Em dezembro de 1973 foi encenado *Porque Oxalá usa Ekodidé*, no Solar do Unhão, com elenco apresentado no capítulo IV e Ida de Armete com músicas de Rufo Herrera;

Em 1974, coreografou para o espetáculo de Vinícius de Moraes, *As Feras, a Série Nordestina* com a Banda de Pífanos de Caruaru (*Esquenta Mulher, Marcha da Procissão e Briga do Cachorro com a Onça*);

Em maio de 1974, estreou no Teatro Castro Alves: a *Suite Cameron* e a *Suite Afro-Americanana*, esta última composta pelas coreografias *Oyá, Odunde Odunde e Baba Jinde* com músicas criadas por Michael Olantunji;

Em 1975, foram criadas as coreografias *Eclosão* com música de Ernest Widmer, Homenagem Armorial, (iniciou-se um intercâmbio com o Quinteto Armorial de Ariano Suassuna), *Archaeopterix II* e *African Sanctus* com músicas de compositores nacionais e estrangeiros.

Sobre o *African Sanctus* (foto abaixo), Morgan nos diz:

Nos meus trabalhos anteriores, sobre a cultura e a dança africana eu sempre encontrei um estilo de música-dança, ou religioso ou profano. No *African Sanctus* existe a integração dos dois aspectos. Encontrei uma amplitude na seleção das músicas de diversas regiões, até agora não exploradas numa só obra musical. Em combinações com formas de música antiga e moderna ocidental, que oferecem um mosaico de textura, sons e ritmos. (Entrevista em 30/07/2006).



Figura 9 – Coreografia African Sanctus. Dançarinos: Artur e Macalé Ano 1972. Foto Artur Ikishima

Conforme o ambiente sonoro, ele tomou a liberdade de criar o seu próprio roteiro de cenas, visando uma festa africana imaginária onde as coreografias paralelamente com a música aguçavam o desejo de conhecer o continente. Morgan via “este trabalho como uma profecia na parte do compositor”, e na dele foi uma tentativa de projetar através de gestos e imagens teatrais, estímulos que trouxessem à mente os grandes reis, profetas e guerreiros africanos.

A coreografia *African Sanctus* tentou fundir diferentes povos africanos e suas respectivas músicas que proporcionaram uma trama estreita e unida de energia e louvor. Esta dança refletiu um pouco o seu estado de espírito, que era saudade dos tempos em que viveu na África.

Em maio de 1976, Clyde dançou um solo para o presidente Geisel, numa homenagem que lhe foi prestada em Salvador. Ele também estreou o espetáculo *A Feira*, no qual incentivou o elenco a criar um diário de bordo e a observar as feiras públicas da capital e do interior. Neste período, Morgan estimulou o elenco a atuar na exposição intitulada *Senegal*, do fotógrafo Sílvio Robatto, no Museu de Arte Moderna na cidade de Salvador.

O ano de 1977 foi o período que marcou a inserção do Grupo de Dança Contemporânea no exterior, ou seja, quando participou do II Festival de Arte e Cultura Negra na Nigéria com o espetáculo *Oxóssi N'Aruanda* cujo texto é do artista plástico Caribé e com tradução da professora aposentada e falecida Margarida Parreira Horta.

No último ano enquanto diretor do G. D. C. em 1978 participa com o referido grupo do II Concurso Nacional de Dança Contemporânea no Teatro Castro Alves com as coreografias *A Porta Encantada e Ronda*. A seguir apresento um quadro com os espetáculos e seus respectivos conteúdos técnicos:

Quadro 1 - Espetáculos apresentados pelo G.D.C., no período de 1971 a 1978.

| TÍTULOS | SÚMULA DO ESPETÁCULO | LOCAL E ANO | ELENCO | OUTROS PROFISSIONAIS |
|----------------------------|---|---|--|--------------------------------|
| Conversão para o movimento | Sentimentos expressos em movimentos e seqüências de balé clássico e outros de dança moderna sobre o chão, com sustentação de pernas. | Teatro da Associação Cultural Brasil Estados Unidos- 1972 | Clyde Morgan. | |
| Estudos de Violão I e II | Inspiração nas obras do compositor Heitor Villa – Lobos. | Teatro da Associação Cultural dos Estados Unidos- 1972. | Clyde Morgan | |
| Dança Itapoã | A tranqüilidade da praia de Itapoã expressas na poesia de Vinícius de Moraes | Teatro Vila Velha – 1972. | Laís Góes, Carmem Paternostro, Marli Sarmento, Tereza Cabral, Julio Vilan, Maria Tereza, Maria do Céu Sepúlveda, Inaycira Falcão e Vera Cerqueira. | Djalma Corrêa |
| Dança da Terra e do Ar | Inspirada na gravura de Jean Baptiste Debret “Dança de Selvagens da Missão de S.José” e no filme “Como era gostoso o meu francês”. É baseada em ritmos variados e na predominância de movimentos paralelos e posições contraídas e repetidas. | Teatro Vila Velha – 1972. | Laís Góes, Vera Cerqueira, Maria Tereza, Carmem Paternostro, Marli Sarmento e Tereza Cristina Magnavita. | Mestre King e Elena Rodrigues. |

| | | | | |
|---------------------------|--|--|--|--|
| Jogo de Doze | Possibilidades de criações coreográficas espontâneas, e pontos fixos de referência, para os quais foram dadas regras: espaço e forma. | Instituto dos Arquitetos Teatro Vila Velha – 1972. | Adriana Bernardes, Júlio Vilan, Carmem de Paternosto, Tereza Cabral, Tereza Eglon, Guio Borges, Coni Corrêa, Euzébio Lobo, Júlio Vilan, Suzana Martins e Raimundo Bispo. | |
| Ida de Armete | Movimentos inspirados nos conflitos e mudanças corporais e psicológicas causadas por guerras civis nos Estados Unidos. Distúrbios familiares provocados pela guerra. | Teatro Vila Velha-1973 | Armando Visuete, H. Sebastian Sabatt, Clyde Morgan, Júlio Vilan, Euzébio Lobo, Guio Borges e Carmem Paternostro. | |
| Entroncamento Sonoro | Improvisações corporais sem narrativas criadas pelos dançarinos com molduras de madeira. | Teatro Vila Velha - 1972 | Guio Borges, Júlio Vilan, Marli Sarmento, Carmem Paternosto e Laïs Góes. | Rufo Herrera |
| Chorinho Naquele Tempo. | Movimentos rítmicos variados ao ritmo do chorinho brasileiro | Teatro Castro Alves - 1976 | Daniela Stasi, Clyde Morgan, Firmino Pitanga e Luís Carlos. | Elena Rodrigues (flauta) e Edson Elias (percussão) |
| “Dumdumbá” O homem forte. | Chegada dos atletas de lutas livres senegalesas. | Teatro Castro Alves - 1986 | Suzana Martins, Marta Rodrigues, Edson Elias, Flexa I e Bira Reis. | |
| African Sanctus | Combinações com formas de música antiga e moderna ocidental, que oferecem um mosaico de textura, sons e ritmos africanos. | Teatro Castro Alves - 1975 | Macalé, Zebrinha, Artur, Antônio Alcântara, Eduardo Tudella, Satélite, Senzala, Eva, Katiana Kruchewsky Eunice, João, Genésio, Glória Santiago e Márcia. | |
| A Feira | Personagens do cotidiano das feiras livres de Salvador e da cidade Feira de Santana e seus respectivos movimentos corporais. | Teatro Castro Alves - 1976 | Nadir Nóbrega, Edva Barreto, Katiana Kruchewsky, Daniela Stasi, Stephanie, Artur, Eduardo Tudella, Firmino Pitanga, Fátima Leonardo, Genésio e Antônio Alcântara. | Elena Rodrigues, Ivan Machado. |
| Suite Nordestina | A saga do povo nordestino com as suas alegrias e trejeitos. | Teatro Vila Velha-1974 | Euzébio Lobo, Marli Sarmento, Sílvia Chaves, Tereza Cabral, Carmem Paternostro, Mestre King e Clyde Morgan. | Banda de Pífanos de Caruaru. |

| | | | | |
|--------------------------|--|---|--|---|
| Suite Afro-americana. | Movimentos das danças tradicionais africanas: <i>Oya</i> , <i>Odunde Odunde</i> e <i>Baba Jinde</i> . | Teatro Vila Velha -1974 | | |
| Malandrinho 1950 | Afinidades corporais entre os dois dançarinos: Suzana Martins e Mestre King, durante as improvisações ocorridas nos ensaios do G. D.C. | Instituto dos Arquitetos - 1972 | Suzana Martins e Raimundo Bispo “Mestre King” | |
| Oxóssi N’Aruanda | Baseado na lenda iorubana do orixá da nação ketu Oxossi. | Teatro Castro Alves – 1977 e no IIº FESTAC Lagos/Nigéria. | Clyde Morgan, Nadir Nóbrega, Mário Gusmão, Laís Góes, Daniela Stasi, Edva Barreto, Katiana Kruchewski, Genézio Souza, Firmino Pitanga, Luis Carlos Santos, Raimundo Santos Tição e Ana Mary. | Elena Rodrigues, Ivan Machado e Edson Elias |
| Porque Oxalá usa Ekodidé | Baseado num conto afro-brasileiro que é o reconhecimento do orixá Oxalá pela força e beleza do orixá Oxum. | Solar do Unhão-1973 | Marli Sarmento, Lúcia Cordeiro, Laís Góes, Carmem Paternostro, Guio Borges, Euzébio Lobo, Everaldo dos Anjos, Armando Visuete, Ângela Oliveira, Clyde Morgan. | Eunice dos Santos, Reginaldo Flores, Elena Rodrigues, Paulo Gondim e Djalma Corrêa. |
| Oratório Cênico | Parte do espetáculo “Regozijo de uma raça”. Coreografias representando ações de personagens históricas brasileiras: Maria Quitéria, Joana Angélica, Tiradentes e D. Pedro I. | Teatro Castro Alves 1972 | Guio Borges, Carmem Paternostro, Coni Correia, Euzébio Lobo, Júlio Vilan, Mª Tereza Malta, Marli Sarmento, Mestre Kimg, Suzana Martins, Tereza Cabral, Vera Cerqueira, Laís Góes, Inaycira dos Santos, Silvia Chaves, Ângela Dantas. | Sérgio Farias, Lindemberg Cardoso e o Madrigal da UFBA. |

A dança é um conjunto organizado de movimentos ritmados do corpo acompanhado por música ou não, através dos elementos como forma, ritmo, espaço, tempo e força. Na dança, o artista (coreógrafo/bailarino) capta as realidades do mundo, através da sua capacidade de observação, análise e imaginação, bem como a partir das suas referências pessoais, condições culturais e de todas as impregnações que o cercam, tornando-se visualmente contempláveis, graças às combinações dos movimentos corporais.

A respeito do gesto corporal, considero que, tanto no que é relativo à vida cotidiana quanto no que refere às artes cênicas, ele é “o elemento intermediário entre interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico)” (PAVIS, 1999: 184). O gesto é tido, então como, como a exteriorização de sentimentos que se evidenciam no corpo.

O homem dança para expressar seus sentimentos, suas ansiedades e valores culturais. A dança pode ter uma função ritualística, de diversão ou artística. Para Martins (1998: 27), “a dança dos orixás é inseparável do fenômeno religioso propriamente dito. A dança faz parte integral do ritual do candomblé, e representa a devoção direta dos deuses e divindades”. Reportando-me a Adriana Kaepler (1978), “a dança é uma representação cultural de qualquer povo e sempre se faz presente em todos os períodos do nascimento até a morte”.

Neste sentido, volto à necessidade de compreender o que vem a ser o processo de criação. Entendo como criar em arte, a ação de formar, constituir uma obra a partir de algo, lembramos que o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a “de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987:9) sendo todas essas atitudes inerentes à condição humana.

Reportando-me às potências criadoras propostas por Morgan, acredito que criar, tanto em dança como nas artes plásticas, necessita de experiência; é a junção da prática com a teoria, da inspiração com a realização. Vejo-o como um ser que se expressa no tempo e no

espaço, um dançarino que consegue controlar os movimentos e gestos em toda a sua comunicação. Já a dança, para Morgan, nada mais é do que “uma linguagem particular de cada povo. Pelo seu nível pode-se aquilatar a cultura de cada nação, seja de um grande país ou de simples aldeia africana”.

Ainda sobre Morgan é pertinente apresentar o que Paternostro diz:

Clyde chega e vira a página. Por que quando ele chega, ele atravessa assim na nossa cultura e a sua mescla com outras. Ele pega a cultura indígena, pega a cultura nordestina, pega cultura afro e o contemporâneo.

Clyde nos dava muita liberdade e segurança. Lembro que num dos solos que ele fez pra mim, num momento de improvisação ele mandou que subisse no piano e me jogasse para a sua direção. Eu obedeci e ele me segurou com firmeza. Tudo que ele pedia para eu fazer, eu fazia E realmente, eu me joguei e por sorte minha eu virei e ele me pegou sentada. Eu virei no ar sem nunca ter dado uma cambalhota na vida, mas assim o que era a confiança corporal, entendeu? De parceiro com o outro então eu sentia muito bacana com Clyde. Muito e admiração total, movimentos muito longos. Ele tinha uma capacidade de fazer movimentos longos e ao mesmo tempo fazia quebradas muito bonitas. Cortar, fragmentar, o corpo de maneira muito bonita principalmente de fragmentar as pernas. Ele tinha umas pernas muito bonitas. Tinha um jeito de fragmentar muito legal. De um jeito inesquecível. Pra mim é o corpo mais bonito de dança, eu não conheço um corpo mais bonito que o dele. (Entrevista em 18/11/2005).

Além de coreógrafo, ele também é artista plástico, a maioria dos figurinos do grupo foram criados e pintados por ele, e, sobre esta atuação como artista plástico, apresento dois textos referentes aos trabalhos expostos no Solar do Unhão, em Salvador, no ano de 1977.

Matilde Matos, diz no artigo **Clyde Morgan-Pintor**:

Em todos eles a mesma linha, a mesma preocupação de acrescentar informação sobre a arte africana. Não são quadros de um pintor profissional, aquela coisa burilada, bem acabada. É antes o trabalho de um artista que tem sua maneira própria de expressar o que sente sobre o assunto, seja dançando ou pintando. Um artista negro sente-se logo, na escolha das cores que jamais teria ocorrido a um dos muitos artistas brancos que tentaram a arte negra usar. Ele trata os guerreiros negros, os Sunufos, com muito amor. Um artista dançarino que até aplicando a técnica do “dripping” tão usada pelos expressionistas abstratos seus conterrâneos, o que resulta ainda é um belíssimo guerreiro vermelho, Sunufo, leve e ágil como um dançarino.

Lembro-me de uma ocasião especial em que tive oportunidade de acompanhar o processo de Clyde dançarino. Clyde viu as figuras do projeto III, que o grupo ETSEDRON¹⁵ ia levar para a última Bienal de São Paulo e sentiu que “gostaria de dar vida a elas através da dança”. Quando chegou a São Paulo, a ambientação estava sendo armada. Passou a conviver com as figuras, “aprendendo” cada uma

¹⁵ ETSEDRON é um termo inventado pelo artista plástico Edson da Luz, que lendo de trás pra frente, quer dizer Nordeste.

pelo aspecto, pelo tato, pelo cheiro. Era sempre dos primeiros a chegar e dos últimos a sair. No dia de enfrentar o público já tinha cada detalhe da ambientação no seu sistema-sangue, visão, pele, mãos – e dançou sem parar, como dançam os de sua raça em seus folguedos e celebrações, como os guerreiros Sunufos que pinta com tanto amor. (Jornal da Bahia, 22 de setembro de 1977).



Figura 10 – Foto da exposição de Clyde Morgan – Arquivo do Jornal da Bahia 22/09/77.

Ivo Vellame afirma em seu texto sobre a exposição:

Acredito que Clyde Morgan é uma personalidade artística para atuar sobre telas de grandes dimensões, nelas ele é mais convincente, mais expressivo, mais artista – é a permanência do famoso coreógrafo. Suas pinceladas são largas, suas cores contidas - permanência da influência anti-pictórica exercida pelo islã em algumas culturas africanas. A obra de Clyde Morgan, lembra-me alguns trabalhos artísticos dos corumbas e senufos, povos do Alto Volta e da Costa do Marfim de influência islâmica. Sua pintura possui este “sentimento formal, tão orgânico e plástico, próprio dos povos africanos” observação muito feliz do sensível etnólogo Andréas Lommel. (Acervo pessoal de Morgan).

Tanto em *Porque Oxalá usa Ekodidé* quanto nas suas outras criações, Morgan capta a força gestual e rítmica das solenidades dos povos negro, indígena e nordestino, cujas propostas artísticas são as recriações dos valores desses grupos étnicos nas Américas.

Morgan desenvolveu e elaborou diálogos entre dançarinos e músicos, despontando desafio rítmico e, outras vezes, sob concordância lírica, sempre numa linguagem contemporânea e não religiosa, com uma envolvência em misteriosa aura de magia.

Sempre com a intenção de ampliar o repertório do grupo de dança, Morgan buscou parcerias com outros artistas nacionais e estrangeiros. Ele sempre escolheu motivos e temas modernos como, por exemplo, na coreografia *Suite Cameron* (*Foto abaixo-1974*), cuja música foi especialmente escrita em colaboração com a norte-americana Mary Anthony para as aulas de dança moderna, composta e executada pelo norte-americano Cameron Mc Cosh. Consiste em uma composição reduzida numa série de quatro peças para piano extraído do seu álbum fonográfico.

A musicalidade do piano induzia o dançarino a movimentar-se rapidamente ou lentamente através do dinamismo de suas pulsações internas proporcionadas pela música.

É justamente esta força propulsionadora no espaço que, segundo Morgan, equipara a *Suite Cameron* com alguns trabalhos líricos de José Limón e Doris Humphrey, pois esta coreografia “*procura, finalmente, desenvolver seus movimentos e motivos a intervalos regulares e equilibrados, oferecendo ao espetáculo uma visão harmoniosa com pouca ou nenhuma implicação adicional sugerida*”, como relatou Morgan.

(Entrevista em 03 de julho de 2005)

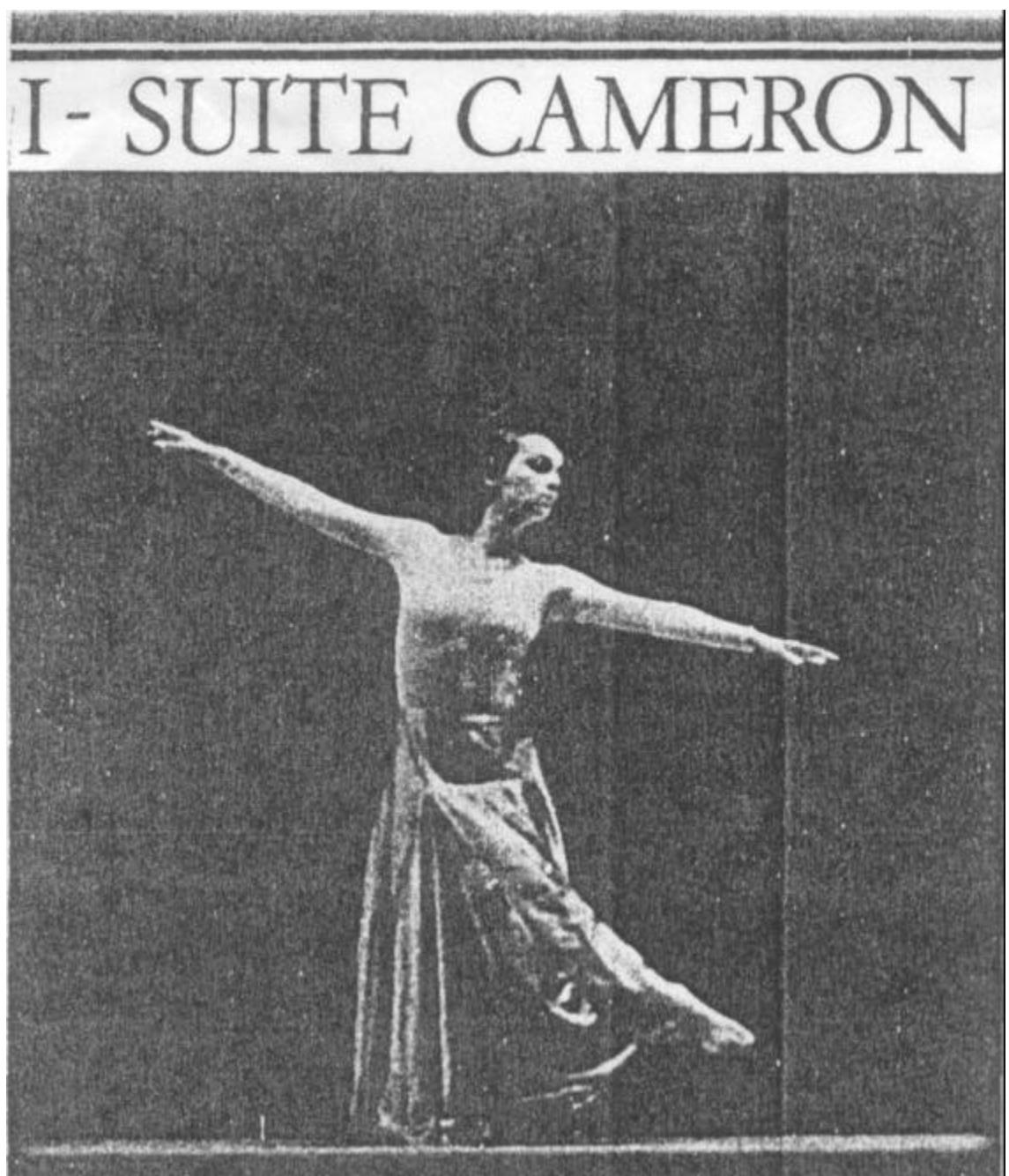


Figura 11 – Coreografia. *Suite Cameron*. Dançarina Laís Góes. Foto: Artur Ikishima Ano: 1974

Já em *Eclosão* (1975), Morgan continuando com a sua fala, afirma que:

(...) a dança não tem argumento. Entretanto, possui um sub-texto que guia e motiva os dançarinos nas seqüências, atitudes e posturas. O clima criado pelas passagens musicais atinge uma realidade cênica através de uma série de figuras amorfas. A evolução dessas figuras em gestos expressivos e formas coreográficas, às vezes acompanha a música, em outras, a ela se opõe. O lirismo e tensão, em *Eclosão*, são conseguidos e sustentados pelo uso alternado de surpresas dramáticas, blocos harmoniosos e contrastes visuais.

Neste trabalho, a parceria musical foi com Ernest Widmer, que foi diretor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, nos anos 70, do século passado.

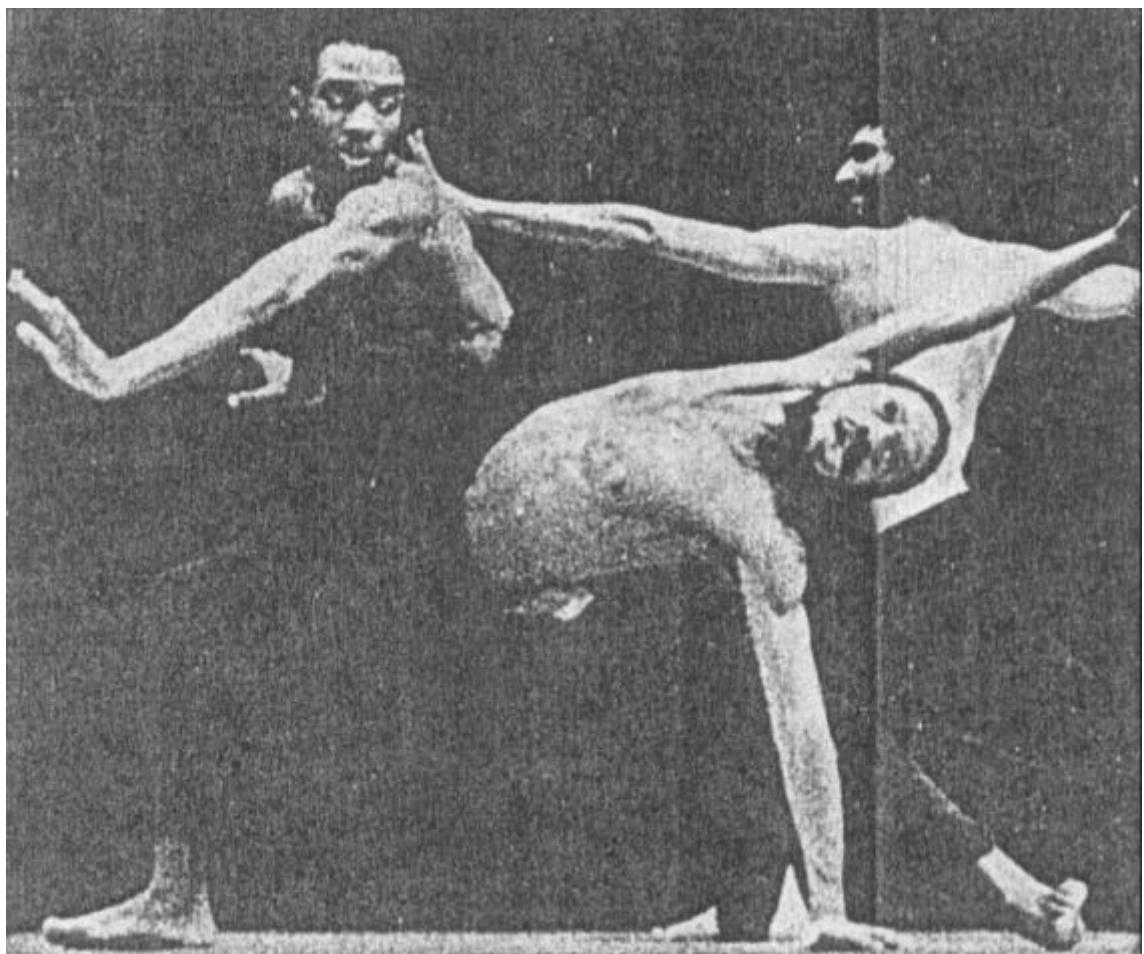


Figura 12 – Coreografia: *Eclosão*. Dançarinos: Clyde, Armando e Sebastian Sabatt. Foto: Artur Ikishima. Ano: 1975.

Por sua vez, a *Suite Afro-Americana* (1974) foi inspirada e dedicada a Michael Olatunji, percussionista e coreógrafo nigeriano, com o qual Clyde Morgan trabalhou em Nova York, durante o período de 1963/1964.

Morgan descreve este trabalho da seguinte maneira:

A primeira dança, *Oya*, é uma improvisação de vários temas para 4 homens. Cada um cria o seu tema que é desenvolvido por todos, segundo suas aspirações individuais.

A segunda dança, *Odunde Odunde*, é uma procissão na qual participam homens e mulheres que celebram a entrada do ano novo. Caracteriza-se pelos motivos masculinos e femininos numa interação harmoniosa. Sua montagem e apresentação são realizadas através de uma orientação tipicamente moderna. Usam-se diagonais, círculos e retângulos convergentes. O uso desses elementos dá uma dinâmica teatral para um estilo de dança originalmente concebido para ser dançado em campo aberto, com dançarinos no centro e espectadores em volta.

A terceira dança dessa suíte, *Baba Jinde*, é talvez a mais atlética, dinâmica e ritmicamente complexa. É uma dança de galanteio e agilidade ao tempo em que estabelece uma competição entre os sexos. Os motivos são tradicionais, mas o tratamento coreográfico é inovador. Como nas duas anteriores, o impulso rítmico é forte e percussivo. O que a diferencia das demais é seu caráter jocoso, juntando-se a isso uma aceleração rítmica, para chegarmos a uma conclusão efervescente da suíte. Toda a parte musical é de Michael Olatunji.

Uma outra criação híbrida importante de Morgan foi a *Suíte Nordestina* (1974).

Esta suíte composta de três danças é uma recriação de danças do estilo nordestino enfatizando o xote e o xaxado assim como, a capoeira. Embora Morgan tenha utilizado técnicas teatrais de expressão facial em sua concepção, nesta suíte, esta coreografia retém a excitação que traz da dança nordestina, captando o seu estilo ligeiro e polirítmico, sendo uma das suas características mais marcantes e, toda coreografia.

Paternostro relembrando um dos processos interpretativos de Morgan afirma que:

Morgan na sua pesquisa a “Suíte Nordestina”, que ele trabalha com a Banda de Pífanos de Caruaru. Acho que ali ele tem um saque bom dessa linguagem nordestina, cordelina, maravilhosa são coreografias muito animadas e nós dançávamos com muita animação.

É uma suíte muito rápida, muito alegre, com muitos pulos e trajávamos chapeuzinhos nordestino, estilo vaqueiro, saias imensas, não sei o quê. E Morgan foi muito feliz nesse trabalho. Achei que ele interpretou muito bem o espírito de Cordel. Foi muito bom, gostei demais. (Entrevista em 18/11/2005)

Este trabalho foi apresentado em vários estados da região Nordeste do Brasil, inclusive com a Banda de Pífanos de Caruaru, no II Festival de Arte de São Cristóvão, em Sergipe, apresentando as seguintes coreografias: *Esquenta Mulher*, com todo o

elenco, *Marcha da Procissão*, com o elenco masculino e *Briga do Cachorro com a Onça*, com todo o elenco e a Banda de Pífanos de Caruaru.

Nestas apresentações, a direção e coreografia foram de Morgan, a coordenação do grupo, de Laïs Góes. O elenco feminino foi composto pelas seguintes dançarinas: Guio Borges, Laïs Góes, Marli Sarmento e Sílvia Cristina Rocha Chaves. E o masculino pelos seguintes dançarinos: Antônio Carlos Barros, Armando Visuete, Clyde Morgan, Eusébio Lobo, Everaldo dos Anjos e, ainda como dançarinos colaboradores, constavam H. Sebastian Sabatt e Regina Maria Dourado.

Durante este período de apresentação da *Suite Nordestina*, havia no Grupo de Dança Contemporânea um clima de insatisfação com algumas pessoas do elenco, principalmente entre as mulheres, por não concordarem com a metodologia do coreógrafo em trabalhar temas nacionais.

Lobo, na sua entrevista acentua nesta passagem, as insatisfações deste segmento o qual pode ser compreendida como a luta pelo poder paralelo instituído:

Morgan começa a sua tendência na arte negra e começa a encontrar rejeições terríveis. Começa a encontrar rejeições dentro do próprio grupo. E aí, o grupo começa a se engalfinhar, era visível no grupo questões de classe. Eu garotão do curso pré-universitário, e, elas eram todas professoras, eu era o menino da pobreza, elas eram meninas da riqueza.

[...] Mas do outro lado tinha a coisa do poder. O poder em cima desse ideal da escola. Na qual era uma identificação eurocêntrica. Era uma identificação eurocêntrica mais com brancos norte - americanos, não era uma identificação com os Estados Unidos como um todo e nem com a cultura negra americana. Quando eu vou para essa Suite do Nordeste, eu vou me sentindo muito mal, porque o grupo estava se pegando. Estava tendo políticas, mesmo contra o Clyde. E, eu estava a favor do Clyde. (Entrevista em 16/01/2006)

Embora houvesse uma admiração pelo intérprete Morgan, isto não era o suficiente para que estas dançarinas, com formação em dança moderna expressionista alemã ficassem satisfeitas. Elas almejavam por um trabalho ao qual estavam

acostumadas, baseadas na ideologia dos seus antecessores Yanka Rudzka e Rolf Gelewisk que era o expressionismo alemão.

Corroborando com o meu pensamento eis a afirmativa do Mestre King:

No primeiro trabalho aceitou-se, o segundo aceitou-se, do terceiro em diante houve uma resistência. Eu acho que foi devido a uma ligação que ainda existia com o passado, por que antes de Clyde chegar tinha o deus todo poderoso que era Rolf Gelewski (Entrevista em 14/12/2005).

Em momentos quando não aconteciam os treinos, o elenco feminino demonstrava uma insatisfação em dançar as coreografias que Morgan treinava. Mas, quando estavam no palco atuando demonstravam o contrário, ou seja, o prazer e a alegria de estarem dançando.

Nos bastidores havia um discurso de classe e de raça bastante forte paradoxal entre o elenco feminino, estabelecido no aprendizado, na raça e no gênero. Este segmento do elenco do Grupo de Dança Contemporânea não entendia que, nas danças criadas por Morgan, o movimento servia como um marcador para a produção gênero, do racial, do étnico, e de identidades nacionais.

Este segmento do elenco do Grupo de Dança Contemporânea não entendia que, nas danças criadas por Morgan, o movimento servia como um marcador para a produção do gênero, do racial, do étnico e de identidades nacionais tendo como base das suas criações as danças africanas, as norte-americanas e as brasileiras por ele conhecida.

Partindo da tomada de consciência daquela realidade, sabe-se que a dança assim como outros elementos de trabalhos artísticos podem ser carregados de conteúdos viciados, depreciativos e preconceituosos em relação aos povos e culturas não oriundos do mundo ocidental.



Figura 13 – Dançarinos: Clyde Morgan, Silvia Cristina Chaves e Euzébio Lobo. Foto: Artur Ikishima.
Ano: 1974.

Ao se falar em preconceitos e vícios é pertinente a afirmativa do profº Kabengele Munanga, ele diz:

“Os mesmos preconceitos permeiam também o cotidiano das relações sociais de alunos entre si e de alunos com professores no espaço escolar. Cabendo ao educador mostrar que a diversidade não constitui um fator de superioridade e inferioridade entre grupos humanos, mas sim, ao contrário, um fator de complementariedade e de enriquecimento da humanidade em geral”. (MUNANGA, 2005: 15).

Em outras palavras, a instrução formal ou informal de Morgan era a busca do movimento quotidiano das etnias para a criação do movimento da dança, criando-se, assim parâmetros do movimento dentro de contextos específicos, altamente opostos aos controlados, produzidos por segmentos de algumas sociedades que Foucault considera como práticas discursivas específicas e por limitações produtivas, às quais estas dançarinas estavam acostumadas.



Figura 14 – Dançarinas do GDC que atuaram no espetáculo Porque Oxalá usa Ekodidé: Carmem Paternostro, Laís Góes, Marly Sarmento, Ângela Oliveira, Ana Cristina Borges, Lúcia Cordeiro. Ano 1972. Foto: Arnaldo Grebler.

Sobre essa identidade única e o desafio de criar para o Grupo de Dança Contemporânea, Morgan fala:

Nós aceitamos a tarefa, o desafio de traduzir numa linguagem despojada o que é dança contemporânea. A atividade dos grupos de dança contemporânea

e o estilo que predomina nos trabalhos de dança da juventude definem apenas uma faixa cultural das possibilidades. Nós queremos definir efetivamente os campos de ação e outras possibilidades da dança contemporânea.

Acreditamos também no princípio do tempo e do espaço que ajudam o dançarino a ter um bom preparo físico-mental.

[...] Hoje queremos mostrar numa oficina aberta o processo pelo qual nós procuramos uma nova linguagem da dança contemporânea.

A revolução no mundo da dança que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, com suas respectivas peculiaridades, está acontecendo agora no Brasil, na Bahia. Mas as soluções dos pioneiros como Martha Graham, José Limón e Alwin Nikolais com toda a sua validez e honestidade são inadequadas para ser a nossa crença, nosso caminho.

Da mesma forma – maneira que as grandes águas e rochas definem a nossa costa é assim que o tempo e a constituição intrínseca determinam a arte de um povo.

Não vejo nosso trabalho como moda. Ele é tão difícil e específico como uma disciplina que não permite ou admite a ser usado, utilizado, usufruído como moda. Ele transmite uma potencialidade já existente, uma expressão evolutiva, criatividade, inédita". (Entrevista em 27/07/2006).

Em 1979, Morgan retornou ao seu país de origem para lecionar na Universidade de Wisconsin, onde criou um espetáculo intitulado *Mel Rose & Morgan in Concert*. Ao longo dos anos, Morgan tem realizado trabalhos com vários grupos de dança, teatro e música no Brasil e no exterior, tais como o Balé do Teatro Municipal de São Paulo, o Balé do Teatro Guaíra de Curitiba, Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia e José Limón Dance Company.

A sua aptidão musical fez com que, retornando a Salvador criasse a Banda Ilú, juntamente com músicos nacionais e internacionais: Rosane di Maria, Michel Waitt, Alan Neves, Samuel Algarian, Hagen e Manju, gravando um Cd (1998) com músicas africanas e afro-brasileiras.

Atualmente ele tem 66 anos de idade é professor das disciplinas de Dança Moderna I, II e III e Dança Africana I, II, III e IV, na Universidade Estadual de Nova York, Suny Brockport e Diretor Artístico do *Sankofa African Dance and Drum Ensemble*.

Metaforicamente posso dizer que Morgan é o orixá OXÓSSI, aquele que responde ao chamado do rei de Ifé, Olófin Odùdùa, aquele que é preparado pelo babalaô para livrar a cidade do pássaro malvado.



Figura 15 – Clyde Morgan e Clyde Góes Morgan, seu filho, ano 2004. Arquivo pessoal de Clyde Morgan.

As flechas enviadas para a destruição do pássaro são os intelectuais teóricos que estudei e que estão dando sustentação ao grande sujeito pesquisado, o nosso Morgan, o nosso Alafiju. Agô Alafiju.



Figura 16 – Solo: Oxóssi (1977). Foto: Artur Ikishima.

Morgan me remete ao orixá Oxóssi, cujo arquétipo é o das pessoas espertas, rápidas, sempre alertas e em movimento, responsável e generoso. É uma pessoa cheia de iniciativa e sempre tentando transmitir os seus conhecimentos de dança.

Eis-me aqui, falando de um negro que foi competente em dar visibilidade a muitos *performers* anônimos, elevando as suas auto-estimas, respeitando suas

manifestações a ponto de dar um significado cênico ao candomblé, contrariando ao grupo heterogêneo da Escola de dança da UFBA que, junto com a classe dominante que o considerava os seus trabalhos coreográficos como “coisa de folclore”, assim como se relacionou com outros segmentos e personalidades da cultura baiana – brancos e negros – em prol das suas criações coreográficas.

Morgan assemelha-se ao orixá Exu pelas suas andanças e relações múltiplas nos grupos diversos. Assim como pelo fato dele transitar entre os vários conhecimentos, coletando uma mensagem aqui, outra ali, transformando, acrescentando e reconstruindo.

Quadro 2 – Cronograma das atividades de Clyde Morgan, enquanto diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA.

| | |
|------|---|
| 1971 | Clyde Morgan chega a Salvador, Bahia, para ministrar oficinas específicas de Danças Africanas e de Dança Moderna, o que lhe serviu de estratégia de autoformação, para que conhecesse melhor o corpo brasileiro com o qual viria a trabalhar futuramente. |
| 1972 | Realiza as seguintes coreografias: Dança Itapoã, A Dança da Terra e do Ar, Malandrinho 1950, O Jogo de Doze, Conversão para o Movimento, Entroncamento Sonoro, Estudo nº I e II para Violão e Oratório Cênico. |
| 1973 | Coreografa, atua e dirige a encenação de Porque Oxalá Usa Ekodidé, também coreografa e atua em Ida de Armete. |
| 1974 | Coreografa e atua nos espetáculos As Feras e Suíte Nordestina. Ainda em maio deste ano, estreou no Teatro Castro Alves com as coreografias: Suíte Cameron e a Suíte Afro-Americana. |
| 1975 | Cria e atua nas coreografias Eclosão, Archaeopterix II e African Sanctus. |
| 1976 | Dança um solo para o Presidente da República, Gal. Ernesto Geisel. Também estréia o espetáculo A Feira. |
| 1977 | Participa do II Festival de Arte e Cultura Negra, na Nigéria, com o espetáculo Oxóssi N’Aruanda. |
| 1978 | No seu último ano na direção do Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança UFBA, participa do II Concurso Nacional de Dança Contemporânea com as coreografias: A Porta Encantada e Ronda. |

Capítulo II – IEMANJÁ E OXUM REGENTES DAS ÁGUAS SALGADAS E DOCES QUE MOVEM O MUNDO DA DANÇA NA BAHIA

A dança é uma arte complexa que expressa todo o patrimônio épico, histórico e místico das culturas africanas; através dela também os griots, os trovadores nos quais atravessando as vilas africanas, contam as histórias mitológicas e trazem notícias nas aldeias.

Kariamu Welsh Asante

A prática da dança coreografada pode ser interpretada enquanto leitura do espaço ritual das sociedades, nas quais esta se desenvolve. Ao contextualizar os corpos de um grupo social determinado, ou melhor, ao traduzir e incorporar os símbolos significantes de uma sociedade, a dança se apresenta de maneira singular, enquanto objeto suscetível à pesquisa e ao questionamento.

A dança, especialmente na África, desempenha um papel fundamental na vida das pessoas, em suas respectivas culturas, nas quais todo acontecimento social importante é marcado pela celebração de um determinado ritual expresso com o corpo e através do movimento.

Na visão do mundo dos povos africanos, o mundo da natureza é permeado pela força vital e dinâmica que existe, tanto nos seres vivos quanto nos objetos. Essa essência profunda da natureza comunica-se com a essência profunda dos homens, e mesmo “num contexto adverso do colonialismo e neocolonialismo, herdamos desses ancestrais negros o vigor das nossas communalidades” (LUZ, 2005:52).

Dança e ritualidade sempre estiveram estreitamente ligadas às análises etnológicas das sociedades tradicionais das matrizes estéticas brancas, negras e indígenas. A dança, enquanto incorporadora dos paradigmas sociais, permite o

reencontro dos traços de celebração rituais de onde foi gerada e cuja origem se remete a um tempo sócio-histórico-político e cultural, também a ancestralidade.

Independente de qual seja a sociedade em questão, a dança tem sido considerada como uma tradução gestual de uma temporalidade. Como enfatiza Kariamu Welsh Asante (1985:71):

A dança é uma arte complexa que expressa todo o patrimônio épico, histórico e místico das culturas africanas; através dela também os griots, os trovadores nos quais atravessando as vilas africanas, contam as histórias mitológicas e trazem notícias nas aldeias.

Tratando-se das tradições orais, é óbvio que a história era contada ou representada com o instrumento comunicativo principal do homem: o corpo.

Se a energia exteriorizada pelo corpo parece estar sendo constantemente negada pelo próprio esforço produzido no ato do movimento, as danças de origem tribais propõem uma outra compreensão de movimento, um princípio de circulação de energias através do qual, todas as partes do corpo são passíveis de gerar o movimento do dançarino.

Em Salvador, a dança está imbuída de um gestual e de um dinamismo próprios, cuja simbologia não pode ser dissociada de suas matrizes culturais, em especial a africana, na qual o dançar se traduz como poder de comunicação em sentidos profundos. Posso ver que a dança reproduz em movimentos e gestos, com apoio de indumentária, a história e também os seres sobrenaturais ou orixás cultuados pela comunidade.

A forte influência africano-indígena está presente na Cidade de Salvador e é responsável pela manutenção de valores estéticos e religiosos que produzem diversas linguagens que expressam comportamentos, visão de mundo e produção de conhecimento. As diversas estratégias de sobrevivência e resistência de culturas

legítimas, que são negadas, estigmatizadas e objetificadas pela cultura branca hegemônica dominante, continuam presentes até os dias de hoje.

As inúmeras manifestações artísticas e culturais que enriquecem o cotidiano desta cidade como a capoeira, o samba-de-roda e as manifestações religiosas, são fundamentais para o fortalecimento da identidade, como diz Nascimento (2003: 49):

Essa identidade parece descrever coletividades como a afro-brasileira, que não constitui propriamente uma raça nem uma etnia, mas um grupo social definido como referência à identidade racial, ou seja, a origem geográfica ancestral que implica communalidade de trajetória histórica e sociocultural.

Vale ressaltar que a necessidade de trazer para a ordem do dia comportamentos, expressões e posturas assumidas nos momentos festivos, vai atuar como mola propulsora para o surgimento de organizações e movimentos que alimentam e ressignificam valores expressos nos terreiros, quadras de blocos, grupos de samba e afoxés e outras expressões culturais da Bahia.

A maioria dos estudos conhecidos acerca da tradição afro-brasileira tem sido analisada a partir do aspecto antropológico ou da transmissão oral. A linguagem corporal e o aspecto educativo têm tido pouca consideração entre os estudiosos da área artística. Tenho observado e vivenciado essa situação, sobretudo, na área da arte, no que se refere ao ensino e à formação de indivíduos brasileiros.

Apesar de várias referências sobre a importância da dança na sociedade, poucos foram os estudos que se dedicaram a compreender a dança com elementos afro-brasileiros e o seu simbolismo, assim como, também escrever sobre profissionais que contribuíram e contribuem para a valorização desta arte.

Posso citar os trabalhos da Dr.^a Suzana Martins (1995) que pesquisou a dança de Iemanjá Ogunté, em sua tese de Doutorado, ainda não traduzida, sob o título “*A Study of the Dance of Iemanjá in the Ritual Ceremonies of Candomblé of Bahia*”; da

Dr.^a Lúcia Lobato (2001), que pesquisou sobre o grupo afro-baiano Malê de Balê com o título “*Um espetáculo de Resistência Negra na Cultura Baiana Contemporânea*” e da Dr.^a Inaicyra Falcão (2002) que pesquisou sobre a dança como proposta pluricultural com a arte-educação, tendo como princípio metodológico estimular seus alunos a tomarem consciência do seu ser, à valorização da sua singularidade, da sua sensibilidade e da sua criatividade pelos aspectos da ancestralidade e tradição nagô cujo título é *Da Tradição Africana-Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Educação*, entre outros encontrados no PPGAC e em outros Programas de Pós Graduação brasileiros. Eu mesma pesquisei e escrevi em 1992 sobre a dança, como sincretismo de movimentos na qual podemos ver numa só coreografia mistura de movimentos conhecidos do balé de Angola, do Senegal, do candomblé e da Dança Moderna.

Várias foram as teorias arraigadas e disseminadas através do sistema educacional, que desestruturando e diluindo a tradição afro-brasileira, tentaram impedir a formação de uma realidade plural-artístico-nacional, limitando a criação artística e os métodos educacionais com identidades brasileiras.

Na década de setenta do século passado, época áurea de Morgan à frente do G. D. C. era escassa a literatura acadêmica em artes, contemplando o negro como sujeito, como protagonista de historicidade.

Tudo conspirava ao seu favor: o fato dele ter participado da companhia de dança de José Limón, conhecida e admirada mundialmente; a necessidade de um professor conhecedor das danças africanas para a escola; um início de movimento de danças afro-brasileiras iniciada em Salvador por Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King e, no Rio de Janeiro, por Mercedes Batista.

Apesar de a professora Laïs Morgan demonstrar sensibilidade em levar para aquele espaço pessoas capazes de desenvolverem danças baseadas em temáticas brasileiras, esta intenção não foi o suficiente para que fosse contratado algum especialista africano para ministrar as danças africanas ou até mesmo alguém do Brasil que atuasse com as danças afro-brasileiras. Diante dessa realidade, Morgan era o “africano” que a Escola encontrou e ao mesmo tempo também, aquele que daria continuidade à dança moderna americana já conhecida e praticada na Escola.

Nessa perspectiva, a Escola reproduzia os valores da sociedade, ou seja, a valorização da África seria uma forma de escamotear o preconceito contra o negro, escondendo-se sob as suas danças negras. Vista assim, a exaltação à África seria a contrapartida, em termos culturais, do mito da democracia racial, através do controle destes corpos afro-descendentes.

Este profissional, já citado em Silva (2001) em sua tese de Doutorado, possui um vasto conhecimento sobre a África, onde estudou e trabalhou nos seguintes países: Dahomé, Etiópia, Gana, Kenia, Libéria, Nigéria, Senegal, Togo, Tanzânia e Uganda. Sua atuação merece destaque em dois aspectos principais: a presença negra e das matrizes culturais na Escola de Dança, em Salvador e, a recriação estética pluricultural na dança, a partir de uma reinterpretação das danças religiosas e sociais africanas e das manifestações artísticas brasileiras.

Este profissional negro chegou numa época, ou seja, na década de 1970, em que a Bahia sofre e marca transformações bastante expressivas, acontecia a independência dos países africanos: Guiné-Bissau, Moçambique e Zimbabwe. Estes fatos foram significativos para demonstrar ações transformadoras que Morgan encontrou na motivação da construção de formas perceptivas da cultura negra, no que Jocélio Teles

(2000) chama de “renascimento africano” no qual chamo de reafricanização. Entendo como o movimento de africanização já acontecido nos final da década de 50 e início da Nova República, cujo contexto foi marcado por forte tensões e ambigüidades nas relações entre as elites políticas e os próprios grupos e entidades negras, como os terreiros de candomblé e suas lideranças.

As ações foram iniciadas timidamente no governo de Juscelino Kubitschek com mensagens enviadas ao Congresso nacional sendo reforçada no governo de Jânio Quadros no qual implementava-se, uma nova fase de relações internacionais entre o Brasil e os países africanos o que para nós afro-descendentes foi de grande significância.

Negros e brancos passam a interessarem-se cada vez mais pela história, cultura e arte da África e da negritude, posturas principalmente presentes nas práticas do cotidiano baiano, como Teles afirma:

Seguindo o discurso de Jânio Quadros, vê-se que, em um momento de conflitos mundiais, ele apontava o Brasil como o elo entre a África e o Ocidente: além disso, penso que o mais significativo é que toda a sua visão de uma política externa era manifestada pelo que o país poderia oferecer ao continente negro: uma política nacional de desenvolvimento, tendo como substrato a “total ausência de preconceito racial”.(2000: 28)

As marcas da negritude são bastante visíveis em algumas manifestações culturais em especial no carnaval baiano, mostrando ao mundo que a reafricanização é presente num contexto global de disputas e conflitos, corroborando com Teles, Rizério afirma que:

Signos e códigos africanos sempre atuaram intensa e extensamente na vida da Bahia enraizando-se em profundidade na própria disposição biopsicológica do baiano, como fatores determinantes fundamentais de sua natureza e temperamento. O instinto da reafricanização é bem geral, pois envolve a cultura, os instintos da vida baiana e brasileira. (1981: 20).

Sempre houve tentativas de reduzir a participação dos negros na sociedade baiana. Contudo, essa perseguição não foi suficiente para desarticular a atuação de personalidades políticas, artistas baianos, de instituições comunitárias sagradas, como

os candomblés Casa Branca, na Avenida Vasco da Gama e do Ilê Axé Opô Afonjá, no bairro de São Gonçalo do Retiro, na cidade de Salvador.

Em contraposição a esta época, havia os espaços institucionais de formação e divulgação cultural, impregnados pelo raciocínio eurocêntrico de repressão ao valor local. É o momento da transformação da cor em raça, do preto na palavra política negra, partindo dos princípios filosóficos do movimento negro brasileiro.

Morgan chegou no momento importante em que o negro lutava para ser percebido como distinto e visível, o que até então, lhe era negado. Havia um discurso racial, que buscava impor como legítima uma nova definição das fronteiras raciais, distinguir o negro do branco, o fazer reconhecer a raça diante da definição, sobretudo no mito da democracia racial e da ideologia da mestiçagem.

A década de 1970 foi um momento de euforia e grande produção dos grupos folclóricos – *Viva Bahia, Olodumaré, Oxum e Afonjá* – mostrando aspectos regionais de origens africana e indígena como a capoeira, o maculelê, cabocinhos, maracatu, com apresentações no Teatro Castro Alves e na Concha Acústica do referido teatro. Reforçando o combate à discriminação racial nos anos de 1970 na Bahia, ocorria a fundação do Movimento Negro Unificado, a criação do primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê no bairro do Curuzu-Liberdade, a reorganização do Afoxé Filhos de Gandhi e o Festival de Arte e Cultura em Lagos-Nigéria.

Enquanto isso, acontecia a independência dos países africanos Guiné Bissau, Moçambique e Zimbabwe. Estes fatos são significativos para demonstrar o espírito que Morgan encontrava numa cidade permeada de formas perceptivas da cultura negra, tendo sido contratado, no entanto, por um segmento da sociedade baiana que se mantinha distante desta realidade.

Esta década fortaleceu o movimento social dos grupos negros na sociedade brasileira, na luta contra as variadas formas de preconceito e discriminação racial, buscando um incremento de políticas públicas para a população negra. Dentro dessas referências, estava ascendendo o campo de compreensão da importância do negro na formação e desenvolvimento da história e cultura do povo brasileiro. O negro buscava um espaço próprio como agente ativo na sociedade brasileira.

Dentre essas riquezas culturais o que me chama a atenção é o papel que este profissional afro-americano desempenha e cumpre com dignidade e soberania do ponto de vista dessa nova perspectiva metodológica, estética e ética na medida em que se associam a dança, a beleza plástica, a poesia e a religião, elementos esses que se complementam e sintetizam a forma de ser negro (a).

As informações contidas nos depoimentos orais, todos concedidos com exclusividade para a presente pesquisa, apreciados até o presente momento estão ou não cruzadas e verificadas com registros em jornais, livros e folhetos de espetáculo, além de trabalhos já publicados como os das professoras aposentadas na Escola de Dança Juçara Pinheiro, Lia Robatto e da autora desta dissertação, no que diz respeito à precisão dos fatos e à sua cronologia.

Apesar dos esforços das professoras Yanka Rudzka, Hildegardes Vianna e Laïs Góes em levarem para a Escola de Dança, os capoeiristas Canjiquinha, Mestre Gato, e os religiosos Reginaldo Flores “Conga” e Sicinha de Iansã e também o babalorixá Badaró (este dava aulas particulares de danças do candomblé à Morgan), nunca houve uma sistematização em se colocar dentro dos cursos estas manifestações culturais no mesmo valor que qualquer outra disciplina oferecida no currículo da Escola de Dança.

Posso perceber que as estruturas acadêmicas de cunho eurocêntricas eram evidentes o suficiente para não permitir o ensinamento oficial de outras culturas.

Por muito tempo esta escola – herança da tradição européia – expressou interesse em não aprovar pessoas que apresentassem “problemas de estrutura física” como a lordose e os pés chatos, características naturais do corpo negro. Os poucos alunos negros, depois de aprovados, eram orientados a praticarem exercícios para forçarem a curvatura do pé e a posição “en dehors” (rotação externa, ou para fora dos pés), requisito da técnica do balé clássico. Naquele tempo era comum para nós, alunos, ficarmos sentados uns sobre os pés do outro, ou com os pés embaixo do banco grande em que sentávamos, para aprimorar a referida posição.

Os poucos negros que conseguiram ingressar na Escola de Dança na década de 70 eram sempre reprovados nas disciplinas de técnicas corporais, principalmente na técnica do balé clássico. Os argumentos apresentados pelos professores eram sempre os mesmos e, diziam respeito aos aspectos físicos: esses alunos, seus corpos, não apresentavam características condizentes com a “filosofia” da Escola, por terem pés chatos, quadris largos e uma lordose acentuada. O aspecto criativo não era um fator a ser considerado.

Esse breve histórico é importante para que se possa compreender a trajetória dos corpos na história da dança brasileira, a mecanização dos movimentos humanos, a forte concepção de corpos perfeitos, a imagem do belo, do saudável e apto que a sociedade contemporânea elege como padrão de beleza e que não condiz com a realidade brasileira, especialmente naquela época.

Esse padrão institucionalizado e adotado pelos professores de dança ainda tem influência marcante das culturas euro-americanas, cujo ideal de beleza nos corpos brancos, longilíneos, de quadris estreitos, pés encurvados e pernas muito longas.

A supremacia dos poderes hegemônicos/eurocêntricos que impõem seus próprios padrões educacionais e corporais como medida valorativa, precisa ser criticada, pois as formas e conteúdos dos chamados marginalizados foram historicamente tornados invisíveis, discriminados e propositadamente silenciados.

Insisto nessa perspectiva porque ainda existem leituras e ações que recalcam profundamente os afro-descendentes, confinados ao eixo do discurso eugenista, com ênfase na identidade de senhor/escravo. Tais perspectivas negam a compreensão de eixos africano e afro-brasileiro, nossa capacidade de organização e estratégias políticas e nossos valores construídos através das lutas de afirmação do patrimônio africano no Brasil.

A Escola de Dança omitiu no seu ensino na época da direção de Morgan a história de resistência do povo negro, como as revoltas dos Malês, dos Búzios, das carregadoras de águas no Terreiro de Jesus, assim como, os terreiros de candomblé das nações Jêje, Bantu e Nagô.

A herança africana sempre foi uma marca indelével na sociedade baiana, com sons, ritmos, danças, costumes, cores e outros, exercendo um papel fundamental nas práticas rituais e cotidianas, enfim, na nossa ancestral maneira de construir o mundo. Como afirma Martins, apontando um dos aspectos da cultura africana com a relação a dança do candomblé “a dança sagrada dos orixás, a qual apresenta sutis diferenças da dança contemporânea, a partir do contexto em que está inserida, no que diz respeito a sua estrutura, forma e *performance*”(2001:49). Entendo que estas danças junto às histórias reservaram e reservam, o poder de unir os homens e o aiyê (a terra) ao infinito, o órun.

Apesar do quadro de docência da Escola de Dança da UFBA na época, ser composto por profissionais baianos, estes não pensavam sobre o negro, sobre as suas manifestações, seus costumes e religiosidade. Pelo contrário, o que predominava na época era uma estrutura curricular centrada no ideário modernista americano combinada ao expressionismo alemão.

Neste espaço acadêmico se impunha o uso determinado do corpo, cujas técnicas corporais eram socialmente formadas, enfatizando uma hegemonia européia e norte-americana. Mauss (1932), sociólogo, verdadeiro pioneiro dos estudos sobre técnicas corporais, apontou para a necessidade de unir a teoria anatômica-fisiológica com a teoria psicosociológica do corpo. Ele também reconheceu a forte ligação entre os estados místicos e algumas técnicas corporais, afirmando que “um estudo da dança é decisivamente iniciado por um estudo de técnica corporal e que comporta um estudo psicofísico do ritmo” (MAUSS, 1932: 211-221).

Morgan veio para a Bahia desenvolver um trabalho relevante de pesquisa e recriação coreográfica das manifestações artísticas brasileiras. O legado de Morgan na Escola de Dança foi marcante pelas contribuições como professor, coreógrafo e dançarino e muito foram os profissionais afro-descendentes e outros que o consideravam como Mestre, mas infelizmente ele não propôs mudanças pedagógicas.

Assim que ele chegou a Salvador, havia somente um aluno matriculado na Escola de Dança. Era Júlio Vilan. No ano seguinte, ingressaram outros alunos regulares no curso de Licenciatura em Dança, Raimundo Bispo (Mestre King), este foi o primeiro aluno afro-descendente desta Escola e Euzébio Lobo. Mesmo assim, era um número insuficiente para se montar um grupo eqüitativo de dançarinos. Com esse intuito, Morgan ofereceu uma nova oficina somente para homens no ano de 1973.



Figura 17 – Coreografia. *Jogo de Doze*, ano 1972. Dançarinos: Júlio Vilan, Tereza Cabral e outros. Foto: Artur Ikishima.

Esta proposta de oferecer oficinas de dança só para homens atraiu, além de dançarinos, atores e capoeiristas. A estratégia foi positiva, pois proporcionou a adesão de homens na Escola de Dança da UFBA, até então, considerada como atividade feminina.

O professor da Escola de Teatro, Eduardo Tudella, em depoimento sobre a primeira oficina oferecida por Morgan, diz:

Inscrireram-se na oficina cerca de 30 homens. Foram selecionados 12, sendo 3 dos aprovados atores profissionais em teatro (eu, Artur e Antonio Alcântara), pois era do interesse de Clyde utilizar na prática esses potenciais para a dramaturgia da dança (Entrevista em 18/09/2005).

O professor e dançarino Firmino Pitanga, que também ingressou no grupo de Dança Contemporânea em 1977, já numa terceira geração masculina, fala que eles não eram na sua maioria alunos da Universidade, mas “capoeiristas e músicos de certa forma”. Sua fala é significativa, pois realça a importância para os capoeiristas do “saber tocar na roda”, ou seja, ter a capacidade de praticar a capoeira nas apresentações.

Durante a coleta de material sobre as atuações de Morgan, os entrevistados demonstraram forte influência de alguma forma nos seus próprios processos pedagógicos, as suas inserções como dançarinos afro-descendentes e no surgimento de pesquisadores de dança acerca da cultura negra baiana.

Este profissional destinou grande esforço para garantir espaço à presença negra na constituição de base estética, de um ideal de criação e de manifestação e aceitação do étnico, como elemento cultural de valor.

Muitos aspectos da nossa cultura foram enriquecedoras para as criações de Morgan além do contexto do candomblé. Passear nas feiras livres, ler poesia de autores nacionais, ouvir as músicas brasileiras e observar as gravuras e pinturas também estimulavam os seus processos criativos. Morgan mergulhou profundamente nos aspectos culturais da vida brasileira e especialmente na baiana.

Embora não apresentasse textos com base teórica nas suas aulas como pedagogo de formação, aplicou outra metodologia, ajudando seus alunos a criarem através desses referenciais. Morgan estimulava seus alunos a estarem abertos às tradições orais, tão vivas e presentes nas culturas africanas e afro-brasileiras.



Figura 18 – Coreografia: *Ogum*. (1976). Foto: Artur Ikishima.

Os orixás que estimularam Clyde a criar seus próprios solos eram além de Xangô, Oxóssi, Oxalá e Ogum. Todos eles possuem movimentos corporais que contém símbolos relacionados com à exuberância e a história de etnias africanas. Com a sua metodologia própria trouxe para o Grupo de Dança Contemporânea o que era negado ou folclorizado e exotizado na própria escola e na sociedade, ou seja, a vitalidade da cultura negra, dançada por corpos negros, brancos e mestiços.

Enquanto nas aulas de técnicas de dança moderna e de balé clássico, éramos obrigadas a ouvir, das nossas mestras, opiniões não muito satisfatórias com relação aos nossos físicos negros e nossas vivências com o folclore, assim como, não ter referencial brasileiro nas composições coreográficas, Morgan parecia querer dizer o contrário, na sua prática didática e criativa, reafirmando e qualificando nossos corpos e a nossa própria cultura cultura.

As aulas tradicionais de técnica de dança moderna e de balé clássico, no curso de Licenciatura, eram acompanhadas pelo toque do piano, às vezes com um pequeno pandeiro. Nas aulas de composições coreográficas os compositores escolhidos eram principalmente Pink Floyd e Astor Piazzolla. Já as aulas de balé clássico ou de dança moderna ministradas por Morgan, além de serem acompanhadas pelos atabaques rum, rum pi e lé, juntamente com a flauta doce de Elena Rodrigues, também era comum ter acompanhamento de fundo musical as músicas dos brasileiros Gonzaguinha, Egberto Gismonti, Quinteto Armorial, Luiz Gonzaga e Baden Powel. Dessa forma, criava-se uma nova forma de dançar em parceria com músicos e compositores da cultura brasileira.

Quando perguntado sobre o que era Arte Negra nas suas aulas, Morgan respondeu inicialmente que “arte não tem cor. Arte é arte”. Dias depois tornei a perguntar sobre o que é arte negra ou o que é arte africana? Sua resposta foi a seguinte:

Não sei se existe a palavra arte nas línguas africanas tradicionais. Então eu não posso impor uma definição. Não existe palavra determinada, que eu saiba. Na maneira de avaliar, de analisar, de olhar e de interpretar nós somos ocidentais, apesar do nosso lado espiritual muito forte no nosso sentido de ancestralidade. O fato é que nós fomos colonizados e forçados a analisar dessa maneira, somos tão ocidentais quanto os europeus. Arte negra é a arte produzida na África pelos africanos, feitos dos seguintes materiais: em ferro, bronze, argila, madeira, tecido, vidro ou papel, obras estas que são relacionadas com as suas ancestralidades. O seu cantar, o seu dançar e o seu tocar são construídos seguindo as suas tradições étnicas.

Não é uma tentativa de simplesmente imitar a natureza. É uma tentativa de criar um diálogo utilizando vários materiais. Não é que o africano não possa reproduzir um olho, mas para ele é uma conjuntura de materiais manipuláveis que vão estabelecer um diálogo com o além. Por que as grandes obras não tem assinaturas? Tem características de um determinado lugar. Não são peças para se orgulhar e dizer esse é o meu trabalho, e fora disso a maioria das artes africanas são artefatos que são aparelhos de dialogar com a natureza seja por fins medicinais ou iniciáticas, tambores e máscaras para espantar os espíritos, para chover e parar de chover. O que no mundo ocidental é visto como obra de arte, em outros países africanos é percebido como um objeto religioso. (Entrevista em 26/06/2005)

Quando também foi questionado sobre as suas relações burocráticas e criativas com o corpo técnico da Escola, ele preferiu dizer que foi “tudo muito legal”. Com seu jeito polido de ser, ele não quis entrar no mérito dessa questão. Mas, sei que existiu um

grupo de insatisfeitos dentro da Escola, especificamente do G. D. C., o qual foi até ao Reitor Lafayete Pondé, em 1973 solicitar a sua demissão, alegando que ele estava fazendo “folclore”, excluindo espaço de grupos que atuavam nessa área. O Reitor, imediatamente, respondeu que estava bastante satisfeito com o profissionalismo de Morgan por representar com extrema competência a Universidade baiana.

Hoje comprehendo que sua atitude pedagógica, de ensinar pelo exemplo, com poucas explicações verbais, provocou em todos nós uma capacitação de ações críticas, criativas e construtivas no processo de ensino da dança. Muitas vezes o exemplo ensina melhor do que a palavra.

O Grupo de Dança Contemporânea da UFBA foi um espaço adequado para Morgan, não só aplicar as práticas das danças africanas, da dança moderna e do balé clássico, como também para estudar, nos corpos baianos, aspectos da cultura afro-brasileira – o candomblé e a capoeira. Sua inserção em grupos culturais como o Afoxé Filhos de Gandhi, os blocos afros Ilê Aiyê e o Olodum, aprender a jogar capoeira com José Gabriel Góes (Mestre Gato) e as danças do candomblé com o babalorixá Nailton Calmon (Badaró) foram atividades essenciais na sua trajetória na Bahia.

Não era só a tradição africana que o inspirava nas suas criações coreográficas. Morgan revestia-se de uma postura político-social inclusiva, insistia em dialogar com a tradição africana, emprenhando o seu trabalho com a dança moderna, e com símbolos e signos originalmente presentes na formação da cultura brasileira, a exemplo da capoeira:

A capoeira é a construção política da igualdade, do respeito e da elaboração das diferenças, é um dançar prazeroso, sem o espelho, é compreender um pouco mais o outro, com a sua singularidade. É bom lembrar que esta dança está ligada a uma tradição, com seus códigos e símbolos. (Entrevista em 10/07/2004).

Morgan possibilitou, porém, estudos sistemáticos sobre a resistência e a organização do negro e do indígena, em grande parte para as criações coreográficas, que se davam obedecendo a uma metodologia transversal, de colagem de materiais expressivos diversos, entre eles: de músicas de origem armorais, afro descendente, européias e fotografias.

Seguindo a tradição africana em levar pessoas da comunidade para ensinar as suas danças tradicionais, Morgan repetia na Bahia e no G. D. C. esse hábito, proporcionando encontros em que se pronunciavam militantes e organizadores do movimento negro e religioso do candomblé, afirmado assim a condição étnica do grupo. Essa prática foi extremamente importante na formação dos dançarinos da Escola.

Morgan, como dançarino e amar a dança, levou o G. D. C. para apresentar-se inúmeras vezes, em espaços tradicionais como palco italiano e auditório, e naqueles não tradicionais ao ar livre como o Jardim dos Namorados, salões de festas, o Largo do Pelourinho, o Instituto dos Arquitetos, entre outros. Segundo Morgan, as apresentações não eram vistas com bons olhos pelo então reitor da UFBA – na época, o Prof. Lafayette Pondé – especialmente quando esta apresentação se realizava no Pelourinho, por ser um local frequentado por pessoas marginalizadas.

Seus trabalhos são estilisticamente homogêneos e lineares, pois seguem sempre uma temática e seguem também roteiros, apresentando personagens caracterizados, como por exemplo: o vendedor de ervas, o cangaceiro, o orixá, entre outros.

A sensibilidade de Morgan teria permitido o aproveitamento de diversos instrumentos da cultura baiana, como o berimbau e os atabaques rum - rumpi - lé,

utilizando os ritmos em suas expressões melódicas. Outro fator marcante foi ele ter se aproximado das entidades consideradas referenciais do movimento negro de Salvador: acompanhando as atividades do Ilê Aiyê porque estava aqui desde o princípio da sua fundação, presenciou a reconstrução dos Filhos de Gandhi, e viu de perto a criação também do bloco afro Olodum. Na formação do Ilê Aiyê, em reuniões que ocorriam no Instituto Cultural da Bahia, durante a administração de Roland Schaffner, Morgan afirmou que “chegou-se a cogitar a criação de um grupo de danças negras sob a sua direção”.

Durante o seu período enquanto diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea, a Escola de Dança ganhou visibilidade na sociedade baiana. Em sua administração juntamente com a coordenação de Laïs Góes, estabelece-se um contato mais direto com outras instituições de Artes da UFBA e de outros estados brasileiros, num projeto de integração, e também de divulgação do produto que era o G. D. C. Destacamos as parcerias com as Escolas de Música, de Teatro, de Belas Artes, o Instituto Goethe e a Associação Cultural Brasil Estados Unidos.

O homem negro, dançarino, estrangeiro, polido, elegante e simpático atraiu para si brilhantes músicos, atores e artistas plásticos, enriquecendo o seu trabalho como dançarino e coreógrafo. Convém destacar os artistas que participaram do legado profissional de Morgan, são eles: Elena Rodrigues, Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso, Vadinho do Gantois, Edinho do Gantois, Paulo Gondim, Djalma Corrêa, Ivan Machado, Edson Elias, Ubirajara “Bira” Reis, Caribé, Edson da Luz, Mário Gusmão entre outros tantos. O seu interesse pela música afro-brasileira ampliou-se e, então, criou o grupo musical, Banda Ilú com Ivan Machado, Marta Rodrigues e Bira Reis.

Durante a entrevista, Martins ao ser indagada sobre a sua atuação como dançarina da coreografia *Dudumbá – A Luta do homem forte*, com a Banda Ilu, afirma que “esta banda foi criada com bases estruturais africanas iorubá, tanto nos instrumentos como nos toques e figurinos e, em 1986 acompanhou o espetáculo *A Visita de Obatalá*, no Teatro Castro Alves. Neste evento, Morgan contou com a parceria do músico Carl Riley também na apresentação do seu solo intitulado Baron Samedi, no qual se inspirava nos elementos religiosos do vodu haitiano.



Figura 19 – Banda Ilú – elenco: (De pé) Elias (Tamba), Negrizu, Ivan Machado, Waldir, (Sentados) Roberto, Marta Rodrigues, Clyde Morgan e Bira Reis. Foto: Artur Ikishima. Ano: 1986.



Figura 20 – Baron Samedi (Clyde Morgan). Foto: Artur Ikishima. Ano 1986



Figura 21 – Coreografia: Dundumbá – A luta do homem forte. Na fotografia: Na frente : Marta Rodrigues, Edson Elias. Atrás : Suzana Martins e Bira Reis. Foto: Artur Ikishima. Ano 1986

Em decorrência das apresentações em público, o G. D. C. recebeu vários convites para participar de comemorações e festivais, destacando-se a sua atuação no 2nd Festival of Arts and Culture – FESTAC, ocorrido em Lagos-Nigéria, no ano de 1977 – cujo espetáculo apresentado foi *Oxóssi N'Aruanda*. Destacamos um fato curioso sobre essa atuação na África, contada por Morgan:

O Sr. Ricupero era o representante do Itamaraty; após assistir a apresentação do espetáculo *African Sanctus*, expressou interesse em enviá-lo a Lagos para representar o Brasil naquele festival. Mas eu sabia que aquele trabalho não tinha nada a ver e aí criei o *Oxóssi N'Aruanda*.¹⁶

Apresentar orixás não era novidade para o público soteropolitano, o que em Salvador era de competência dos grupos para-folclóricos¹⁷ que, influenciados pelo *boom* do turismo, representavam no palco o panteão africano em nível de folclore, sendo o Viva Bahia, o precursor desses eventos, na década de sessenta. Contudo, conhecia-se aqui como dança africana a dança dos orixás do candomblé e Morgan com a sua forma de coreografar acaba com essa limitação. Até por que ele conhecia e tinha experiências com muitas danças do continente africano, afirmando que “no contexto do candomblé os corpos são símbolos e a linguagem comunica a vida, a exuberância e também a morte”.(Entrevista em 03/07/2005).

¹⁶ **Oxóssi**, segundo o candomblé é Rei do povo queto, cidade da Nigéria, de onde veio grande contingente de negros para a Bahia. Deus da caça e das úmidas florestas que não é mais cultuado no seu país de origem. Acredito que a montagem desse espetáculo foi uma grande estratégia, no sentido de mostrar aos nigerianos, uma tradição religiosa africana cultuada no Brasil.

¹⁷ Na chegada de Morgan, além do Viva Bahia, apresentava-se em Salvador os grupos para-folclóricos Olodumaré, Oxum e Afonjá.



Figura 22 – Ida de Armete. Dançarinos Clyde Morgan e Armando Visuette. Foto: Artur Ikishima. Ano 1973

O máximo que a Escola de Dança, na década de 1970 pôde fazer, foi incluir as manifestações artísticas afro-brasileira nas disciplinas Dança Folclórica e Folclore Musical, ficando caracterizada a ideologia de que, aquilo que era do povo branco era considerado erudito e, o que fosse relativo aos aspectos das outras culturas era

considerado como mero folclore. Fazia-se questão de esquecer da nossa importância na formação do povo brasileiro.

Convém salientar que Morgan proporcionou e estimulou o nosso acesso naquele espaço acadêmico, no qual através dos seus ensinamentos práticos e sua presença, mostrou o quanto somos capazes em ampliarmos conhecimentos sobre as artes para enfim, falar com propriedade das manifestações artísticas afro-brasileiras.

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

Considero que a Escola de Dança aperfeiçoou consideravelmente, a qualidade técnica corporal e intelectual de uma parte do seu alunado por possuir no seu quadro docente o profº Morgan, que além de ser o bailarino, dominava com competência a técnica de José Limón e já tinha vivido em vários países da África, assim:

Nesta perspectiva, a valorização da África seria uma tentativa de escamotear o preconceito contra o negro, escondendo-se sobre a glorificação do africano... Vista assim, a exaltação da África seria a contrapartida, em termos culturais, do mito da democracia racial, e teria a mesma função controladora deste (BACELAR, 1989: 150).

Capítulo III - O FOGO E O TROVÃO EXPRESSOS NO CORPO DE CLYDE

Xangô me proteja! Porteiro do trem de passageiros.
 Hoje pertence aos passageiros; amanhã pertence ao porteiro.
 Xangô, você lambe sangue como o gato que lambe o óleo das palmeiras.
 Vestido como o acrobata mascarado, labala, com o pano da morte.
 Xangô, você é a morte que pinga, pinga, pinga, como a tintura de índigo
 Que pinga de um pano da morte.

Michael Olantuii

O corpo do dançarino Morgan é oriundo de formações variadas. Além da sua formação na dança moderna americana, acolheu para si várias informações da cultura brasileira, como já foi visto em capítulos anteriores.

Posso observar na foto cujo solo tem o título *Xangô*, o salto com as pernas dobradas no ar formando um ângulo reto, braços esticados, a mão direita com os dedos espalmados para frente e a mão esquerda dobrada com os dedos apontando para cima, demonstrando uma capacidade técnica de grande porte. Embora seja uma homenagem ao orixá Xangô, este não é um dos movimentos peculiares da sua dança. Este movimento parece significar as características do orixá Xangô sobre a sua força e a capacidade de estar no ar como os trovões.

Martins, ao ser indagada sobre o corpo de Clyde com relação à expressão, à corporeidade, ao físico e ao filosófico, diz que:

Clyde era um conjunto de uma série de fatores:

Primeiro no físico: Ele tem uma musculatura toda bem trabalhada, toda torneada. Como ele pratica natação até hoje, consegue manter o corpo esbelto, os músculos bem delineados. Não é super musculoso, tampouco franzino.

É um dançarino alto. Quanto ao corpo emocional de Clyde, eu diria que ele aprendeu muito com a gente também, conseguindo desenvolver-se com a nossa convivência. Acredito que ele se sentiu muito feliz pela receptividade do baiano com a sua presença, e essa convivência fez com que crescesse muito profissionalmente, aqui na Bahia. Quanto ao corpo filosófico de Clyde, é como eu lhe disse antes: é o carisma, ele não precisa se esforçar para ser carismático. Ao contrário dele, tem pessoas que se esforçam pra serem agradáveis e simpáticas.

Clyde não precisava ser simpático. Quando ele abria aquela gargalhada, aquele sorriso dele, já desmanchava com qualquer intenção. Filosoficamente falando, Clyde tem essa qualidade essencial que muita gente não tem que é o carisma. Também o vejo como uma pessoa íntegra e que acredita no que faz. Isso é muito bacana nele (Entrevista em 31/01/2006).



Figura 23 – Solo *Xangô* – Clyde Morgan (1976). Foto: Artur Ikishima. Máscara: Adele Belog

No crescente mundo das diferenças, os marcadores identitários – os símbolos culturais que funcionam para agrupar, classificar – inscrevem-se fundamentalmente no corpo. É nele que ficam expostas as marcas diferenciadoras de um indivíduo ou grupo.

Essas marcas identificam vários fatores como, ser negro ou branco, alto ou baixo, gordo ou magro, apto ou deficiente, feminino ou masculino, jovem ou idoso, religioso ou não, de classe alta, média ou baixa. Tudo isso está inscrito no corpo e é visível.

Essas marcas, cujos significados não são estáveis, combinam-se e recombina-se entre si. Principalmente no corpo, tornam-se visíveis. A importância dessa discussão possibilita fazer um recorte da produção cultural que o corpo manifesta nas várias formas de linguagens, expressões práticas no cotidiano dos processos de ensino e criação em dança. Mesmo quando nos calamos, o corpo fala, manifesta-se e reage, provocando sensações que nos forçam a ações. O corpo é o lugar do encontro.

Sempre percebi nos exercícios coreográficos e criações de Morgan, que o seu corpo funcionava de maneira híbrida, dando visibilidade aos movimentos da técnica de José Limón, do balé clássico e de danças africanas, expressos com seus braços arredondados, na sua coluna ereta, seus *grand battements, jétés*¹⁸ e outros movimentos codificados do balé clássico.

Qualquer estilo de dança, qualquer técnica utilizada corresponde a um determinado procedimento humano. Nesse sentido, toda dança é ideológica. Para Pradier: “a dança é um dos traços universais da humanidade, como o sentido musical, mesmo se ela parece viva e bem, antes que o Homem tivesse emergido do fluxo da evolução sob a sua forma consumada” (1997: 12).

Os movimentos dos solos de Morgan eram diferentes daqueles criados para o grupo, porque suas posturas elaboradas na técnica do balé clássico e na dança moderna de difícil realização exigiam um profundo conhecimento e consciência da estrutura

¹⁸ *Battement* - Batida, pancada. Termo genérico designando para determinados exercícios e movimentos da perna e do pé, executados sob a forma de batidas. *Jeté-Jogado*. Passo de *allegro*. Para melhores, detalhes ver “Balé é uma Arte” de Dalal Achcar, EDIOURO 1998.

corporal e de suas possibilidades, o que não estava ao alcance da maioria do elenco de capoeiristas e atores.

O grupo, por seu interesse, era bastante heterogêneo, já que era formado por capoeiristas, dançarinos e atores. Pedagogicamente, ele não foi rígido com as correções técnicas corporais do elenco; algumas vezes o espetáculo era montado a partir das improvisações e composições solísticas do elenco. A sua figura longilínea, seus longos braços, naturalmente, chamavam atenção. Dançando no grupo, a sua qualidade técnica corporal o destacava dos demais.

Nos seus solos pode-se ver o lirismo, não vinculado ao romantismo, mas uma interpretação poética dos arquétipos dos orixás ou dos personagens por ele criado. Captou os movimentos da capoeira e do candomblé, principalmente as armadas, a ginga¹⁹, o ginká²⁰, introduzindo-os, artisticamente reelaborados, em suas coreografias.

Quando Morgan apresentou o espetáculo a *Dança dos Homens*, em Belo Horizonte – 1976, o Jornal Estado de Minas emitiu uma opinião sobre o corpo de Morgan: “Uma gominha, que estica, espicha, encolhe, cria uma situação do dançarino possível num contexto relacionado com as raízes negras da cultura afro-americana. Por isso, Clyde Morgan é um dançarino telúrico.”²¹

O entendimento do corpo na existência do homem ao nível de filosofia e ciência, passou por diversos enfoques, desde a grande dicotomia corpo x mente numa visão separatista descartiana, até os dias de hoje quando esse enfoque já foi descartado.

¹⁹ Ginga ou jinga, palavra banto, que significa andar bamboleando o corpo; curvar-se, dobrar-se num sentido e noutro. CASTRO, Yeda Pessoa de. Falares Africanos na Bahia. Academia Brasileira de Letras. 2001.

²⁰ Ginká – Movimentos circulares dos ombros, utilizados nas danças do candomblé.

²¹ Jornal Estado de Minas – 07 de agosto de 1976 – Belo Horizonte- MG. 2ª seção.

O corpo exerce um poder de fascinação sobre os seres humanos, até mesmo os corpos em forma de esculturas ou estátuas. Sentimos prazer em olhar um corpo em escultura, e desejamos tocar, mesmo furtivamente, partes deste corpo.

Ao olhar o corpo de Morgan dançando, mesmo com roupa, os detalhes musculares visíveis no movimento também provocam um desejo de tocar. Em sua vida cotidiana, a necessidade de trabalhar o corpo por questão plástica, estabelece uma relação do retorno às próprias origens.

A redescoberta de trabalhar o corpo na dança, não demonstra a passagem do verbal para o não-verbal e, segundo Jeudy, a dança continua sendo a “linguagem de passagem” (JEUDY, 2002: 68). A leveza do corpo de Morgan quando dança, nos contagia a ponto de querermos dançar também e até nos permitimos fantasiar o desejo de tocar aquele corpo, como se fosse uma escultura, uma obra de arte com as suas técnicas e formas.

No corpo de Morgan, que dança, fica nítida a variação de movimentos corporais apresentados no espetáculo, orientada pela música ou não: pés paralelos, deslizando na meia ponta com movimentos ondulados e pernas elevadas, soltas e resistentes.

Alguns movimentos das coreografias de Morgan são traços marcantes das culturas branca européia e africana, proporcionando uma indagação: aonde ele quer chegar? É possível pensar que estes movimentos são como uma espécie de aceitação, e que os diálogos com essas culturas os impulsionaram a dançar e coreografar daquela maneira. Aí está a sua contemporaneidade: a facilidade de mixar esses elementos.

Apesar de elogios, o corpo negro ainda é alvo de muitos preconceitos e de poucas análises acadêmicas aprofundadas. O trabalho desenvolvido por Morgan merece

destaque em vários sentidos, entre eles a renovação técnica-coreográfica e a criação artística sintonizada com valores culturais ancestrais africanos.

O seu trabalho de recriação pluricultural para a dança moderna na Bahia, a partir de uma re-significação das danças religiosas e sociais, de origem africanas, consideradas, até então como danças folclóricas, também possibilitou a inserção de algumas manifestações artísticas brasileiras, em especial, a capoeira e o teatro popular. Nas palavras de Morgan: “É uma linguagem oral e gestual, onde a mudança do olhar e o silêncio atuam como diálogo dos corpos no jogo. São corpos que dançam, brincam e lutam, em musicalidade” (Entrevista em 10/07/2004).

A sua dança, como outras atividades criadas pelo homem, está sujeita, a transformações e relações com outras áreas, quer seja estruturando os espaços ou outras formas artísticas. Como dançarina/intérprete dos espetáculos *A Feira* e *Oxóssi N'Aruanda*, pude me reportar ao continente africano, onde ainda é comum vermos povos cantando e dançando, mexendo seus quadris, expressando os seus interesses imediatos e a sua história milenar através dos movimentos.

Embora essas manifestações culturais façam parte das vidas destes povos, elas sempre foram vistas pelos colonizadores brancos como primárias, sem qualidade e sem sentido. Este tipo de preconceito ainda é reforçado por alguns, ao considerarem os indivíduos que praticam determinados estilos de dança, como “quem faz coisa de preto” (OLIVEIRA, 1991:26).

Na prática de Morgan, esse corpo negro, mesmo destinando-se ao candomblé e à capoeira, não se banaliza, não se estereotipiza, não se subjuga, mas sim, propõe uma autonomia deste corpo sujeito, ou seja, corpo que realiza suas danças como manifestação de si, de seus desejos e de suas ancestralidades, expressões culturais que

são incorporadas como parte legítima da constituição integral deste sujeito, em si e em suas comunidades brasileira e norte-americana.

A sua prática artística e pedagógica provocou impacto na estrutura do G. D. C. que até então, era considerada única. E, na busca de modelos e de qualidades, as artes se parecem com a vida familiar na qual, em momentos de crise, sempre se necessita de uma saída. Na arte, na ciência e na vida pessoal, existem incertezas e imprecisões como afirma o cientista Heisenberg (GREINER, 1999:7), a realidade não é estanque e está o tempo todo sendo reformatada.

Mesmo em crise, Morgan não mudou a sua metodologia e conteúdos, muito pelo contrário, ousou em colocar no palco espetáculos oriundos de pesquisas nas tradições populares e religiosas afro-brasileiras. Nos espetáculos *Oxóssi N'Aruanda e A Feira* dirigidos por Clyde Morgan, foram apresentados o boi, a cobra, o cachorro e a onça, em movimentos corporais recriados da cultura do cotidiano baiano e do candomblé e da capoeira, no qual destacamos as atuações do ator Mário Gusmão como o Boi e, da dançarina Katiana Kruchewsky como a Cobra.

O espetáculo *Oxóssi N'Aruanda* está dividido em sete coreografias, enumeradas a seguir: *Prólogo, Oxum e Odé, A caça, Pressentimento de Oxum e desobediência de Odé, Pedido de Misericórdia de Oxum a Ifá, Ossaniyn e a transfiguração de Odé* e por último *Epílogo*. Ainda neste trabalho cênico, podemos ver coreografias dançadas com músicas eletrônicas e ao vivo, interpretadas pelos atabaques, xequerés, potes de cerâmicas, abanos de palha e flauta transversal. As composições musicais são dos mais variados estilos, apresentando capoeira tradicional, bonga, Marlos Nobre, Rufo Herrera, Cláudio Santoro, Baden Powel e toques tradicionais do candomblé para o orixá **Oxóssi**.

No programa do espetáculo encontra-se o seguinte texto:

Uma das lendas acerca de Oxóssi conta que ele não nasceu orixá, mas assim foi transformado graças à misericórdia da respeitada divindade Ifá, por quem havia sido antes castigado devido a um gesto de desobediência. Nesse tempo, Oxóssi que chamava Odé e era marido de Oxum, de quem não atendeu aos apelos e saiu para caçar num dia proibido por Ifá. No mato encontrou uma cobra colorida, de nome Oxumaré, que cantava para ele".

"Eu não sou bicho de pena para Odé matar".

Odé não atendeu. Matou a cobra, cortou em pedaços e carregou-a consigo para sua casa, embora o canto da serpente continuasse a atormentar os seus ouvidos. Em casa, enquanto comia destemidamente o animal, Oxum, sua mulher fugia. No dia seguinte, quando retornou, encontrou o marido morto e o rastro de uma cobra que voltava para o mato.

Desesperada, Oxum clamou pela misericórdia de Ifá, que reconsiderou seu gesto fazendo desaparecer o corpo de Odé. Sete anos mais tarde, ele reaparecia como orixá passando a chamar-se Oxóssi."²²

Programa

1. PROLOGO: - A FLORESTA
música: ATABAQUE FLAUTA
gravação: pásaros brasileiros
flauta Rufo Herrera
2. OXUM E ODE
música: Epigramas-Claudio Santoro
3. A CAÇA
música: Capoeira Tradicional Bonga
4. PRESENTIMENTO DE OXUM E DESOBEDIENCIA DE ODE
música: tradicional de oxum
Ukirimakrkin - Marcos Nobre
5. - PEDIDO DE MISERICORDIA DE OXUM A IFA
música: Axéxé (disco) Gabriel Souza Carvalho
6. - OSSANIYN E A TRANSFIGURAÇÃO DE ODE
música: tradicional de ossaniny
Conversa Comigo Mesmo
Baden Powell
7. EPILOGO - FESTA DE OXOSI
música: Tradicional de Oxossi

OXOSSI N'ARUANDA
é dedicado a Clydinho Góes Morgan
OKE ARO

TEATRO CASTRO ALVES - Dias 28 e 29 de dezembro de 1976 às 21 ha.
Estreia Mundial - este espetáculo representará o Brasil no IIºFESTAC- Lagos-Nigéria

Ficha técnica

Sonoroplastia - Pedro Juracy
Iluminação - Enrico Allatta
Confecção de trajes - Estrelita Bispo dos Santos
Camareira - Dinorá Amorim
Fotos - Artur Ibisíssima
Cenário - Clyde Morgan
Máscaras - Adéle Balazs - Edson Luz - Juarez Paraiso
Trajes - Will - Clyde - Carybê
Coordenação - Laís Góes
Coreografia - Clyde Morgan
Músicos - Elena Rodrigues dos Santos - Flauta
Ivan Machado e Edson Elias - Percussão
Dançarinos por ordem de entrada
Clyde Morgan - Odé, Oxossi
Mário Gusmão - Boi, Ifá (Artista convidado)
Daniela Satsi - Passaro
Edva G. Barreto - Passaro
Genésio Souza - Passaro
Katiana Kruschewsky Coutinho - Cobra
Flávio Altago - Cacique
Luiz Coriolano - Capador
Ajudante de Ifá - Ana Mary
Ossaniny - Raimundo Santos Tição (artista convidado)
Nadir Nobrega - Ajudante de Oxossi

agradecemos a Colaboração de:
Corpo Administrativo da EMAC
Fundação Cultural do Estado da Bahia
Silviano Braga
Silvio Robatto
Clarival Valladares
UFBA-EMAC-Coordenação Central de Extensão

criação, composição e impressão - gráfica universitária



**OXOSSI
N'ARUANDA**

Figura 24 – Programa do espetáculo *Oxóssi N'Aruanda*

Os movimentos corporais representando os animais na floresta durante a caçada de *Odé* eram contorcidos em níveis alto e médio do espaço do palco do Teatro Castro Alves. Os movimentos corporais do elenco deste espetáculo preenchiam o espaço por círculos, diagonais e retas, inclusive através do corpo de Clyde.

²² Este texto encontra-se no programa do espetáculo *Oxóssi N'Aruanda*, do arquivo pessoal do Dr. Euzébio Lobo.

A presença do ator/dançarino negro Mário Gusmão contribuiu para a dramaturgia do espetáculo *Oxossi N'Aruanda*, no qual representava Ifá, a divindade suprema da adivinhação. O duelo corporal dramático entre Ifá e a cobra, interpretada por Katiana Kruchewsky, criado por Clyde, eram interpretados por movimentos circulares dos troncos e cabeças e outros movimentos contorcionistas no chão.

Morgan preocupou-se em apresentar esta narrativa com plasticidade e expressividade corporal sem os trejeitos imitativos do estar manifestado como ocorre em apresentações dos grupos folclóricos em Salvador, diante da experiência vivida, compreendo que esta coreografia é uma recriação contemporânea dos orixás Oxóssi e Oxumaré.

Posso fazer uma analogia quanto às questões específicas das culturas africanas, ao considerarmos a cobra, um elemento sagrado da cultura Jêje, especificamente de Daomé e Oxóssi, um orixá da cultura kêtú, da Nigéria, pois em tempos passados havia entre eles grandes conflitos étnicos.

Estas e outras atuações dos intérpretes/dançarinos demonstraram através dos seus corpos neste e em outros trabalhos coreográficos de Morgan uma afirmação da hibridização na dança, no qual a interação corpo e ambiente se tornaram fortes, passando assim a organizar novos modelos de realidade coreográfica.

No corpo, as mudanças vão ocorrendo a partir do momento em que novas figuras vão despontando e entrando em cena, com as inquietações, dão início às novas experiências e assim, uma série de hibridizações ocorre, remarcando ações de outras origens.

A respeito dessa hibridização, ressalto que entre o final do século XIX e o começo do século XX, o hibridismo se faz presente nas obras dos seus principais coreógrafos e

dançarinos. Posso citar exemplos, como a pesquisa que Isadora Duncan realizou, quando visitou a Grécia, incorporando movimentos livres, usando túnicas leves e soltas, tudo inspirado na cultura Grega. Assim, como com Loie Füller, que uniu elementos de efeitos de iluminação e figurinos ao movimento do corpo. Outro exemplo significativo foi a coreografia de Saint Denis, que demonstrou interesse pela cultura indiana.

Surgiram outros novos profissionais da dança em vários outros lugares que se interessaram pelas culturas americana, africana e asiática, sendo que cada um deles instaurou ações corporais que se modificaram e transformaram os ambientes, a partir das suas vivências híbridas.

Vejo que nessas experiências híbridas de criações, encontraremos os norte americanos Doris Humphrey, a qual foi a instrutora de José Limón, e este inspirou Morgan, que seguiu os seus mandamentos.

Outros coreógrafos e respectivas companhias também enriqueceram o currículo de Morgan, oportunizando criações e trocas de conhecimento na dança moderna e no balé clássico, como, por exemplo, *Daniel Nagrin Dance Company*, *Sophie Maslow Dance Company*, *Anna Sokolow Dance Company*, *Luis Falco Dance Company*, *Pearl Lang Dance Company*. Morgan, enquanto esteve nos Estados Unidos da América, criou o *Dance Group*.

Durante a sua permanência, como criador/diretor e dançarino do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, ele apresentou também formas híbridas em suas criações, acrescentando elementos afro-brasileiros como movimentos oriundos da dança do candomblé e da capoeira, assim como, apresentou

aos educadores e dançarinos alguns aspectos que caracterizam o eidos e o ethos²³ das políticas educacionais historicamente adotadas no Brasil e nos Estados Unidos, “denegando profundamente as expressões civilizatórias que estruturam as identidades das nossas crianças e jovens” (LUZ. Artigo no jornal A Tarde, 23/11/2002).

Por outro lado, esses acréscimos em suas criações contribuíram para que existissem, por parte de algumas intérpretes do grupo, tentativas de reconstituição de identidades eurocêntricas, não somente através das opiniões pessoais, como nas ações administrativas em manter as manifestações artísticas afro, como mero folclore.

Naquele momento preponderava não só a questão de classe, como também a de valor religioso já que a maioria do elenco era constituída por pessoas adeptas das tradições católicas, demonstrando o que Hall chama de “racismo cultural” (2004: 85).

A prática híbrida de Morgan proporcionou conhecimentos de novas técnicas corporais e colocou em questão, as velhas certezas das hierarquias das identidades brancas eurocêntricas, num estado em que desde o período escravocrata é matizado pelas misturas étnicas e características culturais específicas – bantus, jêjes, yoruba, portugueses, indígenas e holandeses – os quais formaram as variadas identidades do país Brasil. Para esta significância, ele diz:

Quando um caçador sai para caçar, ele vai levando as armas que ele tem. Se ele é caçador de arco e flecha, ele leva os arcos e as flechas. Se ele é caçador de facão, ele vai levar o facão. Então “Odunde, Odunde” estava na minha capanga. Na minha memória. Na minha experiência (Entrevista em 30/06/2005).

²³ Eidos são as formas de elaboração e realização da linguagem, modos de sentir e introjetar valores e linguagens. Ethos é a linguagem grupal enunciada, as formas de comunicação, comportamentos, visão de mundo (LUZ, 2002).

Isto significa que somos o produto das novas diásporas, criadas por essas migrações, voluntárias ou não. Reforçando a afirmativa de Stuart Hall “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (2004: 87). Sempre houve no Brasil, tentativas de subjulação, discriminação e objetificação do negro, por parte da classe dominante. Hall mostra-nos que a pós-modernidade sofre transformações para fazer surgir novas identidades, as quais fragmentam o indivíduo que até então era considerado unificado.

Acreditar na dança como na pintura, no teatro e na música ou na literatura, é acreditar no músico, dançarino, pintor e poeta que uma sociedade muitas vezes não diferencia tanto, ou que muitos são marginalizados por não se enquadarem nas “normas existentes” para exercerem a sua arte – sendo assim, taxados de amadores, banais ou populares.

Qualquer estilo de dança, qualquer técnica utilizada, corresponde a um determinado procedimento humano. Nesse sentido toda dança é ideológica. Como diz Pradier: “(...) a dança é um dos traços universais da humanidade, como o sentido musical, mesmo se ele parece vivo e bem antes que o Homem tivesse emergido do fluxo da evolução sob a sua forma consumada”. (1997: 10).

Os movimentos dos solos de Clyde eram criados e apresentados de forma diferenciada daqueles do grupo, por uma série de características únicas como, por exemplo, as posturas corporais elaboradas na técnica do balé clássico e da dança moderna de difícil realização, sua corporalidade, sua história de vida e outros estímulos.

Tudo isso exigiam um profundo conhecimento e consciência da estrutura corporal e de suas possibilidades. Numa forma híbrida de interpretar. “A hibridização é hoje em dia, o destino do corpo que dança – um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação” (LOUPPE, 2001: 31).

Apesar de ter estudado danças africanas nos diversos países de origem, o seu corpo não assimilou os requebros dos quadris tão peculiares daquelas culturas, mas nele é visível o “*Get Down*”²⁴ – o uso do peso do corpo voltado para o chão com ênfase no nível baixo do espaço, como podemos observá-lo quando dançava, interpretando o orixá Oxalá.

Destaco aqui algumas características, tais como a força e a expressividade rítmica; energia jovial²⁵; preservação rítmica; o contraste entre as combinações dos níveis alto e baixo do espaço; a utilização de acentos rítmicos como elementos surpresa com ênfase no compasso ternário e a polirritmia, são visíveis na performance-solo de Morgan.

Posso descrever estas características, dançadas num jeito *cool* (THOMPSON, 1984) que em Iannitelli traduz como “um jeito nobre e altivo de se expressar”. A sensibilidade de Morgan permitia o aproveitamento de diversos instrumentos da cultura baiana em suas aulas e nas montagens dos espetáculos, como o berimbau e os atabaques rum - rumpi - lé, utilizando os seus ritmos nas expressões melódicas:

O que me fascinou muito foi o som do berimbau, um som que parece que vem da Ásia, ou de algum lugar muito distante, muito exótico, o som do berimbau, e a combinação deste som do berimbau, com as vozes e com as cantigas.

Nos trabalhos coreográficos de Morgan, a parceria entre a música e dança indica instantes de festividade e celebração, envolvendo a platéia durante a apresentação, que o aplaude não só por ser estrangeiro, mas também por apresentar uma combinação de qualidade.

²⁴ Maiores detalhes sobre essa temática ver THOMPSON, Robert F. African Art in Motion. California: University of California Press, 1984.

²⁵ Estas características foram retiradas de IANNITELLI, Leda Muhana. Matrizes Estéticas da Dança Afro-Baiana (comunicação não publicada).

Ao se rastrear as movimentações em suas coreografias encontrei não só o ritmo ijexá²⁶ do candomblé, como piruetas, passos do balé clássico, quedas e sustentações com as carregas movimentos originados da dança moderna e estilo de Limón, buscando intenção contemporânea. Morgan trouxe para o G. D. C. outro modo de interpretar e dançar através dessas várias combinações de técnicas de dança.

Em 1992, ainda falando como dançarina/coreógrafa, já constatava através da sua pesquisa as hibridizações existentes no que se chama de Dança Afro, em Salvador. Já eram visíveis as trocas culturais existentes, quer fossem de danças africanas ou de dança moderna e até mesmo, da capoeira e do candomblé.

A junção de vários estilos de dança numa coreografia composta por negros, tendo a música africana ou percussiva como fundo musical, força-nos a afirmar a existência de sincretismo na Dança Afro, pois numa simples coreografia são apresentados movimentos de balé clássico como o *grand battement*, *grand jeté*, attitude, *chassé* com braços na 3^a posição (ver foto reportagem no jornal A Tarde de 20.02.90), juntamente com movimentos estilo Vítor Navarro, Lúis Arrieta e outros do Balé do Senegal e Angola.
 [...] A maioria das pessoas que se auto-intitulam profissionais em Dança Afro sempre conviveram com diversos estilos de danças ocidentais, sem nunca terem atuado (mesmo como alunas) com artistas africanos e nem sequer conheceram alguns países da África (OLIVEIRA, 1992: 40-41).

Na Escola de Dança da UFBA, com as suas matrizes eurocêntricas, na sua fundação, criou uma encruzilhada, onde Exu é o senhor, e, como o mensageiro atuante naquele espaço, estabeleceu convivências conflituosas com a dança moderna norte-americana, o expressionismo da dança alemã, as danças africanas e as danças afro-brasileiras imbricadas com as outras manifestações culturais híbridas presentes naquele espaço de poder como o samba, as danças de rua, o carnaval entre outras.

A postura política afirmativa de Morgan, de inclusão, provocou tensão cultural, não só trazendo para dentro da Escola negros oriundos da capoeira como atores,

²⁶ Ijexá – Ritmo mais conhecido, que acompanha as danças dos orixás Oxum e Oxalá. Também é nome de uma região da África, por onde corre o rio Oxum.

percussionistas e religiosos do candomblé que enriqueceram o repertório dançante com temas religiosos ou não.



Figura 25 – Elenco masculino do GDC no espetáculo *Porque Oxalá usa Ekodidé*: Armando Visuete, Euzébio Lobo, Clyde Morgan e Everaldo dos Anjos. Foto: Arquivo pessoal de Clyde Morgan. Ano 1973.

A convivência com o sagrado afro-brasileiro contribuiu para o rompimento do “purismo” da técnica expressionista alemã, trazendo à tona a fantasia herdeira do período colonial sobre a alteridade e a periferia, colocando Morgan face a face com o “exótico” e o “alienígena”.

Esse processo de cruzamento de linguagens artísticas envolvidas com o sagrado forma uma encruzilhada. E lá como lugar das intersecções, tem a presença de Exu, senhor dos princípios das transformações, que é “o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos” (MARTINS, 1997: 49).

Ao se comparar com outros coreógrafos contemporâneos desta época, a Dança Moderna de Morgan nos anos de 1970, e, em seus trabalhos vejo que o seu corpo foi apresentado e não representado, de forma claramente política.

Ele faz parte de um grupo de coreógrafos que se recusa a coreografar para turistas ou apenas sobre o folclore da região. É o momento do corpo negro que falou e continua falando e dança o que sente e pensa sobre si e os outros, mas:

(...) sou um dançarino americano que veio para o Brasil fora do contexto brasileiro, que não falava muito bem a língua portuguesa, mas que veio trazendo movimentos e som. Consegi trabalhar com pessoas que não conheciam as danças africanas, mas, de cabeças feitas entre aspas no candomblé e outras pessoas abertas, expostas a culturas abrangentes, com corpos trabalhados que conseguiram interpretar várias coisas (Entrevista em 30/06/2005).

As habilidades técnicas corporais transformaram os movimentos do cotidiano de Morgan em um saber prático obtido empiricamente e realizado fazendo assim com que o seu corpo consiguisse expressar-se extracotidianamente como um legítimo depositário da cultura urbana, enriquecido de carga expressiva, contribuindo, portanto, para uma dança brasileira contemporânea.

Um corpo sem a postura cartesiana nessa noção de separar o corpo da emoção; nele, tudo é ao mesmo sentimento e técnica. Levado pela emoção, o corpo se estica, se contrai, enfim, ele é o Xangô que venceu guerras e batalhas, que abriu caminhos com o seu Oxê, a sua ferramenta filosófica, junto com uma das suas esposas Iansã.

Capítulo IV - ESPETÁCULO *PORQUE OXALÁ USA EKODIDÉ:* CONTO AFRO-BRASILEIRO DE ORIGEM YORUBÁ QUE EXPANDE O UNIVERSO CULTURAL DO UNIVERSO NEGRO.

Oní xé a àwúre a'nlá jé oní xé a àwúre a'nlá jé,
 Oní xé a àwúre ó béri omon, oní sé a àwúre, a'nlá jé
 Bàbá oní xé a àwúre ó bérí omon

Altair B. Oliveira²⁷

Um dos aspectos norteadores evidenciado no processo de criação do espetáculo *Porque Oxalá usa Ekodidé* é o poder da palavra sobre o movimento. Caracteristicamente influente na construção de coreografias, a palavra e sobretudo, o conto, possui o dom de instigar o pesquisador do movimento que se permite criar, de maneira abstrata, um formato visual à ela, não através da escrita convencional, mas da escrita produzida pelos corpos.

O conto mítico que deu origem ao espetáculo é da autoria do Sr. Deóscoredes M. dos Santos, artisticamente conhecido como Mestre Didi, Sacerdote Alapini, do culto **Egungun**. Este mostra-nos que o conto absorve, de modo extraordinário, a pedagogia iniciática africana, em todas as etapas da vida.

Para Luz, “os contos míticos reúnem sabedorias milenares cujos princípios éticos conduzem, influenciam e atualizam o viver cotidiano das comunidades de base africana” (2002: 85). No conto *Porque Oxalá usa Ekodide*, Deóscoredes M. dos Santos conta que:

Oxalá, o grande orixá, rendeu homenagem a Oxum, Iya-mi Akoko, venerável mãe suprema, cumprimentando-a com grande respeito e passando a usar a

²⁷ “Senhor que faz com que tenhamos boa sorte e com que sejamos grandes: Senhor que faz com que tenhamos boa sorte e com que sejamos grandes: Senhor que nos dá o encantamento da boa sorte e nos torna grandes, pai e Senhor, que nos dá boa sorte cumprimenta seus filhos”. “Tradução de Altair B. OLIVEIRA, 2002: 160”.

pena do papagaio Ekodide, em sinal ao reconhecimento de seus poderes, dando dodobale²⁸

Oxum protegera e defendera sua filha Omo-Oxum, que cuidava dos paramentos de Oxalá, da maldade das invejosas. Essas tinham preparado uma substância que prendia Omo-Oxum a sua cadeira. À frente de todos, ela não conseguia se despregar para levantar-se e saudar a Oxalá. Tanto foi o seu esforço em conseguir levantar-se que se feriu, ficando manchada pelo sangue resultante dos ferimentos.

Não haveria maior ofensa ao grande Orixá-funfun, da cor branca, que alguém se colocasse as suas vistas manchado de vermelho. Mas, nessa hora, Oxum transformou o sangue em penas do papagaio. Diante disso, Oxalá, admirado, não se zangou, e ao contrário, rendeu-lhe grande homenagem.

Neste conto são sete orixás inseridos no contexto:

1 – Oxalá, o orixá que representa o ar e é o responsável pela criação dos homens.

Está relacionado à cor branca.

[...] o axé, sangue branco [...] caracterizado por substâncias minerais como o giz, metais brancos, como a prata e o chumbo, pela seiva da palmeira igipe, pelo algodão, pelo sêmen, pelos ossos e pela chuva (LUZ, 1995:89).

Sua saudação no candomblé é *Epa Babáe! e Exe Hé!*

2 – Oxum é o orixá da fecundidade, do dengo, da vaidade e da riqueza.

Charmosa como ela só. Está relacionada à cor amarela. Divindade do rio Oxum, na Nigéria. Dança com o Abébé (espelho ornamentado por cobre amarelo) na mão, fazendo mímicas de quem se banha no rio, penteia os cabelos, alisa as faces, põe colares e pulseiras, olha-se no espelho e sacode os braceletes. Sua saudação no candomblé é *Ora Yêyêo*.

3 – Oxóssi é o rei da nação Kêtu. Deus da caça, das úmidas florestas, com o seu

Ofá é invencível caçador. É simbolizado por arco e flecha (Ofá). Suas contas são: verde e azul – claros. Dança com o Ofá numa mão e na outra o

²⁸ Saudação obrigatória que os iniciados no Candomblé fazem aos mais velhos, à Yalorixá ou ao Babalorixá e aos orixás.

Erukerê (espécie de espanador feito de rabo de boi). Sua saudação no candomblé é *Okê Aro!*

4 – Ogum é irmão de Exu, que tão poderoso quanto ele, também é capaz de abrir os caminhos. Dono dos espaços das ruas. Seus elementos símbolos são o ferro e o metal branco. Com a sua espada de ferro é capaz de defender a sua comunidade. Sua saudação no candomblé é *Ogunhê!*

5 – Iansã, divindade dos ventos, rainha das tempestades e do rio Níger, localizado na África. Com a sua espada é o único orixá feminino que faz parte da cerimônia dos Eguns ou espíritos dos mortos (ancestrais africanos e afro-brasileiros). De temperamento forte, sensual e autoritário. Dança agitando os braços como que enxotando os maus espíritos com uma espada numa das mãos e na outra um Eruexim (rabo de cavalo). Sua saudação no candomblé é *Epa He!*

6 – Obaluaê ou Omolu, cujo arquétipo é o desejo de expiação. Divindade da bexiga e das doenças. Dança ao ritmo Kopanijé tem o corpo todo coberto de palha da costa, com um Xaxará (objeto feito com palhas de coqueiro e búzios) na mão. Sua dança é mímica dos sofrimentos provocados pelas doenças, convulsões e tremores de febres. Sua saudação no candomblé é *Atôtô!*

7 – Xangô, orixá com uma virilidade devastadora e vigorosa. Divindade do trovão e do raio, dança com dignidade viril e guerreira, pois é o rei dos Iorubás. Simbolizado pelo raio e o Oxê (machado duplo). Sua saudação no candomblé é *Kawô Kabiesile!*

Os principais toques ou ritmos de cada orixá articulam-se com suas danças, sendo quase uma mesma ação, por exemplo, tocar e dançar o alujá, toque e dança de Xangô, o Kopanijé, toque de Obaluaê, o ijexá, toque de Oxum, o igbin, toque de Oxalá, etc.

Esse espetáculo traduz o reconhecimento do orixá Oxalá ao poder feminino representado em Oxum, reverenciando o sangue menstrual simbolicamente, representado pelas penas do Ekodidê, que caracteriza a fertilidade da mulher, o seu poder de fecundação e gestação. A pena é o único elemento colorido que Oxalá pode usar, representando a transformação do sangue em pena.

Os orixás são divindades africanas que filhas (os) de santo incorporam nos seus corpos e dançam. No espetáculo os movimentos dos dançarinos adquirem beleza rítmica, os corpos se inter-relacionam com a música dos tambores, com a flauta e piano, criando harmonias sonoras com os movimentos líricos e sensuais.

Não pretendo fazer uma análise estética dos contos míticos afro-brasileiros de origem yorubá, porém, a partir do entendimento propiciado pela breve discussão, lembro que no espetáculo *Porque Oxalá usa Ekodidé* também há uma espécie de junção do movimento tradicional com o moderno, privilegiando o aspecto estético. A junção da estética com a religiosidade é uma das concepções da arte na cultura africana.

O aspecto estético procura:

(...) ver que o modo de conceber a continuidade dos fenômenos artísticos não é sempre tal que comprometa a originalidade das obras, e que afirmar a originalidade da obra de arte não significa, necessariamente, negar a continuidade dos fenômenos artísticos". (PAREYSON, 1987:137)

Em 1977 Morgan também utilizou um outro conto afro-brasileiro do Mestre Didi. Desta vez foi para o espetáculo *Oxóssi N'Aruanda*, indicado e convidado pelo Governo Federal Brasileiro para representar o Brasil no *2nd World Black and African-*

Festival of Arts and Culture, em Lagos, Nigéria. Neste espetáculo interpretei a Ajudante de Oxóssi.

Morgan diz que:

(...) trabalhar esses contos era uma forma de ampliar e valorizar as lendas afro-brasileiras, ameríndias e a sua interação com a cultura européia, visando dar uma continuidade à pesquisa de estudos sobre danças tradicionais como fonte inspiradora da dança contemporânea brasileira (Entrevista em 26/06/2005).



Figura 26 – Espetáculo Oxóssi N'Aruanda (1977). Máscaras de Juarez Paraíso, Figurino de Clyde Morgan. Foto: Artur Ikishima.

Ainda no tocante à literatura mítica afro-brasileira de origem yorubá, julgo relevante ressaltar a sua importância não apenas como indutora, mas também como elemento presente na narrativa coreográfica. Ela apresenta-se como valores, linguagens, modos e formas de sociabilidade.

No espetáculo *Porque Oxalá usa Ekodidé* não havia falas, mas havia a poética religiosa do candomblé transformada em música tocada e cantada pelo pianista Paulo Gondim, o que criava uma interpretação com os movimentos corporais.

Dessa maneira, tudo o que parece africano ou que se imagina que seja usado na África acaba servindo para legitimamente conferir africanidade no Brasil, através deste espetáculo.



Figura 27 –Orixá Oxum. Laïs Góes (1973). Foto: Artur Ikishima.

A concepção do espetáculo, portanto, é assumida primeiramente a partir das possibilidades oferecidas pelos princípios da modernidade coreográfica. Não era o primeiro espetáculo coreografado por Morgan, mas foi o primeiro em que ele trabalhou intensamente com aspectos fundantes do *arkhé*²⁹ religioso nagô, sem negar a dança moderna, o balé clássico e as danças dos orixás.

Sua intenção, ao representar o Orixá, não era a de imitação, como o ele é apresentado no Xirê³⁰, e sim fazer com que seus intérpretes recriassem a qualidade de movimentos e a energia interior provocadas pelo arquétipo desses orixás, acompanhadas pelos ogãs alabês³¹ do Terreiro do Gantois, Vadinho, Dudu e Edinho. Particularmente, para as dançarinhas, havia certa dificuldade nessa interpretação, pois elas não faziam parte do universo religioso do candomblé. Esse fato foi respeitado pelo coreógrafo, aceitando os limites de cada intérprete.

As vivências experimentais no Ilê Axé Opô Afonjá, com as histórias dos mitos contadas por Mestre Didi e as orientações sobre o que podia ou não ser colocado no espetáculo, ou seja, a permissividade por aspectos do fundamento do sagrado feita pelo Mestre Didi e sua esposa Juana Elbein dos Santos, foram conteúdos aproveitados por Morgan para as criações dos mitos no referido espetáculo.

Segundo Mircea Eliade (1972: 32) a função do mito é:

Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa da história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos.

²⁹ Arkhé pode ser entendido como princípios, origem.

³⁰ Xirê – Início da festa pública da cerimônia religiosa do candomblé, na qual os orixás são evocados através da dança e da música.

³¹ Ogãs Alabês – São homens de prestígio social que cuidam da parte musical e dos instrumentos do terreiro de candomblé, sendo destacados nas festas dos orixás.

Nesse sentido, posso afirmar que a montagem e a estréia caracterizam-se predominantes por envolver, na trajetória de sua experiência cênica, momentos de paixão, entrega, talento e reciprocidade.

O espetáculo baseado neste conto mítico afro-brasileiro inicia-se mostrando a arrumação espacial de um barracão para uma cerimônia religiosa pública, chamada “Xirê dos Orixás – a festa e a distração dos Orixás – cujo espaço onde se realiza, é decorado com bandeirolas de papel, nas cores do orixá festejado”.(CACCIATORE, 1988:35).

Ainda neste espaço, o chão é cuidadosamente varrido, salpicado com folhas perfumadas especialmente de pitanga, e grandes palmas da planta também conhecida como Peregun são amarradas com fitas e presas nas paredes.

Para os terreiros de candomblé a celebração pode se apresentar ambigamente e aí não vai nenhuma contradição na medida em que se denuncia a estrutura social vigente em que os elementos negros-mestiços pobres estão inseridos sem a eqüidade por eles reivindicada. Por outro lado, a celebração pode se tornar um fim, em si mesma, ou seja, nos terreiros é festejado e efêmero momento proxêmico; é como resume Maffesoli:

(...) se é inegável que existe uma sociedade “política” e uma sociedade “econômica”, existe também uma realidade que dispensa qualificativos, é que é a coexistência social como tal que proponho chamar ‘sociabilidade’, e que poderia ser a “forma lúdica da socialização”. No quadro do paradigma estético, que me é caro, o lúdico é aquilo que nada tem a ver com a finalidade, utilidade, “praticidade”, ou com o que se costuma chamar “realidade”. É, ao invés, aquilo que estiliza a existência, que faz ressaltar as características essenciais desta. Assim, a meu ver, o estar-junto é um dado fundamental [...] ele consiste nessa espontaneidade vital que assegura a uma cultura sua força e solidez específica (MAFFESOLI: 114/115).

Faço aqui uma ponte entre as colocações de Maffesoli e as noções de “comunitas” e “estruturas” defendidas por Turner e tão largamente utilizadas pelos antropólogos brasileiros que entendem a festa do candomblé como rituais (que podem simbolicamente e denunciam aspectos estruturais da nossa sociedade).

Para Turner, nas sociedades humanas encontram-se dois modelos sociais contrastantes: a) estrutura e b) “comunitas”. No primeiro, a sociedade existe “como uma estrutura de posições, cargos, status e funções jurídicas, políticas e econômicas, na qual o indivíduo só pode ser ambigamente aprendido atrás da personalidade social” (TURNER, 1974:214).

Nele, a sociedade conhece “um sistema de posições institucionais diferenciado, culturalmente estruturado, segmentado e freqüentemente hierárquico” (Op. Cit: 214). Posso dizer que a vida social tem aí um objetivo essencialmente pragmático.

No segundo modelo – o “comunitas – a sociedade é formada de indivíduos concretos e idiossincráticos que, apesar de diferirem quanto aos dotes físicos e mentais, são, contudo considerados iguais do ponto de vista da humanidade comum a todos” (Op. Cit: 214).

Neste modelo, a sociedade se apresenta “como um todo indiferenciado e homogêneo, no qual os indivíduos se defrontam uns com os outros integralmente, e não como ‘status’ e funções segmentarizados”.

Portanto, “socialidade” (Maffesoli) e “comunitas” (Turner) se caracterizam, como vimos, por se expressarem primordialmente no contexto do coletivo. Se na “comunitas” é exercitado o rigor das estruturas pragmáticas da sociedade, a “socialidade” se constitui no próprio sentido da vida comunitária.

Os ritos são a própria história dos homens, traduzidos de uma forma simbólica e, como diz Cazaneuve, “são testemunhas que definitivamente se podem reconduzir às estruturas simples” (CAZANEUVE 1978: 8).

Eles (os ritos) têm a finalidade que refletem a sua própria natureza social e aqui identificada por Da Matta (1980: 24):

(...) é o ritual que permite tomar consciências de certas cristalizações sociais mais profundas que a própria sociedade deseja situar como parte dos seus ideais eternos. (...) ele surge como uma idéia crítica para se penetrar na ideologia e valores de uma dada formação social.

Assim posso compreender o Ilê Axé Opô Afonjá como constituído por microssistemas que, além de manifestar-se ritualmente em sua particularidade apontou o dilema estrutural em que se encontram os seus religiosos.

Relevo para os esses estudos, o componente comunicativo presente nos rituais. O componente de comunicação social presente nas festas do terreiro revela o lado espiritual, dos seus filhos e adeptos, ao mesmo tempo, em que os relaciona às expectativas de todo o corpo social em que estão inseridos seus atores, isto é, os filhos de santo.

Em *Porque Oxalá usa Ekodidé*, enquanto projeto individual, a festa é passível de trazer para o palco o conjunto de éticas comuns à sociedade como um todo. As observações e a participação do autor deste trabalho no contexto do espetáculo, em particular, dão conta de que neles coexistem a um só tempo a informalidade, “comunitas” ou “socialidade” e a obediência a um conjunto de valores comuns aos membros da sociedade: respeita-se uma hierarquia do orixá Oxalá, exerce-se uma micro-política, enfim, segue-se uma ética comum a toda sociedade. Na prática, os terreiros de candomblé criam e desenvolvem modos de defesa e autovalorização.

Externa e internamente, o terreiro de candomblé revela um componente de “etnicidade”, cujos “fenômenos relativos a comportamento ou crenças determinadas ou condicionadas pela situação de membros de povos - etnias ou nações - inseridos em sociedades anfitriãs” (BACELAR, 1989: 88).

No entanto, ocorre uma idealização de papéis sociais proporcionada pelo momento extraordinário do espetáculo no qual vemos mestiços, negros e brancos no espaço proporcionado (Solar do Unhão); um lugar de realização de uma vida ideal: todos são iguais e são membros de uma orgulhosa tribo africana.

O espetáculo possui, em suas ‘raízes’, uma ligação entre o moderno e o tradicional, também afirmando a sua contemporaneidade, através de uma identidade mítica fundamentada em aspectos simbólicos da cultura afro-brasileira. Assim, os símbolos espetaculares do candomblé e da Dança Moderna funcionam como um elo entre esses dois tempos históricos.

No estudo de objetos mestiços, vê-se que ocorre a mestiçagem na coreografia *Porque Oxalá usa Ekodidé*. Quando se observa as movimentações, encontro não só os movimentos ijexá e giká do candomblé, como também encontro as piruetas, os passos do balé clássico, as quedas e sustentações e as carregas da Dança Moderna.

O espetáculo traz uma base da memória cultural que se articula, não como se articulava no passado de Morgan, mas sim, buscando uma nova intenção de dança. Com sinais de intenção de contemporaneidade que estão no presente, Morgan traz para nós um modo de dançar bastante peculiar nesse espetáculo, que é *get down* e a vitalidade do orixá **Oxalá** e os movimentos de braços arredondados do balé clássico.

Quanto ao desenvolvimento técnico coreográfico vemos que a prática de Morgan neste espetáculo e em outros trabalhos artísticos era bastante diferenciado dos outros professores que o antecederam:

Morgan apresentava na Escola de Dança, estratégias metodológicas aprendidas nas suas experiências e convivências em outros locais vividos como vou citar a seguir:

- O aquecimento corporal na maioria das vezes era iniciado em círculo, no qual todos podiam se ver enquanto desenvolviam os exercícios, enquanto os outros professores ficavam de pé na frente e os alunos em posições de fileiras. O círculo pode ser considerado como um continuum energético vital nas tradições africanas e afro-brasileiras. É circular as formas de habitações tradicionais africanas e indígenas, assim como é na forma circular que se inicia o xirê do candomblé;
- Ele desenvolveu exercícios de improvisação, utilizando os instrumentos percussivos já citados como também músicas de compositores africanos e brasileiros;
- Estimulou a pesquisa de campo em espaços religiosos e populares como o Parque São Bartolomeu, o Ilê Axé Opô Afonjá, Parque da Cidade e feiras livres na capital e interior da Bahia;
- Estimulou as composições solísticas com temas e músicas nacionais;
- Respeitou as particularidades técnicas corporais do seu elenco/alunado;
- As trocas com outros profissionais e entidades despertaram no seu elenco ampliação dos horizontes práticos/teóricos, ou seja, despertou em nós a curiosidade e o gosto pelas pesquisas artísticas e sociais;

Mesmo sendo coreógrafo e diretor dos espetáculos, fazia questão de dançar solos, como ocorreu no *Porque Oxalá usa Ekodidé*.

A seguir, apresento o programa do espetáculo:

Porque Oxalá usa Ekodidé

PROGRAMA

Grupo de Dança Contemporânea da UFBA
 Direção Artística e Coreografia: **Clyde Morgan**
 Coordenação: **Laís Góes**

Dançarinos

Ângela Maria Oliveira
 Armando Visuette
 Carmem Paternostro
 Eusébio Lobo da Silva
 Everaldo dos Anjos
 Guió Borges
 Laís Salgado Góes
 Marli Sarmento
 Eunice dos Santos (*Dançarina Caridada*)
 Lucia Helena Cordeiro (*Dançarina Caridada*)
 Reginaldo Daniel Flores (*Dançarino Caridado*)

Música - Djalma Corrêa

Atabaquistas - Edson/Florisvaldo/Lula
Som - Pedro Juraci Almeida
Luz - Ednilson Machado
Costureira - Stelita Silva

PERSONAGENS

OXALÁ - Clyde Morgan
OMO OXUM - Marli Sarmento
IANSÃ - Carmem Paternostro
OXÓSSI - Euzébio Lobo
MENINA - Guió Borges
OXUM - Laís Góes
OGUM - Everaldo dos Anjos
OMOLU - Armando Visuette
INVEJOSOS - Ângela Oliveira, Armando Visuette, Lúcia H. Cordeiro

PESSOAS DO TERREIRO

Carmem Paternostro
 Euzébio Lobo
 Everaldo dos Anjos
 Eunice dos Santos
 Reginaldo Flores
 Armando Visuette
 Raimundo Bispo dos Santos

MÚSICAS DO CULTO selecionadas por Deoscóredes M. dos Santos

ORIENTADORES DE PESQUISA REALIZADA NO TERREIRO ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ
 Deoscóredes dos Santos e Juanita Elbein

LOCAL DE APRESENTAÇÃO
 Solar do Unhão

DIAS
 14, 15 e 16 de dezembro de 1973, às 21 h.

A seguir, faço a descrição das cenas do **Porque Oxalá usa Ekodidé**:

A 1^a Cena é a procissão, com todos vestidos de branco conduzindo o orixá Oxalá coberto com o seu *Alá* branco (tecido grande), vai entrando pelo grande salão do Solar do Unhão – que foi transformado num palco para a encenação do auto-coreográfico. Morgan é Oxalá, o personagem central deste momento; vai chegando com o seu corpo todo curvado para baixo, pernas semi flexionadas e *giká*³² nos ombros de forma suave, ele vem andando bem devagarzinho como uma pessoa bem idosa, com as pernas enfraquecidas. Ele vem chegando, amparado pelos seus dançarinos auxiliares Eunice dos Santos e Reginaldo Flores.

Todos, com exceção de Oxalá, iniciam o espetáculo cantando uma canção tradicional do candomblé para este grande ajudante de Olorum que, por sua indicação veio à terra para criar a humanidade. O cortejo é acompanhado pela flauta de Elena Rodrigues e os atabaques e agogô de Florisvaldo (Vadinho), Edson (Edinho) e Luís (Lula).

Em todas as cenas, segue-se a narrativa do conto literário do mesmo título, a própria história escrita pelo mestre Didi. Na 2^a cena, a personagem central é Omon Oxum que junto com a sua filha, tomam conta da coroa, estão lavando e espalhando as roupas no sol, já preparando para a festa de Oxalá.

O espaço do andar superior do Solar do Unhão, está decorado, todo enfeitado. As preparações são limitadas ao espaço, atuando no imaginário do espectador como sendo o fundo do quintal de onde ela, Omo Oxum, trabalha.

Ainda nesta cena, vê-se os invejosos que vêm os pertences de Oxalá estendidos no sol e resolvem roubar a coroa. Omon Oxum é interpretado pela dançarina Marli

³² Movimentos vibratórios e circulares dos ombros, bastante comum nas danças dos orixás do candomblé brasileiro.

Sarmento e a sua filha é representada por Guio Brandão. Os invejosos são interpretados por Armando Visuette, Lúcia Cordeiro e Ângela Oliveira.

Eles pegam a coroa e a jogam no mar. Nesta cena, se apresenta o desespero de Omo Oxum e sua filha, ao não encontrarem a coroa de Oxalá estendida no local onde a deixaram.

A 3^a cena é a do pescador, encenado por Euzébio Lobo da Silva. Para essa cena Morgan orientou-o durante os ensaios, incumbindo ele de ficar algumas horas com um lençol familiarizando-se para a cena da tarrafa³³. Na coreografia Morgan, utilizou realmente a tarrafa, que Lobo joga no mar e, eis que a puxando, surge um peixe grande e prateado, que foi feito de arame e alumínio confeccionado por Morgan.

Morgan resolveu fazer a pesca dessa forma, para dar melhor efeito visual da jogada da tarrafa e mais teatralidade do que o peixe pescado pela linha e anzol e, para ver todo o jogo do corpo do pescador em pé. Esta cena é considerada por Morgan como uma ação de plasticidade teatral. A tarrafa brilha com a luz prateada da iluminação utilizada. O pescador pega o peixe com movimentações de extensão e contração de braços e pernas, sob os efeitos de luzes esverdeadas dando um aspecto de luminosidade na madrugada e depois parte, para levá-lo ao mercado onde será encontrado por Omon Oxum.

A 4^a cena é o encontro dos dois para a entrega do peixe e também a chegada de Omo Oxum em casa onde a filha a ajuda a abrir e tirar a coroa de dentro da barriga do peixe. A movimentação não é de mímica, mas é uma movimentação estilizada, abstraída do tema. Os movimentos que ilustram esta narrativa são circulares com os braços elevados para cima mostrando a todos os presentes, a coroa encontrada.

³³ Rede de nylon de pequeno porte utilizada por pescadores, com a qual podemos assistir, em algumas praias de Salvador, a puxada de rede, ou seja, o recolhimento dessa rede com pequenos peixes.

A coreografia é desenvolvida em círculo, segurando a coroa com as mãos e com a expressão facial de felicidade. A dançarina Marli Sarmento representando Omo Oxum, juntamente com mais três dançarinas executam uma pequena seqüência coreográfica com movimentos circulares e braços arredondados no plano alto. Daí, Omo Oxum oferece um almoço para os seus convidados. Para este momento estão todos com roupas brancas.

Ainda na 4^a cena, os dançarinos entram carregando cadeiras com fitas brancas parecendo borboletas voando na sala, todos estão vestidos com roupas brancas, carregando e girando as cadeiras. Nessa cena, temos a celebração entre as mulheres por terem descoberto a coroa. A coroa está no centro da sala, sobre uma pilastra para enriquecer a celebração. Neste momento é a dançarina Carmem Paternostro que dança juntamente com Marli Sarmento e com Ângela Oliveira.

Na 5^a cena, a mesa para a festa de Oxalá. A mesa foi feita por um pano muito comprido, esticado pelos quatro pontos. Morgan fez com que ela pudesse ficar inclinada na horizontal. Essa técnica de criar uma mesa com tecido ele aprendeu com José Limón, na dança chamada *O Traidor*, que era sobre a Santa Ceia, onde todos os discípulos sentavam-se à mesa. Apenas um pano, segurado por todos os componentes, foi o que deu a aparência de uma mesa. Com uma mão eles seguravam a mesa e com a outra mão faziam gestos simulando estarem bebendo e comendo. Nesse almoço foi servido o peixe, no qual foi encontrada a coroa.

Logo após esse momento do almoço e festejos, a 6^a cena acontece. Aí os invejosos estão planejando, preparando o Ebó, ou seja, o feitiço contra Omon Oxum. E todos estão vestidos de malhas, pintadas com impressões de mãos, para dar efeito de mãos sujas, e também trazendo a impressão de elementos modernos. Eles engatinham como cobras,

lagartixas, animais rasteiros, em nível baixo do espaço. Trabalham também com uma vasilha, com uma gamela cheia de fogo com pedaços de algodão já acesos.

Eles movimentam com esse elemento ou com esse ebó na cadeira onde Omon Oxum vai sentar-se. Então, essa magia do ebó é no sentido de destruição. O elemento visual dá esse efeito de incêndio, um efeito de alguma coisa que vai causar dor, ou desconforto. Então, o fogo é o elemento pensado para esse momento de magia.

Por falta de verbas, o próprio elenco é quem preparou todo o cenário. Eles preparam o espaço cênico espalhando isopor pelo chão, visando criar o sentido de nuvens e ondas de mar. Quando as pessoas passam correndo, o isopor voa por todo o chão do Solar do Unhão.

Convém afirmar que esse foi um elemento criado a partir do momento em que Morgan participou de uma festa religiosa no Ilê Axé Opô Afonjá. Um dos elementos do ritual no barracão do Opô Afonjá foi a pipoca, mas, as bolinhas de isopor são utilizadas para dar esse mesmo efeito, pois pipocas iriam atrapalhar o desempenho nas coreografias uma vez que poderiam ficar presas nos pés dos dançarinos. Então, Morgan teve a brilhante idéia de aproveitar o isopor. Estas bolinhas de isopor criam um melhor efeito cênico já que se deslocam no espaço com facilidade conforme as movimentações coreográficas; voam melhor e criam formas como se fossem espumas e nuvens num chão tão polido, tão especial.

O fogo, o peixe, as cadeiras, a mesa, o prato e as bolinhas de isopor foram recursos empregados para dar mais teatralidade ao espetáculo.

Toda aquela ambientação de natureza mítica do Solar do Unhão foi aproveitada nos ensaios. Nos momentos de improvisações, Morgan sempre pedia ao elenco que olhasse e sentisse a energia vibratória positiva do mar, que inalassem aquele cheiro

peculiar e especial, assim como olhassem em volta e vissem e refletissem sobre aquelas plantas, aquelas pedras, aquele salão.

As colunas de cimento estavam todas enfeitadas de fitas brancas e, para dar o efeito de céu, o teto está todo coberto de bandeirolas brancas. Estas bandeirolas são inspirações oriundas do ambiente do Ilê Axé Opô Afonjá, pura imitação do que lá foi visto por Morgan; o vento que passava no espaço durante o espetáculo, movimentava as bandeirolas dando um efeito de nuvens.

A idéia de utilizar a cor branca nos enfeites, além de ser a cor do orixá Oxalá, proporciona também melhor iluminação, assim como dá para esconder certas áreas rústicas e criar um espaço definido e parecido com as casas de candomblé que existem na Bahia.

Outros detalhes de importância para o Solar do Unhão são as próprias madeiras, as tábuas largas e bem polidas naquela arquitetura antiga refletindo o próprio brilho depois de enceradas, contrastando com o branco das roupas. Foram utilizadas ainda, esteiras de palha para enquadrar determinadas áreas do espaço e fazer separações entre o palco e a platéia.

A platéia ficava em posições diferentes. Sua disposição espacial não era um procênio de um teatro tradicional e nem era de arena. Por todos os ângulos tinha-se uma boa visão do evento. A estrutura das encenações era construída como se fosse uma arena, como se fosse um próprio terreiro, uma vila tradicional ou um vilarejo africano. Essa característica é um elemento das concepções espaciais da estética da Dança Moderna

À cerimônia que antecede a do Ebó ou feitiço, aparecem pessoas para as festas das águas de Oxalá e, nessa altura está todo o elenco de branco, porque é uma festa para

o povo, para a comunidade da redondeza. Neste momento que é a 7^a cena, os orixás propriamente não apareceram como orixás já que o elenco não finge que está “manifestado” como ocorre nos grupos folclóricos de Salvador quando encenam o candomblé. Estar manifestado é estar possuído, na maioria das vezes a pessoa fica com os olhos fechados ou semi-abertos, com as expressões faciais transformadas e o corpo em estado alterado.

Na 8^a cena, que é a do Ebó contra Omo Oxum estão todos ainda vestidos de branco. No momento em que Omon Oxum sentada tenta se levantar, não consegue fazê-lo, nem mesmo ao ouvir o pedido de Oxalá para que ela traga a sua coroa. Como ela não consegue se levantar da cadeira imediatamente, Sarmento, sob a orientação de Morgan expressa-se corporalmente com sacudidelas e contorções em todo o corpo, criando movimentações vibrantes de força, a tal ponto em que a cadeira sai do lugar e simbolicamente causa nela um sangramento. Nesse momento, a saia branca desce mostrando uma outra saia vermelha, para simbolizar a menstruação.

Os movimentos são contraídos na região do plexo solar e enquanto está sentada na cadeira, Omo Oxum faz bastante força nas pernas e pés para cima e nos braços empurra a cadeira para baixo no sentido de querer sair dela. E quando sai começa a girar até cair no chão ainda contraindo o corpo e levando o espectador a imaginar que ela está tendo ataques convulsivos.

Para a 8^a cena, foram utilizados tecidos e tiras vermelhas ligadas à cadeira e na roupa dela, visando assim um efeito de violência com o próprio corpo, numa forma espantosa de aparecer. A festa fica tumultuada. As pessoas protegem Oxalá para que ele não veja o sangue (considerado uma tragédia segundo a mitologia africana), cobrem a sua cabeça e saem correndo com ele para a sua morada.

Enquanto Omo Oxum se contorce no chão, uma outra parte do elenco fica em cena fazendo movimentos de giros e quedas dando uma idéia de tumulto e destruição por todo o espaço. Destrução no sentido em que a beleza da festa é transformada numa espécie de furacão com, giros, quedas, pulos, um comportamento muito violento, para exibir toda a revolta. Omon Oxum desesperadamente, sempre correndo em círculos vai pedir socorro a várias pessoas por todos os cantos o que lhe é sempre recusado. De todos, uma das personagens interpretadas por Ângela Oliveira demonstra ser a mais ciumenta da comunidade em que Omo Oxum e filha estão celebrando a descoberta da coroa e a preparação das águas de Oxalá.

Constatei que as roupas para a festa de Oxalá são bem coloridas para dar um sentido de festividade e de proporcionar expressão de alegria ao almoço, cuja felicidade e descoberta têm origem nas águas sagradas de Iemanjá.

Omon Oxum vai à casa de Oxum para pedir ajuda, sendo bem recebida por sua mãe espiritual que já tomou conhecimento do evento e do seu desespero provocado pelo sangramento. As duas fazem um duo com movimentos circulares dos braços com o abébe (leque dourado), Omo Oxum sai rolando pelo chão e, ao levantar-se encosta o seu corpo ao de Oxum, acompanhadas pelo toque e dança do ijexá.

Toda essa *mis-en-scène*, além do pedido de socorro, apresenta o momento em que a magia de Oxum está sendo manifestada e ela começa a transformar o sangue em penas vermelhas ou Ekodidé. Depois que Omon Oxum é socorrida, fica transformada, renovada pelo orixá Oxum e resolve fazer uma grande festa, para que Omon Oxum retorne à comunidade.

Na 9^a cena, a comunidade reconhece a força e o poder dela como feiticeira e dona das riquezas de uma espécie de reconciliamento social. E para essa festa vêm

todos os outros reis e rainhas, ou seja, os orixás para conhicerem esta transformação: o retorno de Omo Oxum como componente da família legítima e a sua purificação.

O poder de Oxum é de grande transformação para Omo Oxum. Os 6 orixás chegam e cada um pega uma pena vermelha a as colocam nas suas testas e nas coroas. Durante esta homenagem fazem as suas respectivas danças. Um por um.

Morgan faz questão de apresentar neste espetáculo a movimentação dos orixás que são cultivados aqui na Bahia em ritos sagrados: Obaluaê ou Omolu, Iansã, Xangô, Oxum, Oxóssi, Ogum e Oxalá.

Tudo isto é apresentado através das cores, ritmos, dos sentidos do olfato e da visão. Este conto é afro-brasileiro e não autenticamente africano. Morgan afirma que a coreografia é autenticamente afro-brasileira. Neste conto, Mestre Didi fala desde a coroa até os sapatos. Durante a montagem do espetáculo, Morgan ficou em dúvida se sapatos faziam parte da indumentária de Oxalá na África em época que nos remete à escravidão. A história brasileira nos mostra que sapatos são objetos oriundos do continente europeu; Morgan pensava se podiam usar chinelos, mas a história do mestre Didi dizia sapatos.

Morgan afirma que certas colocações são colocações afro-brasileiras e têm a ver com este espaço, o aqui e agora. Então, a dança dos orixás, cada um com a sua própria roupa como se fosse uma festa que acontece aqui na Bahia. Principalmente quando se realizam festas pra Oxum, é costume que outros orixás se manifestem.

A festa brasileira é sempre o momento em que as famílias dos orixás africanos separados se reúnem. Vejo também que faz parte do cenário, o prato Opô Ifá – que é um prato sagrado onde é feito o jogo das adivinhações, melhor dizendo o jogo do Ifá.

Segundo Santos “(...) nas tradicionais comunidades afro-brasileiras os mitos são apenas referências a um passado histórico; são meios de transmissão, de comunicação que se revivem aqui e agora, dramatizados através da liturgia, da prática ritual”. (1972: 54),

A 10^a cena acontece quando os invejosos, confusos, fogem. Alguns atores fazem duplos papéis, no caso, de Armando Visuette que dança Obaluaê e faz parte do trio dos invejosos, Carmem Paternostro, que é uma das amigas de Omo Oxum, retorna interpretando o outro papel, do orixá Iansã.

Ainda nesta cena, Oxalá, tomando conhecimento da maldição e do conhecimento do feito pelos invejosos, resolve visitar a festa e homenagear Oxum. Vai para saber o que está acontecendo e com toda a calma ouve, dos próprios invejosos, o que fizeram para prejudicar Omon Oxum. Em seguida, resolve ir e fazer parte da festa.

No início do espetáculo que representa a festa das Águas de Oxalá, Oxalá chega coberto por um Alá carregado pelos seus assistentes. Mas, quando aparece já na cena que corresponde à festa de Oxum não vem coberto por este manto sagrado. Ele chega simplesmente com a sua indumentária: calça, túnica e um pano grande cobrindo as suas costas de cor branca, ao qual chamamos de *filá*.

Sua entrada é por último, dando prosseguimento ao processo de reconhecimento de colaborar com todas as contribuições de Oxum para Omo Oxum, toda a sua riqueza espiritual e também à volta de Omon Oxum para o seu palácio. Assim, se encerra o espetáculo.

Em minha percepção, são corpos sujeitos que contam histórias dentro de um conto, no qual Morgan coreograficamente criou formas, ondulando, deslizando, saltando, girando, excitando, cortando, demonstrando capacidades corporais de tornar

presente sua ancestralidade. Ao mesmo tempo em que são capazes de executar tantos outros movimentos, quantos assim sejam necessários, todos, a partir da consciência das marcas da cultura da dominação racial, ferradas, tatuadas nestes corpos.

Como esse trabalho se insere na década de setenta percebi que a narrativa era uma das características da Dança Moderna, estilo esse que começa a surgir no final do século XIX incrementando-se realmente no século XX. Segundo Navas, “(...) a dança viveu na Europa e nos Estados Unidos, momentos de ruptura e negação, onde cada nova dança estruturava uma técnica acadêmica, instaurando uma tradição cíclica no desenvolvimento da dança” (1987: 25).

A Dança Moderna, que nega os artifícios do balé clássico, introduz-se no Brasil na década de cinqüenta, quando na Europa já havia se estruturado enquanto técnica acadêmica. Já na tradição afro descendente, um dos sentidos primordiais de força está na existência do corpo: sua ancestralidade e a relação de tempo e lugar, onde este corpo se manifesta social e historicamente, bem como da subjetividade que compõe este corpo, suas crenças e ritos de viver.

Neste sentido, o espetáculo mostra corpos fortes e fechados, conforme manda a tradição africana. Corpos com forças, com axé, tornando possível a dinâmica africana. Corpos que, como a palavra, são objetos ativos, que coexistem como objetos de poder, de identidade, de linguagem e reflexão.

Com isso fica nítida a variação dos movimentos corporais apresentados no espetáculo, que é orientada pela música percussiva sob a direção musical de Djalma Corrêa. Observei variedade de movimentos nos pés paralelos, deslizando na meia ponta com movimentos ondulados e cortados de braços, quadris com rotação, requebrados, soltos e independentes, especialmente, nas danças de Iansã e Oxum.

Estes corpos realizam, ainda mudanças de níveis do espaço – alto, médio e baixo, alguns pulos e giros, mostrando as habilidades corporais do elenco nas formas curvas e retas, reportando-nos às estratégias técnicas de José Limón.

Seguindo a proposta de se dialogar a dança com as artes visuais, o cenário deste espetáculo e figurino também são assinados por Morgan, enriquecidos por papéis, flores e tecidos. O lugar da cena vivida é, neste espetáculo, também o lugar da afirmação da cultura africana, da esperança que se alcança.

Este espetáculo absorve das danças africanas a presença marcante da polirritmia, da repetição e da fluidez. A bunda e as coxas roliças dos personagens que são os invejosos em cena, esculpidas em roupas justas de helanca pintadas pelas mãos de Morgan, ao mesmo tempo, em que nos denuncia uma beleza erótica exorbitante, também nos aponta uma outra forma de denúncia, aquela do corpo como objeto de desejo, de uso material, descartável.

Porém, a bunda expressa através dos macacões, é mais do que isso, é sonoridade, é dança, é movimento. Para Luz (2002: 68), a origem da palavra bunda se desdobra de um povo Bantu, os Mbundo.

A dança com os quadris é um patrimônio da nossa ancestralidade africana. Nas danças africanas e afro-brasileiras o sacudir dos quadris, ou o rebolado das “cadeiras” dos orixás, combina com o ritmo da percussão dos atabaques rum, rum pi e lé e com a Dança Moderna. Para Oliveira (2005: 31), a dança com requebros sempre fez parte da vida dos povos negros africanos, assim como a indumentária, a música e o canto.

E no conto de Mestre Didi, vejo que Omon Oxum herdou dos ancestrais africanos o expressar da alegria e do contentamento através da dança por ter achado a

coroa do orixá Oxalá. Esta é uma tradição que ainda se mantém, visto que é ainda comum na sociedade soteropolitana, festejarmos com a dança e a música, as iniciações religiosas, os batismos, os aniversários e as colações de grau.

Como define Santos, “o diálogo entre passado e presente, realidade retextualizada, permite a emergência de um *ethos* que perpassa as fronteiras das variáveis das comunidades-terreiros, das instituições afro-lúdicas e culturais”. (1986: 59) Para esta autora as artes africanas estão profundamente associadas à religião e ambas impregnam todas as atividades do negro brasileiro, onde “o conceito estético é utilitário, tem finalidade uma função. O belo está a serviço de um conteúdo”.(1986:60)

Este trabalho coreográfico desenvolvido por Morgan no G. D. C. na Escola de Dança da UFBA, merece destaque em vários sentidos, entre eles a renovação técnico-coreográfica e a criação artística sintonizada com valores culturais ancestrais. O seu trabalho de recriação estética pluricultural para a Dança Moderna na Bahia, a partir de uma re-significação das danças religiosas e sociais, de origens africanas, consideradas, até então como danças folclóricas, também possibilitaram algumas manifestações artísticas brasileiras, em especial a capoeira e o teatro popular.

A obra de Morgan propôs autonomia destes corpos-sujeitos, ou seja, corpos que realizam suas danças como manifestações de si, de seus desejos e de suas ancestralidades, expressões incorporadas como parte legítima da constituição integral destes sujeitos, em si e em suas comunidades, principalmente na cidade de Salvador.



Figura 28 – Dançarino Clyde Morgan (1971). Foto: Artur Ikishima



Figura 29 – Cartaz do II Concurso Nacional de Dança Contemporânea (1978).
Desenho de Edsoleda Santos, inspirado em foto de Clyde Wesley Morgan.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho procurei estudar o contexto da trajetória artística do coreógrafo norte-americano Clyde Wesley Morgan, tentando captar todo o seu processo criativo. A partir desta perspectiva das relações criador-intérprete e intérpretes do Grupo de Dança Contemporânea - G. D. C. da UFBA, vi que, embora um discurso teórico em comum os justifiquem ideologicamente, no GDC existia, no entanto, determinadas particularidades (ritmo, mística, espaço, gestos) que caracterizam cada um deles.

Em se tratando de Morgan – nosso objeto de estudo – é na busca de diferenciação que se estabelecem as suas identidades culturais, do moderno e do tradicional. Ao inspirar-se nas culturas musicais e religiosas afro-brasileiras, africanas, nordestinas, europeias e norte-americanas, embasadas num processo etno-histórico, desconhecidas para alunos da Escola de Dança da UFBA até a sua chegada à Bahia, Morgan não perdeu de vista o conjunto de relações sociais e de poder vividos pelo grupo.

Baseado nas experiências anteriores, que viveu no trânsito cultural por onde circulou, é que ele criou para si uma identidade mítica, cuja maior fonte fora a sua vivência nos países africanos já citados e na comunidade do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador, na Bahia. Assim, é na identidade ancestral mítica que ocorre a afirmação da sua identidade religiosa no candomblé, que não é fantasia nem tampouco a busca pelo mundo prometido.

Artista e pedagogo afro norte-americano, Morgan contribuiu, a partir da década de 1970 e atualmente, para a discussão da questão do negro na sociedade baiana e brasileira, o que continua fazendo com determinação.

Um fato particular da presença de Morgan, no GDC é o encontro do tradicional com o moderno. Determinados símbolos referentes a tradicional cultura afro-brasileira, a exemplo daqueles do candomblé, da capoeira e do samba, encontram-se com os elementos da modernidade na Escola de Dança da UFBA. Nessa época a Dança Moderna vem a ser, enquanto estilo de dança, um dos mais expressivos resultados da criação proporcionada pelo homem.

A reação contra o seu interesse em criar coreografias voltadas para a cultura afro-brasileira se constituiu num processo revelador do processo social do grupo: ao conjunto de símbolos estigmatizantes atribuídos à cultura afro considerada como “folclore”, num sentido pejorativo, Morgan procurou responder a esses conceitos estereotipados com prática multirreferencial, pois ele buscava além das práticas modernas da Escola de Dança da UFBA, algo que fosse expressivamente baseado na cultura e arte afro-baiana. Assim se expressa:

Acreditamos que a importância da técnica e do conhecimento de todos os idiomas da dança melhora a definição e sua direção cultural. A atividade dos grupos de dança contemporânea e o estilo que predomina nos trabalhos de dança da juventude definem apenas uma faixa cultural das possibilidades. Nós queremos definir efetivamente os campos de ação e outras possibilidades da dança contemporânea. (Entrevista em 26/07/2005).

Embora as mulheres durante as entrevistas não afirmem, os homens negros afirmam que ouviam certas opiniões sobre o trabalhar com determinados temas como “fazer folclore” carregadas também pelo preconceito racial.

Nenhum mergulho no passado permanece sem consequências. E, assim, está sendo com este trabalho sobre a presença deste “Alafiju de Oxalá” Clyde Wesley Morgan de 1971 a 1978, enquanto diretor e intérprete no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA.

Tentei fazer um trabalho de pesquisa cuidadosa, guiada com todo o zelo pelos ancestrais, depois pela orientadora e, sobretudo, com zelo em preservar o passado e reconstruir uma história documentada.

Mais que um arquivo para uma instituição, este trabalho visou oferecer à memória de um personagem oriundo de uma geração, respaldado com falas desta geração do Grupo de Dança Contemporânea, que teve o privilégio de ser jovem, quando a nossa cidade não tinha ainda ações políticas que determinaram as ações atuais, em especial o estudo das quotas para negros e indígenas nas Universidades públicas e particulares.

E foi nessa condição de ter sido jovem (e de ainda ser), o criador-intérprete, que Morgan chegava a Salvador no momento em que nascia um dos segmentos do movimento negro – o bloco afro Ilê Aiyê, uma escola especial, a Escola de Música com artistas como Lindembergue Cardoso, Rufo Herrera e Ernest Widmer – um movimento cultural em Salvador, cuja riqueza materializou-se em marcas deixadas numa geração, em que a lembrança me transtornou e me transportou.

O transtorno surgiu da pergunta que nos ocorre em diferentes momentos da vida, ao perceber que a passagem por essa vida obriga –me a deixar preciosidades pelo caminho: o que mudou em minha vida com essa preciosa convivência? Interrogo, procurando reencontrar a presença dessas marcas na minha profissão.

Naturalmente, transporto-me ao passado e sou invadida pela nostalgia do já perdido ou do nunca alcançado. E, a pergunta exigente: que fiz com todo aquele entusiasmo que me acompanhava nas aulas de dança com Morgan acompanhadas pelos músicos Elena Rodrigues, Ivan Machado e Edson Elias (Tamba). Foram momentos de absoluta elevação espiritual, em que as apresentações, tanto na Escola de Dança, como

no Jardim Suspenso da Praça Municipal ou no Solar de Unhão eram coroações festivas, absolutamente imperdíveis.

Morgan teve, e continua tendo, uma vida profissional atuante e diversificada. É personagem famoso e citado nas danças, nas artes plásticas, na música e como protagonista do movimento negro. Aqui, deixou herança importante, de dimensões incalculáveis e interagiu com personalidades ilustres como Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso, Mestre Didi, Pierre Verger, Caribé, dentre outros. Seu legado é inestimável.

Quando ele falava, não importava sobre o que, minha atenção era exclusiva para ele. Ele nos ensinou a fazer o “diário de bordo”, ou seja, tudo que víamos e sentíamos era para ser anotado no caderno de desenho, também reproduzíamos desenhos e colagens cuidadosamente, sinalizando para nós mesmos, a importância da observação crítica em arte.

Estudando, lendo os artigos, vendo as fotos, cartazes e programas deste período, retorno ao mundo da mutação da consciência humana, sonhos e reflexões sobre a dança. Não apenas na dança, mas na arte em geral, no mundo em geral, sempre na vanguarda, captando e revelando as manifestações e formas de vida dos humanos.

Morgan lutou e luta por um ensino de dança e criação cênica regional sem perder as referências ancestrais africanas e indígenas, baseadas numa cultura geral, num programa moderno e eficiente que respeita no aluno os seus dons naturais, desenvolvendo sua personalidade e conduzindo-o à procura de estilo e expressão próprios.

Mostrou e ainda mostra aos alunos que é possível a multirreferencialidade sem perder de vista as culturas básicas e estruturais da sua comunidade atrelando a emoção ao prazer de dançar.

Posso dizer: bons tempos que não voltam mais. Porém, prefiro afirmar: foi um tempo maravilhoso que deu bons frutos e que nunca deixará de retornar, pois além de Morgan estar vivo, ativo e criativo, com os seus 66 anos de idade, ele continua deixando seguidores neste mundo dançante do qual eu também faço parte.

Morgan trouxe o resultado de uma experiência, na qual se procurou explorar as possibilidades de criações coreográficas espontâneas, para as quais são dadas regras, sem, todavia, existir uma estrutura predeterminada. Ele reforçou e ensinou aos dançarinos como se concentrarem interiormente para exteriorizarem através de suas criações, emoções de idéias ou situações, a encontrarem pontos fixos e referências técnicas durante o processo de improvisação e criação coreográfica.

Ele me fez pensar e me conduziu também, na escuta das outras culturas musicais e dançantes que hoje temos. Estou segura de que a tradição africana e a afro-brasileira e a contemporaneidade caminham juntas. Essa é quase uma certeza, pois certezas absolutas, verdadeiramente, não posso tê-las. O ouvido do profissional de arte tem que ser um ouvido atento à cultura que está no seu entorno, respeitando as criações e as diversidades, pois, “da mesma forma (maneira) que as grandes águas e rochas definem a nossa costa é assim que o tempo e a constituição intrínseca determinam a arte de um povo” (MORGAN, 2005).



Figura 30 – Clyde Morgan – Programa do evento bianual de dança (2005-2006) – Suny Brockport – da *School of Arts and Performance*, de Nova York (EUA).

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Dalal. **Balé: uma arte.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- ACOGNY, Germaine. La dance africaine contemporaine In: **Africultures** (Org.) Ayoko Mensah. France, 2001.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. Corpos Negros: Desafiando Verdades. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). **Corpo, território da Cultura.** São Paulo: Annablume, 2005.
- ARAÚJO, Miguel Almir L. de. Os sentidos do corpo. In: CABEDA, Sônia T. Lisboa; CARNEIRO, Nádia Virgínia B.; LARANJEIRA, Denise Helena P. (Org.). **O corpo ainda é pouco.** II seminário sobre a contemporaneidade. Feira de Santana/BA: NUC/UEFS, 2000, pp. 143-155.
- BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.) **História Geral da África.** Vol. 1. Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.
- BACELAR, Jéferson. **Etnicidade: Ser negro em Salvador.** Salvador: Ianamá; Programa de Estudos do Negro na Bahia (PENBA), 1989 p.45.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário da antropologia teatral.** Ed. Hucitec: Campinas, 1995
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura.** Tradução da Myriam Ávila, Eliana Lourenço de L. Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG,1998.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIÃO, Armindo - Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.
- BIÃO, Armindo et al. (Orgs.) **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.** São Paulo: Annablume, 2000.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- BOURDIER, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BRUNO, Fernanda. Membranas e Interfaces. **Que Corpo é esse? Novas Perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- CACCIATORE, Guldolle Olga. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiro**. Forense Universitário Rio de Janeiro, 1988.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia: Um Vocabulário Afro-Brasileiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- CAZANEUVE, Jean. **Sociologia do Rito**. Porto. Rés-Editora, 1978 p.8
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Danças Populares Brasileiras: Valor Educacional, Cultural e Recursos para pesquisa e recriação cênica**. Revista da Bahia, v. 32, n° 38. Salvador: FUNCEB, 2004.
- COSTA, Haroldo. O negro nas artes Cênicas. **O negro na sociedade brasileira, resistência, participação, contribuição**. Org. Kabengele Munanga. Brasília. Fundação Cultural Palmares – MinC – 2004 p. 207
- COULON, Alain. A reviravolta etometodológica. In: **Etnometodologia e Educação**. Cap. I. tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Ciências Sociais da Educação. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1995.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro**, Rio de Janeiro. Zahar Editores, 2^a edição, 1980 p.24.
- DANTAS, Beatriz G. **Vovô Nagô e papai branco**, Rio de Janeiro. Graal, 1988.
- DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia**. Tradução de Maria José J. G. de Almeida. 8. ed. São Paulo: Centauro, 2002.
- DESMOND, Jane C. Embodyng difference: Issues in dance and cultural studies. In: **The routledge dance studies reader** (Org.) Alexandra Carter. New York: Routledge, 1998.
- ELIADE, Mircea E. **Mito e realidade**. Trad: Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva: 1972.

EMMY, Lyne F. **Black dance in the United States from 1619 to 1970.** California: National Press Books, 1972.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano:** Mitos da África, tradução: Carlos Mendes Rosa. São Paulo. Summus, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 1996.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. **Lições de dança n° 3.** Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE, s/d

GREINER, Christine. **A Dança e as Outras Artes.** Revista Repertório do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia. Salvador. Ano 2 nº 2 1999.2 p. 7

-----2005. **O Corpo: Pistas para estudos indisciplinares.** São Paulo: Annablume

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 9. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

-----, **Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais.** (Org. Liv Sovik) Tradução Adelai La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Saynora Amaral. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

HUMPREY, Doris. **The art of making dance.** Londres: Dance Books, 1959.

IANNITELLI, Leda Muhana. **Ensaios sobre dança afro-baiana.** Salvador: UFBA. 2003. Texto apresentado na disciplina Trabalho Individual Orientado do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAEPPLER, Adrienne. **Dance in Anthropological Perspective.** Ann. Rev. Antropol., 1978 p. 31-49. Tradução Márcia Virgínia B. Araújo.

LITTO, Frederic M. – A Sistematização de Projeto de Pesquisa em Artes. ART: **Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.** – n.001 (abr./jun. 1981) Salvador, 1981 p. 05-37.

LODY, Raul. **Cabelos de Axé: Identidade e resistência.** Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2004.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos.** Lições de Dança, nº2. Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE, 2002.

LUZ, Marco Aurélio – **Idi n'la: bunda grande grande mbunda.** Salvador. Sementes: Caderno de Pesquisa/Universidade do Estado da Bahia - v. 3, nº 5/6(jan./dez. 2002)

----- **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira.** Salvador: SECNEB, 2000

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. **Pássaros Inaugurais.** Jornal A Tarde, 05 de novembro de 2005. Salvador

----- . **Opa Aiyê Orun: Urge uma ética do futuro para a educação contemporânea** - O filho de Oxalá que se chamava dinheiro. Sementes: Cadernos de Pesquisa/ Universidade do Estado da Bahia, Salvador, v. 3 n. 5/6 jan.dez. 2002.

----- **Do Monopólio da fala sobre educação à poesia mítica africano-brasileira.** Revista da FAEBA- Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 12, jan/jun.2003.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação.** 2^a ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos.** O declínio do individualismo nas sociedades de massa. 3^a edição. Tradução de Maria de Lourdes Menezes, Rio de Janeiro, Forense Universitária 1987. p. 114/115.

----- **O conhecimento comum: compêndio de sociologia comprensiva.** Tradução Aluísio Ramos Trinta. São Paulo: Brasiliense, 1988.

----- **No fundo das aparências.** Tradução Bertha. Porto Alegre/RS. Revista FAMECOS nº 8, jul/1998 (Semestral).

MARTINS, Leda Maria. **A cena em Sombras.** Belo Horizonte. Editora Perspectiva. 1998.

-----**Afrografias da Memória.** Belo Horizonte. Editora Perspectiva e Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Suzana - **A dança no candomblé:** celebração e cultura. In:Repertório Teatro Dança. PPGAC/UFBA. V. I n° 1, 1998.

-----**O gestual das Yabás Iemanjá, Oxum e Iansã na festa pública do Candomblé da Bahia.** In: Repertório Teatro & Dança. PPGAC/UFBA. V. n° 5, 2001.

-----**O Corpo fala... E expressa.** O Corpo no cotidiano. Estudos do Corpo. Cadernos do Gipe - Cit, n° 2, 1999.

MAUSS, Marcel. **Noção de técnica corporal** – Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1932. p. 211-221.

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Gesto Transfigurado: A abstração do cotidiano urbano nos processos coreográficos do espetáculo metrópole.** Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2004.

MEYER, Sandra. O corpo e as emoções. In: **Repertório Teatro & Dança**, PPGAC/UFBA, ano 3, n°4, 2000.

MUNANGA, Kabengele (ORG). **Superando o Racismo na escola.** Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília, 2005.

NASCIMENTO, Abdias do. **Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (ORG) **SANKOFA:** Matrizes Africanas da Cultura Brasileira. Vol. 1. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização.** Rio de Janeiro:FUNARTE, 1997.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo do ator em ação. **Leituras do Corpo.** São Paulo: Annablume, 2003.

OLIVEIRA Altair B. **Cantando para os Orixás.** 3^a edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Dança Afro-Sincretismo de Movimentos.** Salvador: EDUFBA. 1991.

-----**O Samba do Crioulo Doido:** Recontando sua história com os seus corpos. In: Cadernos do GIPE – CIT, PPGAC/UFBA. (Org.) Eliana Rodrigues Silva. N° 13. Estudos do Corpo III, 2005.

-----**Grupos Parafolclóricos Baianos.** Revista Dança, n° 41. Salvador: Fundação Cultural, 2005.

O Copo negro e a dança negra no cenário artístico soteropolitano. Revista Palmares, n° 1. Brasília, 2005.

OPOKU, A. M. **Choreography and the African dance.** Vol. 3. n° 1. Ghana:University of Ghana/Institute of African Studies, 1966.

OSTROWER, Faiga – **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.

OXÓSSI, Mãe Stela. **Aqui, tudo é questão de ensinamentos.** Expressões de sabedoria: Educação, vida e saberes. Salvador: EDUFBA, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINHEIRO, Juçara M.B. - **Edgar Santos e a origem da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia: A utopia de uma razão apaixonada.** Dissertação de Mestrado Faculdade de Educação UFBA. Salvador, 1994.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenção da África na Bahia.** São Paulo: Anablume, 2004.

PITOMBO, Renata. Vestuário em cena: A dimensão espetacular da indumentária. **O corpo ainda é pouco.** II Seminário sobre a Contemporaneidade. Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana: NUC/UFGS, 1998.

PRADIER, Jean-Marie: Etnocenologia: a carne do espírito. Tradução de Armindo Bião. In: **Revista Repertório: Teatro e Dança** n° 1. Salvador: Bahia, 1997.

RIZÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador, Corrupio, 1981.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo: A linguagem do indizível**. Salvador. CED/UFBA.1994

ROBATTO Lia; MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da Dança: Bahia**. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: Ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

----- (Org.) **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade.1995.

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

SANTOS, Juana Elbein dos – **Valores de civilização e formas de arte do negro brasileiro**. Texto xerocado cedido por Lúcia Helena Cordeiro.

----- **Os nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis, Vozes, 1986.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O Dono da Terra: o caboclo nos candomblés da Bahia**. Salvador: Sarah Letras, 1995.

----- **O poder da cultura e a cultura no poder. A construção da disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Tese de Doutoramento apresentada no programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

- SETENTA, Jussara Sobreira. **Corpos Musicais: a dança da cena artística de Daniela Mercury.** Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2002.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.
- , **Textos em dança.** Salvador, UFBA, 1994.
- , **Grupo Tran-Chan: princípios da pós-modernidade coreográfica na dança contemporânea.** Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2000.
- , **Estratégias do drama lírico na narrativa coreográfica.** Revista Repertório nº 7. 2005.
- STRAZZACAPA, Márcia. **O movimento corporal e o brasileiro.** Revista Repertório Teatro & Dança, nº3. PPGAC/UFBA. Salvador, 1999.
- THOMPSON, Robert Farris. **African Art in Motion.** California: University of California Press, 1984.
- TOMAZZONI, Airton. **O zoológico dançante da TV: lacraias, cachorras, tigrões e outros bichos.** Lições de dança nº 5. Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE, 2005.
- TURNER, Victor. **O Processo Ritual.** Estrutura e Anti-estrutura. Petrópolis. Vozes, 1974. p.214.
- VALVERDE, Monclar. Corpo e sensibilidade. **O Corpo ainda é pouco.** II Seminário sobre a contemporaneidade. Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana: NUC/UFFS, 1998.
- VAZ, Paulo. Corpo e Risco. **Que corpo é esse? Novas Perspectivas.** Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- VERGER, Pierre Fatumbi – **ORIXÁS -Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo.** Salvador, Editora Corrupio, 1981.
- WELSH, Kariamu. **African dance.** Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

GLOSSÁRIO

Aiyé – O mundo.

Ajuntó – Espécie de anjo-da-guarda, vem junto ao dono-da-cabeça, mas não se manifesta em seus iniciados.

Alafia – Saudação votiva, igual à saúde, paz, felicidade; resposta afirmativa ao jogo de Ifá.

Atabaque – Instrumentos percussivos feitos com tiras de madeira.

Babá – Pai, antepassado, chefe.

Babalorixá – Sacerdote nagô-queto.

Berimbau – Arco musical, instrumento indispensável na capoeira, constituído de um arco de madeira retesado por um fio de arame e com uma cabaça presa no dorso da extremidade inferior.

Candomblé – Culto ou conjunto de crenças religiosas afro-brasileiras dedicadas a divindades africanas.

Capoeira – Jogo de origem banto, constituído por um sistema de ataque e defesa, de caráter individual, acompanhada pelo toque de berimbau.

Dijina – Denominação corrente para o nome de santo, geralmente referente à origem ou a uma qualidade da divindade.

Ebó – Despacho.

Ebâmi ou Ebome – Filha-de-santo com mais de 7 anos iniciada no candomblé e que tenha se submetido às obrigações rituais de costume.

Ekodidé ou Ecodidé – Pena vermelha de uma espécie de papagaio cinzento africano, usada pelos iniciados no culto religioso do candomblé.

Eruexim – Espécie de espanta-mosca, feito com rabo de cavalo, muito utilizado no candomblé.

Ginga ou jinga – palavra banto, que significa andar bamboleando o corpo; curvar-se, dobrar-se num sentido e outro.

Ginká – Movimentos circulares dos ombros, utilizados nas danças do candomblé.

Ifá – O oráculo, divindade que preside a advinhação com os búzios, o destino do ser humano.

Ilu – Atabaque e toque para Xangô.

Ialorixá – Sacerdotisa nagô-queto.

Ilê – Casa, pequenas construções.

Karamu – Palavra *swahili* que significa centro da comunidade.

Olorum/Olodum – Deus supremo.

Ogã – Título nagô-queto, dado aos membros do terreiro que são escolhidos pelos orixás, para exercer uma função civil, podendo desempenhar papéis especificamente religiosos no contexto sagrado.

Ogã alabê – Tocador de atabaques.

Orixás – Designação genérico das divindades do panteon ioruba ou nagô-queto.

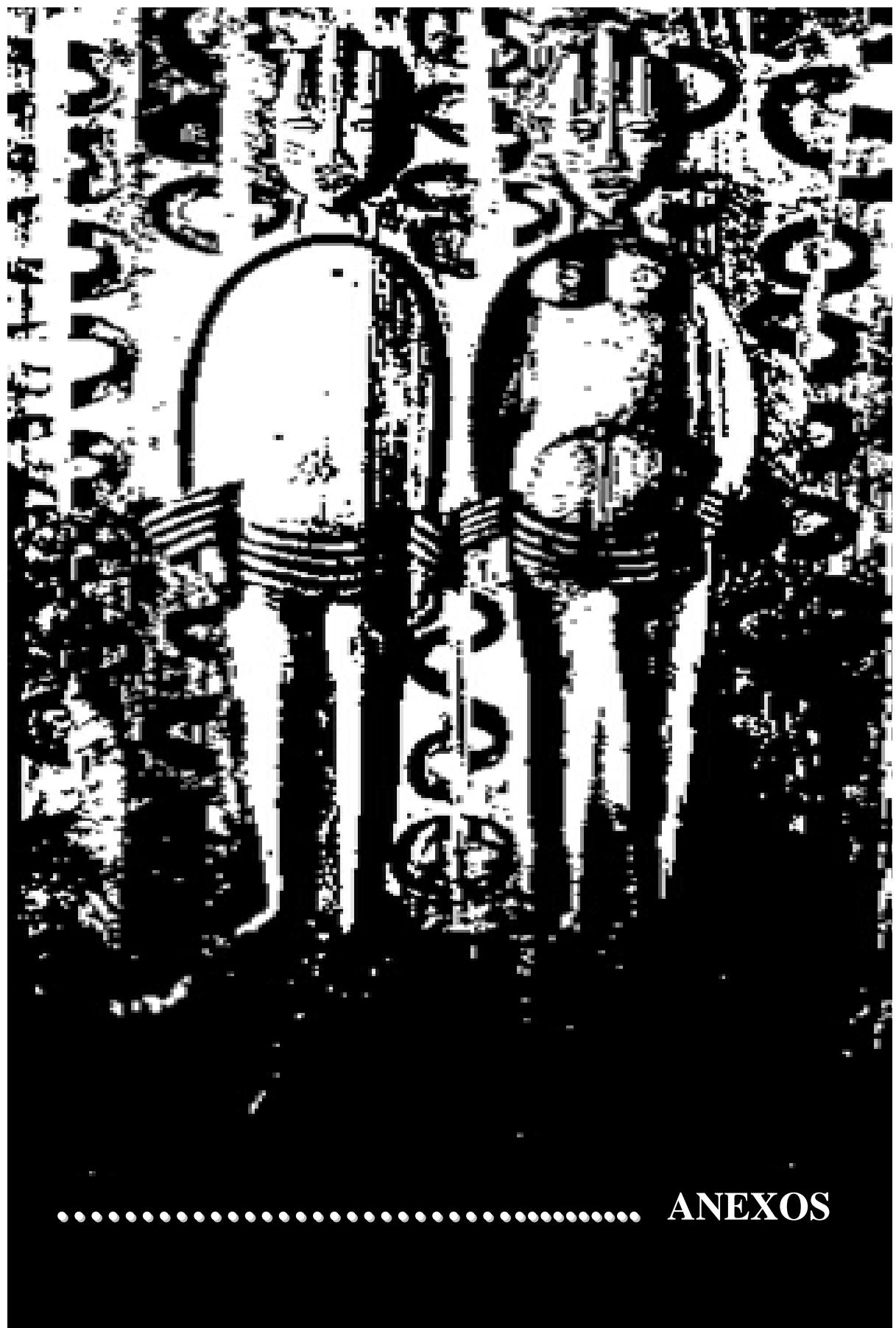
Opelé – Rosário de búzios usado no jogo-de-ifá.

Oxê – Machado esculpido de duas faces. Símbolo de Xangô

Odara – Dom, bonito, esplêndido, muito bem, nome de Exu

Samba – Dança e música popular brasileira de compasso binário e acompanhamento sincopado.

Xirê – Início da festa pública da cerimônia religiosa do candomblé na qual os orixás são evocados através da dança e da música.



..... ANEXOS

ANEXO I - Instrumentos utilizados para a Observação do Espetáculo

Esse anexo compõe-se dos instrumentos utilizados para a observação do espetáculo e contém quadro de observação, tabelas de observação e análise da fita de vídeo.

QUADRO DE OBSERVAÇÃO

Para efetivar minha análise videográfica do espetáculo escolhido, elaborei um quadro e tabela de observação onde pudesse agrupar informações extraídas da minha observação. Aqui exponho o modelo final, fruto de diversas tentativas, cujo objetivo era o de indicar elementos que correspondessem às minhas investigações, tais como: identificação de matrizes (estéticas e culturais), identificação de características de estilos de dança, relações e inter-relações cênicas, sinergia das linguagens de dança. Apresento, então, um quadro de observação para o espetáculo *Porque Oxalá Usa Ekodidé*, contemplando como um todo; outro para a relação da dança com a música e com os demais elementos cênicos.

INSTRUMENTO DE ANÁLISE: FITA DE VÍDEO

ESPETÁCULO: *PORQUE OXALÁ USA EKODIDÉ* ANO: 1973

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO ARTÍSTICA E COREOGRAFIAS: CLYDE WESLEY MORGAN

COORDENAÇÃO: LAÏS GÓES

ILUMINAÇÃO: EDNILSON MACHADO

SOM: PEDRO JURACI ALMEIDA

COSTUREIRA: STELITA SILVA

MÚSICA: DJALMA CORRÊA

ELENCO

MÚSICOS: EDSON, FLORISVALDO E LULA

DANÇARINOS: ANGELA MARIA OLIVEIRA, ARMANDO VUISUETTE, CARMEN PATERNOSTRO, EUZÉBIO LOBO DA SILVA, EVERALDO DOS ANJOS, GUIO BORGES, LAÏS SALGADO GÓES, MARLI SARMENTO.

CONVIDADOS: EUNICE DOS SANTOS (Sincinha), LÚCIA HELENA CORDEIRO E REGINALDO DANIEL FLORES (Conga).

Este espetáculo é baseado no conto de Deoscóredes M. dos Santos, inspirado num mito afro-brasileiro.

Ilustração do texto: Lenio Braga.

Músicas do culto selecionadas por Deoscóredes M. dos Santos (Mestre Didi).

Orientadores da pesquisa realizada no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá: Deoscóredes M. dos Santos e Juana Elbein dos Santos

TABELA DE OBSERVAÇÃO I- A CENA

| ESPAÇO CÊNICO | CENÁRIO | ILUMINAÇÃO | FIGURINO | MATRIZ CULTURAL | MATRIZ ESTÉTICA |
|--|---|---|--|--|---|
| Espaço para exposições e espetáculos do Solar do Unhão; não é dividido por aparelhagem de som, nem de iluminação também não tem cadeiras fixas como existem nos palcos tradicionais. | Está vinculado ao tema religioso do candomblé: esteiras de palhas cobrindo as pilastras e tecido filó dividindo uma pequena parte do espaço. Teto enfeitado com bandeirolas, cadeiras e mesinha de centro enfeitadas com tiras de papéis brancos. | Refletores com lâmpadas específicas, sendo que as cores que determinam a ambientação são proporcionadas por gelatina. As cores frias são para os momentos da pesca e do momento em que Omo Oxum vai lavar e estender as roupas e a coroa de Oxalá; já as cores quentes são para os momentos da festa e do ebó na cadeira. Os músicos ficam num local parte iluminados por luz ambiente. | O figurino básico dos dançarinos e dos músicos é de cor branca, compatível com o tema religioso. Tendo uma variação nos três macacões de helanca pintados pelas mãos de Clyde para os três invejosos, tecidos coloridos para o momento do achado da coroa e roupas coloridas em cores específicas de cada orixá. | Elementos corporais de dança africana, européia e americana; traços da cultura afro-brasileira nos arranjos musicais e nas coreografias. | Estética mesclada (saltos, giros e quedas) por vocabulários da dança moderna de José Limón, sofrendo interferências de danças africanas e das danças religiosas dos orixás do candomblé brasileiro. |

INSTRUMENTO DE OBSERVAÇÃO II – INTERAÇÃO/RELAÇÃO

| MÚSICA/ DANÇA | DANÇARINOS/ ESPAÇO CÊNICO | ILUMINAÇÃO/ DANÇA | criador/ intérpretes | MÚSICOS/ DANÇARINOS | COMPOSIÇÃO DA CENA |
|---|--|--|---|---|---|
| A relação da dança com a música dá-se o tempo todo, pois as coreografias são construídas junto com as músicas. Para os momentos da preparação e efeito do feitiço os arranjos musicais são instrumentais só para esses momentos. Já para os orixás as músicas são do próprio culto religioso. Destacamos os ritmos kopanijé para Omolu, o ijexá para Oxum, o ibiri para Oxalá e o aguérê para Oxóssi. | Os dançarinos ocupam o espaço reservado para as coreografias sendo que todas as coreografias são apresentadas no salão do primeiro piso do Solar do Unhão. Espaço amplo com janelas e uma grande porta nas laterais. | A luz é desenvolvida e define a cena, criando uma espécie de clima para a narrativa. Não existe canhão para acompanhar os solos | O criador do espetáculo também participa interpretando o orixá Oxalá. A sua coreografia é compatível com o tema assim como as demais coreografias e cenas teatrais; ocorrem giros, fuêtes, quedas e sustentações. | Existe interação cênica musical em todo o decorrer do espetáculo. | Todas as coreografias apresentam-se num foco único, ou seja no centro do salão. |

INSTRUMENTO DE ANÁLISE: FITA DE VÍDEO
ESPETÁCULO: PORQUE OXALÁ USA EKODIDÉ

ANO: 1973

QUADRO DE OBSERVAÇÃO/DANÇA

1- Características de Movimentos:

- a) Vocabulário: movimentos da dança moderna somados a outros provenientes da dança africana e das danças afro-brasileiras especificamente dos orixás do Candomblé.
- b) Qualidades: movimentos circulares e espiralados; mista de movimentações ondulares e explosivas.
- c) Amplitude: movimentos de grandes projeções.

2 – Características Corporais:

- a) Da dança – O corpo e suas partes: prevalência de todos os membros: superiores e inferiores.
- b) Do elenco: Além do coreógrafo/intérprete, o espetáculo conta com 12 dançarinos que se relacionam coreograficamente com o artista criador. Sendo 9 pessoas escolhidas para interpretarem personagens da mitologia africana neste espetáculo que apresentamos a seguir:
 Oxalá – Clyde Morgan
 Omon Oxum – Marli Sarmento
 Menina – Guio Borges
 Invejosos – Ângela Oliveira, Armando Visuette e Lúcia Cordeiro
 Obaluaiê – Armando Visuette
 Iansã – Carmem Paternostro
 Oxum – Laïs Góes
 Oxóssi e pescador – Euzébio Lobo
 Ogum – Everaldo dos Anjos

O espetáculo apresenta seqüências coreográficas em solos, duos e quartetos que pontuam o trabalho de grupo. É desenvolvido em foco único; uso de carregas, quedas e giros, com movimentações fortes e leves (fator peso), com elemento súbito e sustentado (fator tempo) também com fluência livre e controlada (fator fluência) e por último o fator espaço é direto.

No início do espetáculo estão todos visíveis em cena, pois ela se inicia com a procissão de Oxalá que é uma recriação da cerimônia “Águas de Oxalá” do terreiro de Candomblé Ilê Axé Opô Afonjá.

ANEXO II - Conto Porque Oxalá usa Ekodidé

Esse anexo compõe-se do conto *Porque Oxalá usa Ekodidé*, de Mestre Didi que deu origem ao espetáculo do mesmo título.

DEOSCÓREDES M. DOS SANTOS
(DIDI)



PORQUE
O XALAÍUSA
E KODIDÉ



ILUSTRADO
POR LENIO
BRAGA

1966

PORQUE OXALÁ USA EKODIDÉ, ora reeditado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, em edição fac-símile, vem satisfazer a todos que apreciam a literatura negra de Mestre Didi, e especialmente aos que lamentavam não possuir um daqueles cem números originais desta obra ilustrada pelo saudoso Lênio Braga.

Deoscóredes Maximiano dos Santos, Mestre Didi, um dos mais altos sacerdotes do culto nagô, recria e expande o universo cultural em que está inserido criando um gênero literário baseado nos valores e nas formas narrativas desse universo. Sua obra representa um espaço e um gênero literário novo, característico da pluri-cultura nacio-

DEOSCOREDES M. DOS SANTOS
(DIDI)



PORQUE
O ALAÚSA
E KODIDÉ



ILUSTRADO
POR LENIÓ
BRAGA

1966

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA
MCMLXXXII

 MUITO TEMPO DEPOIS QUE
ODUDUWA CHEGOU EM ILE
IFÉ E COMEÇARAM A ADO-
RAR, O CULTO DAS ÁGUAS DE OXÁ
LÁ, ACONTECEU QUE, LOGO NO PRIMEIRO
ANO, QUANDO ESTAVA PERTO DAS FESTAS
OXALÁ ESCOLHEU UMA SENHORA DAS
MAIS VELHAS DO TERREIRO, CHAMADA DA
OMON OXUM, PARA TOMAR CONTA
DE TODO, OU MELHOR, DE TÔDA SUA RUA
PA, ADORNOS E APETRECHOS, DEPOSITAN-
DO COM TÔDA BENEVOLENCIA NAS MÃOS
DELA AQUELE DIREITO ESPECIAL PARA
TOMAR CONTA DE TUDO QUE LHE PERTEN-
CESSE, DA CORÔA AO SAPATO.

 OMON OXUM POR NUNCA TERTIADO
NENHUM FILHO, CRIAVA UMA MENI-
NA. DESSA DATA POR DIANTE ELA E
A MENINA FICARAM SENDO ODIADAS ~
POR ALGUMAS PESSOAS QUE FAZIAM PAR-
TE NESSE TERREIRO E QUE POR INVEJA
DE OMON OXUM COMEÇARAM A TRA-
MAR NOVIDADES, PROCURANDO UM
MEIO QUALQUER PARA FAZER OXALÁ
SE ZANGAR COM ELA E TOMAR O~
"ACHÊ" ENTREGUE POR OXALÁ. FIZE-
RAM COISAS QUE DEUS DUVIDA ~
CONTRA OMON OXUM PORÉM NADA
SURTIA EFEITO. CADA VEZ MAIS ~
OXALÁ IA AUMENTANDO A AMI-
SADE E DEDICAÇÃO PARA OMON





OXUM. ELA ERA MUITO DEVOTADA AO CUMPRIMENTO DAS SUAS OBRIGAÇÕES E NÃO DAVA MAROGEM ALGUMA PARA SER POR ELE REPREENDIDA.

COMO DIZEM QE A ÁGA DÁ NA PECDRA ATÉ QE FURA, ACONTECEU QE, NA VEJOSPERA DO DIA DA FESTA, AS INVEJOSAS, JÁ DESILUDIDAS POR PODEREM FAZER O QE DESEJAVAM, DE PASSAGEM PELA CASA DE OMON OXUM SE DEPARARAM COM A CORÔA DE OXALA' QE ELA TINHA AREIA DO E COLOCADO NO SOL PARA SECAR. QUANDO ELAS VIRAM A CORÔA DE OXALA' MUITO BONITA E MAIS RELUZENTE DO QE NUNCA, COMB'NARAM ROUBAR A CORÔA E IR JOGAR NO FUNDO DO MAR E ASSIM FIZERAM.

QUANDO OMON OXUM FOI APANHAR A CORÔA PARA GUARDAR, NÃO ENCONTROU. FICOU DOIDA. PROCURA DAQI PROCURA DALI, REMEXERAM COM TUDO PROCURANDO EM TODOS OS CANTOS DA CASA E NADA DA CORÔA APARECER. AS INVEJOSAS VENDO A AFLIÇÃO QE ESTAVA PASSANDO OMON OXUM E SUA FILHINHA, SATISFEITAS PELO MAL QE TINHAM CAUSADO, RIAM AS GAOFADAS DIZENDO: AGORA S'M QEROVER COMO ELA VAI SE ATA' COM OXALA' AMANHÃ QUANDO ELE PROCURAR A CORÔA E NÃO ENCONTRAR.





A ESSA ALTURA OMONOXUM COMPLETAMENTE AZURANTADA SÓ PENSAVA EM SE MATAR E JA ESTAVA RESOLVIDA A FAZER ISSO PARA NÃO PASSAR VERGONHA PERANTE OXALÁ. Foi QANDO A MENINAS'NHA, SUA FILHA DE CRIAÇÃO DISSE : - MAMÃE, PORQE A SENHORA NÃO VAI NA FEIRA AMANHÃ DEMANHÃ BEM CEDINHO E NÃO COMPRO O PEIXE MAIS BONITO QE TIVER LA? A CORÔA DE OXA LA' DEVE ESTAR NA BARRIGA DESSE PEIXE. E ASSIM A MENINA INSISTIU, INSISTIU TANTO, ATÉ QE OMONOXUM SE DECIDIU A ACEITAR. QE A MENINA ACONSELHOU, DIZENDO : - FIQUE TRANQILA MINHA FILHA, PORQE DE MADRUGADAS'NHA EU VOU ACORDAR PARA IR À FEIRA VER SE ENCONTRO COM ESSE PEIXE QE VOCÊ IMAGINA TER A CORÔA DO NOSSO REI OXALÁ NA BARRIGA. A MENINA FOI DORMIR TRANQILA. OMONOXUM COITADA, NÃO PODE DORMIR TODA A NOITE PREOCUPADA QE JÁ AMANHECESSE O DIA PARA ELA IR À FEIRA VER SE CONSEGUIA ENCONTRAR O DITO PEIXE QE A MENINA JULGAVA TER A CORÔA NA BARRIGA.

QUANDO O DIA MAL TINHA CLAREADO, OMONOXUM PULOU DA CAMA, SE PREPAROU E LA' SE FOI. QANDO ELA CHEGOU NA FEIRA FOI DIRETAMENTE NO MERCADO DE PEIXE E NÃO ENCONTROU NENHUMA ESCAMA. AINDA ERA MUITO CEDO. OMONOXUM DEU UMA VOLTA PELA FEIRA E JA' BASTANTE IMPACIENTE VOLTOU AO MERCADO ONDE ENCONTROU UM SENHOR VENDENDO UM





PEIXE, CUJO PEIXE, ERA O ÚNICO QUE SE ENCONTRAVA NO MERCADO. OMON OXUM COMPROU O PEIXE E FOI VOVANDO PARA CASA A FIM DE DESTRINCHA-LO. QUERIA VER SE SUA FILHA TINHA ACONSELHADO BEM, PARA ELA PODER OBTER A PAZ E TRANQUILIDADE ESPIRITUAL, ENCONTRANDO A CORÔA DE OXALÁ.

ASSIM QUE ELA CHEGOU EM CASA FOI LOGO PÁRA A COZINHA PARA ABRIR A BARRIGA DO PEIXE. PORÉM NÃO CONSEGUIU. QUANDO ELA ESTAVA AÍ SE ACABANDO DE CHORAR E LA BUTANDO PARA ABRIR A BARRIGA DO PEIXE, A MENINA ACORDOU E FOI LOGO PERGUNTANDO: - MAMÃE JÁ COMPROU O PEIXE? A SENHORA DEIXA QUE EU ABRA A BARRIGA DÊLE? - OMON OXUM BASTANTE-CHOROSA RESpondeu: - MINHA FILHA, A BARRIGA DÊLE ESTÁ MUITO DURA. EU NÃO POSSO ABRIR, QUANTOMAIS VOCÊ.

MENINA SE LEVANTOU, CHEGOU NA COZINHA, APANHOU UM CACUMBÚ E PUXOU RASGANDO A BARRIGA DO PEIXE, ÉSTA SE ABRIU EM BANDAS DEIXANDO A PARCEIRA CORÔA DE OXALÁ AINDA MAIS BONITA DO QUE ERA ANTES.

OMON OXUM SE ABRAÇOU COM A MENINA E DE TANTO CONTENTAMENTO NÃO SABIA O QUE FAZER, COM ELA. CARREGAVA, BEIJAVA, DANSAVA, CANTAVA, E POR FIM OMON OXUM OLHANDO PARA A MENINA E EM SEGUIDA VOLTANDO AS VISTAS PARA O CÉU, DISSE: - OLORUM, DEUS, QUE LHE ABENÇOE. SUA MÃE SINHA ESTÁ SENDO PERSEGUIDA, PORÉM COM A Fé QUE TEM NO SEU ELE DAÍ, ANJO DA GUARDA, NÃO HA





DE SER VENCIDA. IMPARAM MUITO ~
BEM LIMPA, A COROA, E GUARDARAM, M-
UITO BEM GUARDADA, JUNTAMENTE COM O
RESTO DAS COISAS PERTENCENTES A OXA-
LA. EM SEGUIDA OMON OXUM COSINHOU
O PEIXE, FEZ UM GRANDE ALMÔÇO E CON-
VIDOU A TODOS DA CASA PARA ALMOÇAR
COM ELA DIZENDO QE ESTAVA FESTEJA-
NDO O DIA DA FESTA DO PAI OXALA.
AOMEIO DIA OMON OXUM JUNTA-
MENTE COM SEU, QERO DIZER, SUA
FILHINHA SERVIRAM o ALMÔÇO AC-
BIDA PREDILETA DE OXALA A QAL OS
ERÊ DÃO O NOME DE MIJO DO PAI. DE-
POIS DO ALMÔÇO TODOS FORAM DESCAN-
CAR PARA NA HORA DETERMINADA DAR
COMEÇO A FESTA DAS AGAS DE OXALA.
AAS INVEJOSAS QANDO VIRAM TODO ~
AQUELE MOVIMENTO, OMON OXUM-
MUITO ALEGRE COMO SENADA F-
IVESSE ACONTECIDO A PONTO DE DAR ATÉ
UM BANQETE EM HOMENAGEM A FESTA
DE OXALA, FICARAM MALUCAS. UMA DE
LAS PERGUNTOU :- SERÁ QE ELA ENCONTROU
A COROA? - OUTRA RESPONDEU :- EU
BEM DISSE QE QEIMASSE. - E OUTRA ~
MAIS DANADA AINDA DIZIA :- EU DISSE-
A VOCES QE O MELHOR ERA CAVAR UM ~
BURACO BEM FUNDO E ENTERRAR. - A ~
PRIMEIRA PROCURANDO ACALMAR OS ANI-
MOS, DISSE PARA AS OUTRAS :- VAMOS ES-
PERAR ATÉ A HORA QE ÉLA APRESEN-









TU, OLHOU PARA A CADEIRA E VIU QUE ESTAVA TÔDA SUJA DE SANGUE. ALUCINADA DE DOR E HORRORISADA POR SABER QUE OXALA' DE FÓRMA NENHUMA PODIA TER NADA VERMELHO PERTO DÊLE PORQUE ERA EWWÓ, PROIBIÇÃO, SAÍU ESBAFORIDA PELA PORTA AFORA, indo se esbarrar na casa de EXÚ.

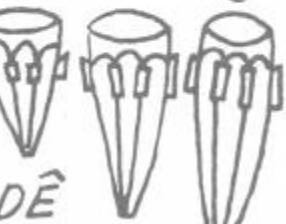
QUANDO EXÚ ABRIU A PORTA QUE VIU OMON OXUM TÔDA SUJA DE VERMELHO, DISSE: - VOCÊ, VENDO DESSE GEITO DA CASA DE MEU PAI? INFRINGIU O REGULAMENTO E EU NÃO POSSO LHE ABRIGAR, - E FECHOU A PORTA.

D'AÍ ELA FOI PARA A CASA DE OGUN, DO OSSOSSI, DE TODOS ORIXAS E SEMPRE DIZIA MAIS MACOISA. QUE DISSE EXÚ. SÓ RESTAVA A CASA DE OXUM. QUANDO OMON OXUM CHEGOU A CASA DE OXUM, ESTA JÁ TINHA SABIDO DO QUE ESTAVA ACONTECENDO E ESTAVA A SUA ESPERA. VA ACONTECENDO E ESTAVA A SUA ESPERA. OMON OXUM SE JOGANDO NOSS PÉS DELA DISSE: - MINHA MÃE ME VALHA, ESTOU PERDIDA. OXALA' NÃO VAI ME QUERER MAIS EM SUA CASA.

OXUM DISSE PARA ELA QUE NÃO SE PREOCUPASSE, QUE UM DIA OXALA' IÁ BUSCAR ELA DE VOLTA. DEPOIS OXUM, USANDO DE SUA MAGIA, FEZ COM QUE, DO LUGAR ONDE SANGRAVA EM OMON OXUM SAÍSSSE EKODIDE, PENA VERMELHA DE PAPAGAIO DA COSTA, ATÉ QUANDO SARO A FERIDA.





O XUM, DEPOIS DE TER COLOCADO ~
 Todo aq le Ekodidé num gr-
 ande igb , cuia, reuniu todo
 seu pessoal e tôdas as noites fa-
 ziam um xir , festa, cantando as-
 sim:  BI O TA LAD 
 BI O TA LAD 
 IR  MALE 
 IYA OMN TA LAD 
 OTO RU EFAN KOBA JA OBI-
 NRIN 
 IYA OMN TA LAD 

ASSIM OXUM RICAMENTE VESTIDA, SENTADA NO SEU TRONO, COM OMON OXUM AO SEU LADO, A CUIA DE EKODID S E A VASILHA P RA COLOCAREM DINHEIRO EM FRENTE A ELAS, RECEBIA AS VISITAS DE TODOS OS ORIXÁS Q E iam ATÉ LA' PARA VER E SABER POR Q E OXUM ESTAVA FAZENDO AQUELA FESTA TÔDAS AS NOITES. TODOS Q E LA' CHEGAVAM E SE ENTERRAVAM DO ACONTECIMENTO, SI ERA HOMEM DAVA DOD B LE, SE ESTIRAVA DE PEITO NO CHÃO PARA OXUM, DEPOIS A-PANHAVA UM EKODIDÉ E COLOCAVA UMA CERTA Q ANTIA NA VASILHA Q E ESTAVA AO LADO PARA SER COLOCADO. O DINHEIRO, E SE ERA MULHER DAVA IKA'. Q ER DIZER, SE DEITAVA NO CHÃO DE UM LADO E DO



OUTRO PARA OXUM E EM SEGUIDA APANHAVA UM EKODIDÉ E COLOCAVA TAMBÉM O DINHEIRO NA REFERIDA VASILHA.

TUDO A QILO QE ESTAVA ACONTECENDO NO PALÁCIO DE OXUM, FICOU SENDO MUITO PROPALADO E AS INVEJOSAS FAZIAM TODO POSSÍVEL PARA QE OXALA' NÃO SOUBESSE. UM DIA, ELAS, SEM OBSERVAREM DE QE OXALA' ESTAVA POR PERTO, COMEÇARAM A COMENTAR O CASO, ONDE UMA DELAS DISSE: - COM ELA NÃO TEM QEM POSSA. DEPOIS DE TUDO O QE NÓS FIZEMOS, DEPOIS DE TER ACONTECIDO O QE ACONTECEU AQUI NO PALÁCIO DE OXALA' E DE TER SIDO ENJEITADA POR TODOS ORIXAS, VOCÊS NÃO ESTÃO VENDO QE OXUM ABRIGOU ELA? CUROU, CONSEGUINDO QE DO LUGAR QE SANGRAVA SAISSE EKODIDÉ, FAZENDO UMA GRANDE FORTUNA E AUMENTANDO A SUA RIQUEZA. AGORA SÓ NOS RESTA É FAZER ~

COM QE O VELHO NÃO SAIBA DO QE ESTÁ ACONTECENDO NO PALÁCIO DE OXUM, SE NÃO É BEM CAPAZ DE QUERER IR ATÉ LÁ.

NISSO O VELHO OXALA' RGARREOU ~ DANDO A ENTENDER QE TINHA OUVIDO TÔDA A CONVERSAÇÃO. ORDENOU A ELAS QE PROCURASSEM SABER A HORA QE COMEÇAVA O XIRE NO PALÁCIO DE OXUM E QE ELAS IAM SERVIR DE COMPANHIA PARA ELE PODER IR APRECiar OXIRÊ E TOMAR CONHECIMENTO DO QE ESTAVA ACONTECENDO.



QUANDO ELAS OUVIRAM OXALA' FALAR DESTA MANEIRA BEM PERTINHO DELAS A TERRA LHE FALTARAM NOS PÉS E O REMORSO MONTOU NOS SEUS CANGÓTEIS FAZENDO COM QUE ELAS FUGISSEM PARA NUNCA MAIS VOLTARAO PALÁCIO DE OXALA'.

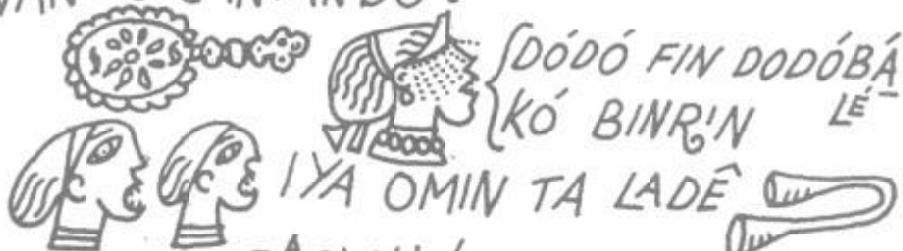
ANOITE, DEPOIS DO JANTAR, OXALA' CANASADO DE ESPERARO PE LAS TRES INVEJOSAS E NÃO VENDO NENHUMA DELAS APARECER, DISSE : - FUGIRAM COM MEDO DE QUE EU CASTIGASSE PELA GRANDE INJUSTIÇA QUE COMETERAM, NÃO SABENDO DE QUE O CASTIGO SERÁ DADO PE LAS MESMAS. — ~~QUEM DEIXOU~~

EASSIM OXALA' SE DIRIGIU PARA O PALÁCIO DE OXUM AFIM DE ASSISTIR O XIRÉ E SABER QUAIS A CAUSA DO MESMO. QUANDO OXALA' CHEGOU NO PALÁCIO DE OXUM MANDOU ANUNCIAR A SUA CHEGADA. OXUM MAIS BONITA DO QUE NUNCA, COBERTA DE OURO E DEMUITAS JÓIAS DOS PÉS A CABEÇA, SENTADA NO SEU RICO TRONO, MANDOU QUE OXALA' ENTRASSE, E CONTINUOU O XIRÉ CANTANDO :





BEM PARA OXUM, QUE VIU A SEU LADO ~
 OMONOXUM, A PESSOA QUE CUIDAVA ~
 DELE E DE TODAS SUAS COISAS, A QUEM
 ELÉ JULGAVA TER PERDIDO DE VÍDO O QUE
 TINHA ACONTECIDO, NÃO SE CONTEVE, SE
 JOGOU TAMBEM NO CHÃO DANDO DÓDÓ
 BALÉ PARA OXUM, APANHANDO UM EKO-
 DIDÉ E COLOCANDO BASTANTE DINHEI-
 RO NA VASILHA. OXUM QUANDO VIU O ~
 VELHO DAR DÓDÓBALÉ PARA ELA, SE ~
 LEVANTOU CANTANDO :



E FOI A JUDAR OXALÁ SE LEVANTAR DO
 CHÃO. DEPOIS QUE OXALÁ SE LEVANTOU
 OXUM PEGOU OMONOXUM PELA MÃO
 E ENTREGOU A OXALÁ DIZENDO:- AQUI
 ESTÁ A VOSSA ZELADORA, SÃ E SAL-
 VA DE TODO MAL QUE DESEJARAM
 E FIZERAM PARA ELA PARA QUE ~
 ELA FICASSE ODIADA POR VÓS.
 OXALÁ AGRADECENDO A OXUM DIS-
 SE:- OXUM, EM AGRADECIMENTO A ~
 TODO O QUE FIZESTE DE BEM E PARA ~
 AMENISAR OS SOFRIMENTOS DE ~
 OMONOXUM EU, OXALÁ, PROMETO ~
 LEVAR ELA DE VOLTA PARA O MEU PALA-
 CIO E DE HOJE EM DIANTE NUNCA





DESTE LIVRO, NÚMERO 1 DAS EDIÇÕES CAVALERO DA LUA, TERMINADO DE IMPRIMIR EM NOVEMBRO DE 1966 NA CIDADE DO SALVADOR - BAHIA, FORAM TIRADOS 120 EXEMPLARES SENDO 100 NUMERADOS DE 1 A 100 EM PAPEL ROYALUX, ENCADERNADOS EM CEDRO, MAIS 10 MARCADOS DE A A J DESTINADOS AOS COLABORADORES DESTA EDIÇÃO, E 10 NUMERADOS DE 1 A X EM PAPEL PELE DE CABRA E ENCADERNADOS EM JACARANDÁ DA BAHIA. A IMPRESSÃO EM LITO OFFSET FOI FEITA COM CHAPAS MANUSCRITAS EM LETRA DE FÔRMA DIRETAMENTE PELO ARTISTA ASSIM COMO AS ILUSTRAÇÕES. OS EXEMPLARES NUMERADOS DE 1 A X CONTÊM, CADA UM, 1 DESENHO ORIGINAL ASSINADO. TODOS OS EXEMPLARES ESTÃO AUTOGRAFADOS PELO ESCRITOR E PELO GRAVADOR. EXEMPLAR Nº A



HEI DE ME SEPARAR DESTA PENA VER-
MELHA QE É O EKODIDÉ E QE SERÁ
O UNICO SINAL DESTA CÔR QE CARRE-
GAREI SÔBRE O MEU CORPO.

~FIM~

BAHIA, 5 DE SETEMBRO, 1966



Deus conceda a todos

BAHIA, 16 DE NOVEMBRO, 1966

Jenio Braga

nal, e o consagra como um escritor brasileiro da maior importância, por sua criação eminentemente anti-colonialista, resultante de um processo civilizatório milenar desde África e que se expande pelas Américas e pelo mundo.

As ilustrações de Lênio Braga estão em perfeita sintonia com a plasticidade da narrativa, realçam esta qualidade da obra e dão a medida da sensibilidade e compreensão desse artista que, se hoje vivo, teria a alegria de ver novos horizontes para a compreensão do contexto pluri-cultural nacional e a conscientização do patrimônio cultural negro-brasileiro.

MARCO AURÉLIO
LUZ

ANEXO III - Programas, Reportagens e Fotos

Esse anexo compõe-se dos Programas, Reportagens e fotos das atividades artísticas de Clyde Wesley Morgan.

**CLYDE WESLEY MORGAN
CURRICULUM VITA**

BIRTHDATE: January 30, 1940
Cincinnati, OH

EDUCATION:

- 1954-1958 Technical High School, Cleveland, OH
- 1958-1963 B.F.A., Cleveland State University
- 1963-1965 Dance Fellow, Bennington College, Bennington, VT
- 1955-1970 Study of Dance Technique, Composition and Improvisation at:
Karamu House Community Theater
Cleveland Modern Dance Association
Martha Graham School of Contemporary Music & Dance, NYC
Ballet Russe De Monte Carlo, NYC
New Dance Group Studio, NYC
The Merce Cunningham Studio, NYC
The Robert Joffrey Ballet School

AFRICA 1969:

During 1969, Carla Maxwell and I made a performing and research sojourn across the African Continent. The following list includes the most significant engagements of that tour in sequential order. It is significant to note that the performing repertoire included solos and duets from Anna Sokolow's LYRIC SUITE, Jose Limon's THERE IS A TIME and Daniel Nagrin's WITH MY EYE AND WITH MY HAND, dances given to us for the purpose of establishing a good will gesture between the world of Modern Dance in America and Traditional Dance on the continent of Africa. Special acknowledgement must be given to Alvin Ailey, who, having recently completed a series of performing engagements in Africa, gave us a list of people and institutions with whom we began networking and preparing our "African Odyssey." In addition to presenting dance works of Western origin, we had the opportunity of witnessing and studying the authentic music and dance of the people of Africa first hand.

- 1972-1980 Assistant Professor, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia-Brasil
- 1980-2001 Visiting Artist, University of Wisconsin, Madison

Formation of Melrose & Morgan in Concert. Collaboration with Claudia Melrose, Professor of Dance at U. W. Madison Dance Department, Madison, Wisconsin

- 1981-1987 **Assistant Professor of Dance, University of Wisconsin, Milwaukee**
- 1984 Guest Artist and Choreographer, Jose Limon Dance Co.
 (Summer Residence)
 Skidmore College, Saratoga Springs, NY.
 Presented "The Dance of the Mid-day Sun" with music by Egerto Gismonti.
- 1985-1986 Fulbright Professor, Dance Department, School of Fine Arts
 Federal University of Bahia, Salvador Bahia, Brazil
 Project: Implantation of Graduate School of Choreographic Composition, U.F.Ba.
- 1984 Formation of The Banda Ilú and Afro-Brazilian Music and Dance Ensemble under direction of Clyde W. Morgan.
The Banda Ilú specializes in the reconstruction and presenting of Afro-Brazilian myths and legends of Contemporary Dance Theater. The Banda has been invited to perform throughout Brazil and also in NY City at the Conference of the Orishas sponsored by Hunter College, NY City College and the Caribbean Cultural Association.
- 1985-1986 Invitation as representative of Dance and Music at the National Conference of Artists in Dakar, Senegal. Performance of Afro-Brazilian dances in collaboration with Senegalese musicians.
- 1986 Teaching and artistic activities in the United States. University of Wisconsin-Milwaukee, Guest Artist with Claudia Melrose.
- 1986-1987 Advisor-Director, Post-graduate Course Implementation, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Ba., Brazil, Dance Department.
- 1987 - **Associate Professor of Dance, Department of Dance, SUNY College at Brockport. Teaching responsibilities: Traditional African Dance and Music, Modern Dance Technique, The African Legacy and Coordinator for the African Dance Club – Sankofa.**
- 1990 Symposium: African Religions in the Americas. African Studies Program/University, Wisconsin, Madison. Performance and paper delivered.
- 1991 Subtropics Music Festival: Evolution of Brazilian Carnival Songs and Dance. Manuel Artimo Theater (Little Havana), Miami, Florida. Performance.
- Guest Artist, Dancer, Choreographer, Federal University of Bahia, Salvador, Bahia, Brazil.
- Guest Artist, Dancer, Choreographer, Federal University of Manaus, Amazonia, Brazil.

- 1991 Sage Cowles Chair Fellowship – Artist in Residence, University of Minnesota.
Dance Session – Workshop, paper and performance.
- “Yoruba Nine Centuries of African Art and Thought.” High Museum,
Atlanta, GA, Performance Ensemble composed of American, Brazilian and
African Artists.
- “Celebrating The Arts of Africa” Children’s Day at the Nelson-Atkins
Museum of Arts Sponsored by Young Audiences, Kansas City, MO.
- National Conference of Artist – Harbor Feast, Toronto, Ontario, Canada –
Dance Performance and lectures.
- Dance History Scholars Conference, New World School of the Arts, Dade
Community College, Miami, Florida, Presentation on Afro Brazilian Dance.
- Recipient of A.G.R. Award for “Montage ‘93” Project UNIQUE and Sankofa.
Rochester, NY.
- Recipient of 1993 Young Audience Inc., Artist of the Year Award, Atlanta,
GA.
- 1994 Project Consultant for the “Owl and the Chickadee”. Canadian Television
Production for Children titled Starlite Park.
- Invitation to the White House, Annual Easter Egg Celebration on white
House Lawn with African Music and Dance, Washington, D.C.
- 1994-1995 Sankofa African Dance Ensemble and Danscore Recruitment Tours of New
York City High Schools and Schools of the Performing Arts. SUNY Central.
- 1996-1997 Eight month sabbatical in Brazil Teaching and Choreographing for the Escola
de Dança Da Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- 1997-2001 On-going summer residencies as guest artist at the following Brazilian Dance
Organizations:
Federal University of Bahia
Cultural Foundation Salvador, Bahia
Stadium Dance Co. of Aracaju, Sergipe
Filmes de Sandny of Salvador, Bahia, Brazil
Filhos Gandy – Grupo Carnavlesco
- 1997-2001 On-going summer residencies as guest artist at the following Brazilian dance
organizations: Federal University of Bahia, Cultural Foundation, Stadium
Dance Co. of Salvador, Bahia – Brazil.

AWARDS AND GRANTS

- 1985-1986 Fulbright Professor to the Federal University of Bahia, Salvador Bahia, Brazil
- 1964-1966 Graduate Fellowship, Bennington College, Bennington, VT
- 1983 Wisconsin Arts Council, Dance and Music Residencies
- 1985 Leaders and Specialist Grant, U.S.I.S. State Department. Haiti, West Indies
- 1988 Arts for Greater Rochester L.I.F.T. Grant
- 1992 Sage Cowles Fellowship, Dance Department, University of Minnesota
- 1993 Arts for Greater Rochester, Decentralization Grant and Project UNIQUE
- 1995 U.C. Irvine, Guest Artist

LECTURES, DEMONSTRATIONS, WORKSHOPS AND GUEST TEACHING

- 1963-1971 Have performed as soloist or guest artist with the following professional NY City dance companies:
 Daniel Nagrin Dance Co., The Work Group
 Jose Limon Dance Co.
 Anna Sokolow Dance Co.
 Sophie Maslow Dance Co.
 Valerie Bettis Dance Co.
 Pearl Lang Dance Co.
 Louis Falco Dance Co.
 Maxwell-Morgan Dance Co. (co-directed with Carla Maxwell)
- Michael Baba Tunde Olatunji, African Dance Company, NY State World Fair

GUEST RESIDENCIES:

- 1969-1993 Monrovia, Liberia: Cuttington College and The University of Liberia
 Accra, Ghana: Univresity of Ghana, Legon
 Nairobi, Kenya: University College of Kenya, Kenya Polytechnic Institute and Jomo Kenyatta College
 Kampala, Uganda: Makerere College, Cultural Center Jinja District, National Theater of Uganda
 Dar Es Salaam: University College of Dar Es Salaam, Iringa District
 Addis Ababa, Ethiopia: Haile Salassie University
- 1970-1971 Tanglewood Summer Institute, Tanglewood, Massachusetts
- 1970 Gettysburg College, PA, Dance Department
- 1971 Ames College, Iowa, Dance Department

- 1971 Western Reserve University, Dance Department
 1992 University of Minnesota, Dance Department
 1995 University of California-Irvine, Dance Department

FOREIGN TOURS: EUROPE AND NORTH AFRICA

Munich, Kohn, and Bonn, West Germany
 Paris, France
 Algiers, Algeria North Africa
 West and East Africa as previously noted

DANCE WORKS CHOREOGRAPHED FOR SANKOFA AFRICAN DANCE AND DRUM ENSEMBLE Touring Company Premiered at SUNY College at Brockport

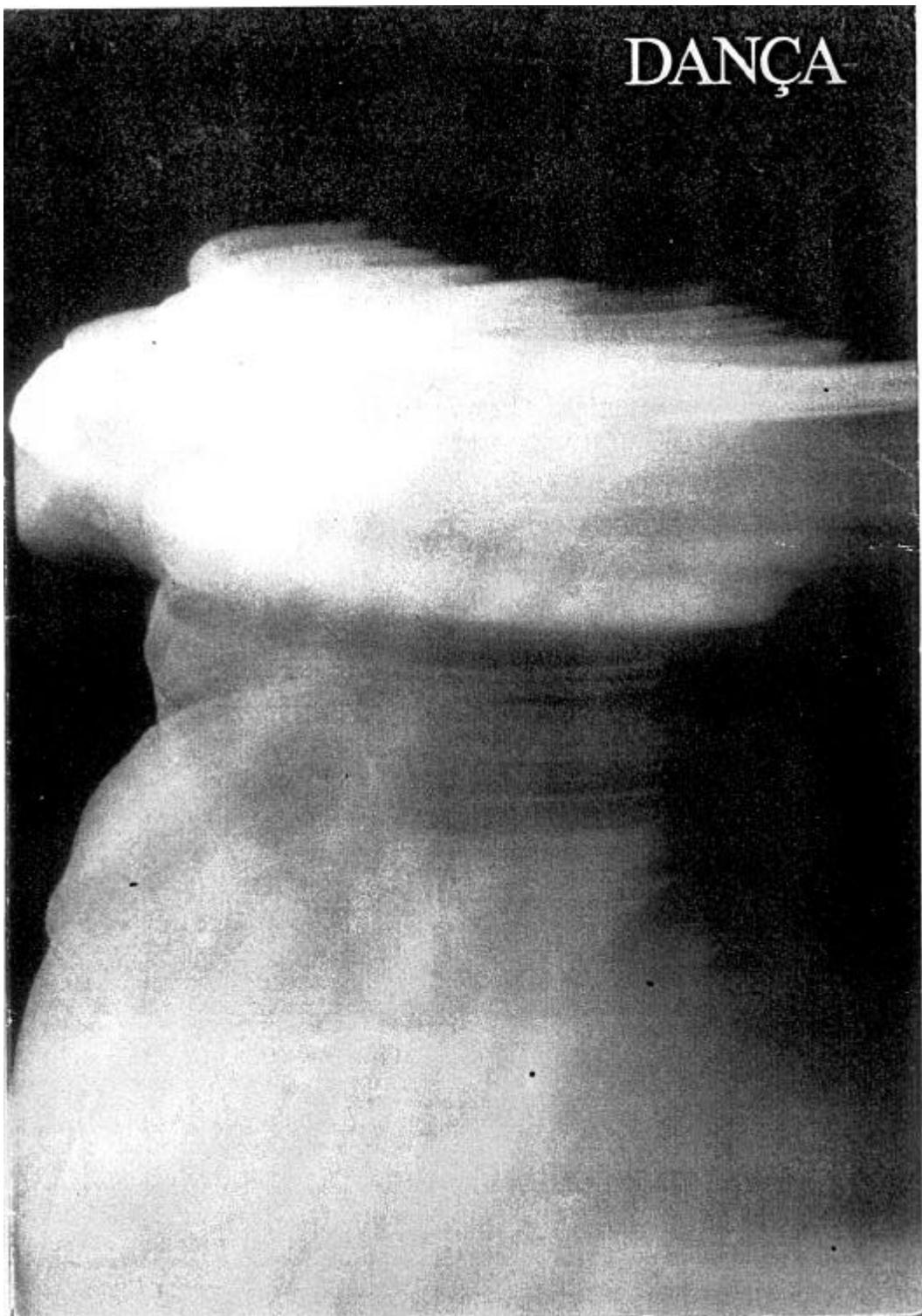
- 1993-1998 Kuku
 Dansabella
 Domini
 Samba I and II
 Epic of Sundiata
 Ihu
 Kafoahelle
 Merengue
 Soko

TEACHING RESPONSIBILITIES:

Associate Professor, SUNY College at Brockport
 All modern technique, all levels of African Dance and Afro-Brazilian Dance, African Music and Drumming, Composition, and Repertory.

| | | |
|--------------------|---------------------|-----|
| Time Distribution: | Teaching: | 45% |
| | University Service: | 25% |
| | Advisement: | 10% |
| | Administrative: | 5% |
| | Research: | 15% |

DANÇA



seco da dança que existe no Nordeste. Estas danças são todas o resultado de uma colaboração entre um coreógrafo e um grupo de dançarinos; cada qual como artista criativo e independente tem ajudado através de sua disciplina e inventividade a trazer formas de dança, que são essencialmente rústicas e experimentais para uma forma teatral. O esforço coreográfico de nosso repertório tem múltiplas facetas. E na tentativa de ser interpretativa e de dar ao dançarino a maior amplitude de expressão nós utilizamos as técnicas de ballet, a dança moderna e etnica. Nós acreditamos que a verdade essencial da dança é a execução hábil de frases bem equilibradas e harmoniosas que transmitem ao espectador um sentido elevado de realidade física. Ultimamente é para os idíomas que nos voltamos como fonte de inspiração e guia criativo; não como os antropólogos ou como historiadores da dança mas como artistas jovens que convivem com a fertilidade da Bahia de Todos os Santos, uma terra repleta de mitologia e lenda onde a dança folclórica de hoje será a dança clássica de amanhã. O que é que caracteriza nosso trabalho e o torna único? É precisamente pela seleção de temas lendários e escolha artística de metáforas locais que nós somos diferentes. É a maneira de avalarmos e tratarmos o movimento tradicional da dança e suas formas, na tentativa de tornar estes motivos antigos relevantes para nossa realidade física e emocional. É a maneira pela qual acrescentamos à música e ao movimento algo nosso; uma força que é nossa e uma convicção de honestidade teatral e um amor pelo movimento que esperamos transmitir para um público. Mais acima, é o valor que colocarmos na improvisação como uma invenção técnica válida na estruturação das coreografias. A magia da apresentação, o dançarino passa de uma estrutura para uma não-estrutura mantendo a essência da dança; o espectador fica ciente apenas da sensação de que a dança chegou à vida pela primeira vez e de que elle esteve presente."

MICHAEL OLATUNJI:

"Xangô me proteja! Porteiro do trem de passageiros Hoje pertence aos passageiros, amanhã pertence ao portoир.

Xangô, você lambê sangue como o gato que lamber o ôco das palmeiras.

Vestido como o iorubá mascarado labula, com o punho da morte.

Xangô, você é a morte que pinga, pinga, pinga, como a linta de indigo que pinga de um punho da morte."

GRUPO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA:

I - SUÍTE COM MÚSICA DA BANDA DE PIFAROS DE CARUARU

- tango - samba
- pipoca moderna
- ranchera

- música: Sebastião Biano

II - ECLOSÃO

- música: Ernst Widmer

III - SUÍTE AFRO - AMERICANA

- ova

- odunde - odande

- batu - jinjá

- xangô

- música: Michael Olatunji

DIRETOR E COREÓGRAFO:

Clyde Morgan

COORDENADORA:

Ana Cristina Brandão Borges

DANCARINAS:

Carla Leite

Dione Cajazeiras

Enielle Guimarães

Lais Góes

Lygia Barreto

Maril Sarmiento

Marlene Nogueira

Maria Júlia V. Boas

Silvia Cristina Chaves

DANCARINOS:

Antônio Carlos Barros

Armando Visselte

Clyde Morgan

Eusébio Lobo

SONOPLASTA:

Walnir Lima

CAMAREIRA:

Dinora Amomim

COSTUREIRAS:

Stelita B. dos Santos
Esmeralda Silva

ARMANDO:

"Eu danço. Nossos sentimentos e ideias dancam numa dimensão mais profunda e absoluta do que consegue definir a nossa inteligência. Neste espaço e tempo atemporais estúdiou o segredo da natureza, a ordem do tempo, a face de Deus. A verdade única de nossas mais profundas dores e mais intensas alegrias. Tudo está sereno, quieto, sem definição, mas ao mesmo tempo simples e grandioso - ali - e a nossa dança é a navegação nas águas, nos ventos, nas tempestades desse oceano."

CLYDE MORGAN:

"Nós somos em essência artistas modernos. Produtos do século vinte. Crianças da era de Aquarius. Românticos. A dança para nós é uma realidade evolutiva contínua onde os gestos de amanhã são uma manifestação dos impulsos de hoje. A dança é nossa religião e um testemunho de estarmos vivos e bem no planeta terra. O repertório do Grupo de Dança Contemporânea consiste de uma série de danças pesquisadas e compostas na Bahia, e sua intenção artística é explorar e expor as fontes musicais, o conteúdo mitológico e o amor intrín-

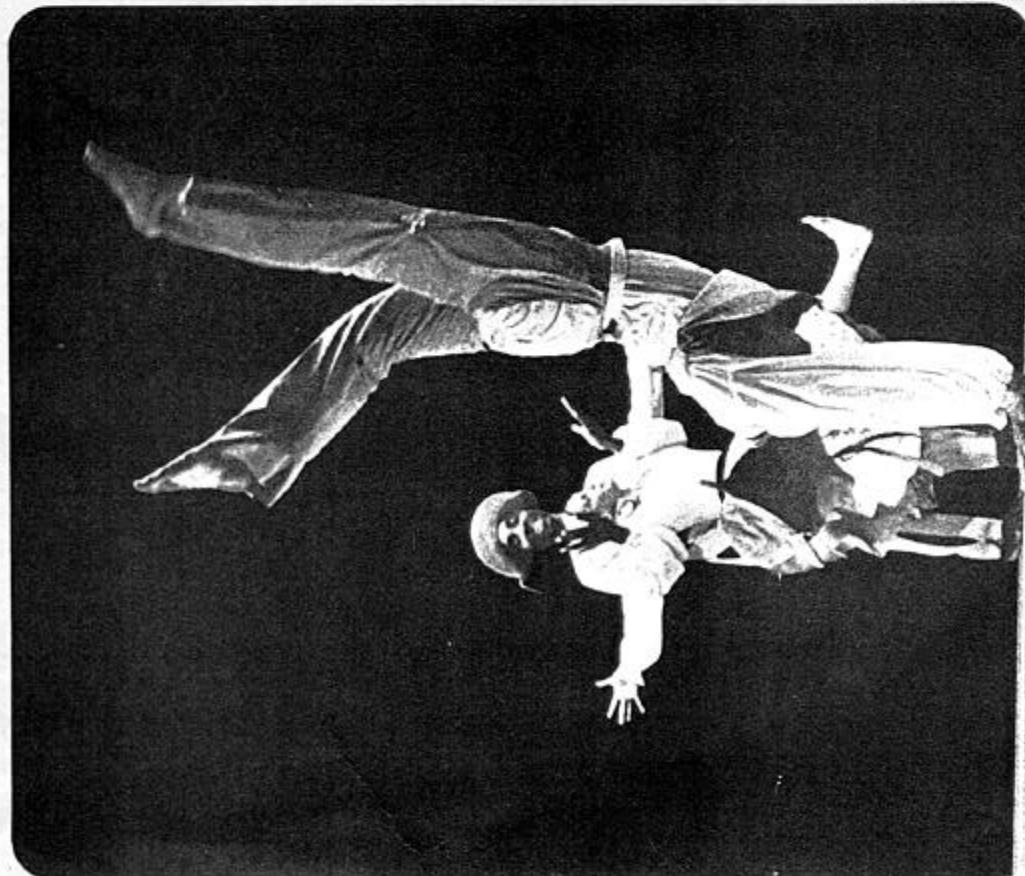


Foto de Arnealdo - Grupo 742

DANÇA

Clyde Morgan é americano Rolf Gelewski alemão. O primeiro estudou com José Limon. Antes de vir ao Brasil morou em África. Rolf estudou com Mary Wigman. Em 1960 veio ser professor de dança da Universidade Federal da Bahia. O é ainda bem como Clyde, Rolf em 1968 visita o Sri Aurobindo/Ashram na Índia do Sul. Hoje vive numa comunidade em Salvador. A Casa Sri Aurobindo. Clyde se interessou pelas danças rituais de alguns centenários candomblés da Bahia. Sendo diferentes entre si são quase o mesmo: pessoas vivendo para a dança.

ESTADO DE MINAS

FUNDADOR DOS "DIARIOS ASSOCIADOS": ASSIS CHATEAUBRIAND

60. XLV — Número: 12.633

Belo Horizonte, sábado, 15 de julho de 1972

Hoje: 40 páginas — Cr\$ 0,60



Nossa dança de vanguarda

O Palácio das Artes vai abrir seu teatro, hoje à noite, para receber aos milhares um grande espetáculo do já internacionalmente famoso Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. O espetáculo, que já foi apresentado com sucesso em várias cidades brasileiras, começa com uma dança inspirada numa gravura de Debret, "Dança de Selvagens da Missão de São José", ao som de uma música improvisada em alaúde e flauta. Outros números serão apresentados com alaúde e flauta. Outros números serão apresentados com mísulas de Vivaldi, Don Salvador e Iron Butterfly, terminando com o "Oratório Clínico", de Lindembergo Cardoso, um dos nomes mais importantes da música de vanguarda no Brasil. Este Oratório foi composto em comemoração ao Sesquicentenário da Independência, e coloca em cena personagens como Joana Angélica, Tiradentes e D. Pedro I.

Um americano na Bahia

O diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Bahia, é um americano chegado ao seu paíço em Balneari, onde foi pesquisar a dança e os ritmos afro-brasileiros, depois de um estágio no Rio, com Mercedes Bassols.

Retornando ao seu trabalho com o Grupo de Dança da Bahia, Clyde Morgan diz que "estamos sempre trocando ideias e só trocar ideias é

chegar com algumas coisas que é uma combinação, mais do que a imposição de minha coreografia. O que estou fazendo é passar para o Grupo toda a experiência acumulada que tive nos Estados Unidos e na África".

Clyde Morgan veio da Nova Iorque, onde fez ballet, dança moderna e dança africana, tendo estudado vários meses na África, para onde foi a convite de uma Universidade. Há dois anos que faz parte do famoso Grupo de Dança do João Ilmon, do qual é uma das solistas.

— Meu pensamento — diz Morgan — é que a dança moderna é plástica, elástica, e expressa o mundo contemporâneo, o espírito do século XX. Encontramos, hoje, no Japão, na África, na Europa, nos Estados Unidos e na América do Sul, bons grupos de dança, que dão o que é necessário. Só que a dança moderna é uma dança muito bonita, mas que não está fazendo na Bahia, por várias razões: primeiramente, o Grupo tem um contrincante maior, o que possibilita colocar em escena as idéias que estamos criando. São também muitos grupos em pesquisarem o que querem. O único problema é que ainda não sei bem o porquê, mas, como os dançarinos têm muito interesse, a dificuldade de comunicação é mínima. Salvador é uma cidade linda, com coisas muito boas para a dança da

— Meu pensamento — diz Morgan — é que a dança moderna é plástica, elástica, e expressa o mundo contemporâneo, o espírito do século XX. Encontramos, hoje, no Japão, na África, na Europa, nos Estados Unidos e na América do Sul, bons grupos de dança, que dão o que é necessário. Só que a dança moderna é uma dança muito bonita, mas que não está fazendo na Bahia, por várias razões: primeiramente, o Grupo tem um contrincante maior, o que possibilita colocar em escena as idéias que estamos criando. São também muitos grupos em pesquisarem o que querem. O único problema é que ainda não sei bem o porquê, mas, como os dançarinos têm muito interesse, a dificuldade de comunicação é mínima. Salvador é uma cidade linda, com coisas muito boas para a dança da

— Meu pensamento — diz Morgan — é que a dança moderna é plástica, elástica, e expressa o mundo contemporâneo, o espírito do século XX. Encontramos, hoje, no Japão, na África, na Europa, nos Estados Unidos e na América do Sul, bons grupos de dança moderna. ~~O que é certo é que~~ muito bonita essa experiência que estou fazendo na Bahia, por várias razões: primeiramente, o Grupo tem um conhecimento básico, o que possibilita colocar em execução as idéias que estamos criando. São também muito rápidos em assimilarem o que quero. O único problema é que ainda não sei bem o português, mas, como os dançarinos têm muito interesse, a dificuldade de comunicação é mínima. Salvador é uma cidade fabulosa, com coisas antigas e modernas; as idéias da Universidade são muito avançadas, e as festas e celebrações com ritmos primitivos, criam uma atmosfera de contraste que é enriquecedora e fértil. Gosto muito do povo, acho o povo baiano muito bom, extremamente criativo.

Sobre as diferenças entre seu trabalho no grupo de danças de José Limón e o da Universidade da Bahia, diz Morgan:

— Realmente, entre Bahia e Nova Iorque, Brasil e Estados Unidos, há diferença no progresso, nas artes, mas aqui há um grande campo para a criatividade. Alguma coisa nova pode ser feita no Brasil. Os estrangeiros que vêm aqui, acham o caminho muito agradável. O tempo que eu ficar com o Grupo de Dança da Bahia (meu contrato é de um ano) acho que posso ensinar e aprender alguma coisa. Por exemplo, ao mesmo tempo que passo para o Grupo toda a minha experiência anterior nos Estados Unidos e na África, estou aprendendo aqui as danças do povo e principalmente a capoeira.

— Uma dança brasileira

No espetáculo de amanhã, Morgan vai mostrar como acredita numa dança brasileira, ao mesmo tempo de caráter universal. As coreografias que ele criou, aproveitando os ritmos afro-brasileiros, pretendem aproximar os artistas com o público, a partir de elementos que são as nossas próprias raízes culturais. Mas isso não quer dizer que elas fariam apenas folclore, mas transfigurado através de um trabalho individual, se dados regionais em expressão universal.

Clyde Morgan acha que os alunos trabalham com mais vontade e podem se expressar melhor quando lhe são dados temas com que estão familiarizados. E' por isso que, nas coreografias que criou para o Grupo, utiliza sempre os elementos das manifestações populares afro-brasileiras, transformando-os numa coisa atual, viva, e principalmente, autêntica, e que tenha sentido para nós e para qualquer outro público, no mundo.

Além de Clyde Morgan, que é solista de dois números, participam no espetáculo Ana Cristina Borges, Carmen Penteado, Adriana Batista, Coni Corrêa, Henrique Leão, Didi Borges, Ináveira dos Santos, Júlio Villan, Maria do Céu Seplveda, Marly Sarmiento, Raimundo King, Suzana Martini, Teresa Uchôa, Lais Ikusuna e Sérgio Farias.

Atendendo a pedidosO INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS CONVIDApara o 2º espetáculo de

Clyde Morgan e o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia

* Auditório da Escola de Teatro da FEFIEG - Praia do Flamengo 132
Sexta-feira 17 de novembro às 21:00 horas

PROGRAMA

Esquentamento

Grupo

Acompanhamento: Atabaque

Dança do Ar (la apresesentação)

Grupo

Música: "A rainbow in curved air" Terry Riley

Ave Verum

Coreógrafo e Solista: Maria do Céu Sepulveda

Música: Ave Verum Mozart

With my Eye With my Hand

Coreógrafo: Daniel Magrin

Solistas: Clyde Morgan

Música: Michael Colgrass - Herbert Harris

Dança de Selvagens

Coreógrafo: Clyde Morgan

Solo: Grupo Solo

Solistas: Lais Góes

Música: Atabaque - Edson Emetério de Sant'Ana

Flauta: Elena Rodrigues

Trajes: Inspirados no quadro de Debret "Dança de Selvagens da Missão de São José"

Estudo com Música de Villa-Lobos

Coreógrafo e Solista: Clyde Morgan

Música: Estudos nº 1 e 11 Villa Lobos

Improvisação

Grupo

Acompanhamento: Atabaque

Clyde Wesley Morgan - Dançarino, coreógrafo e professor. Atuou em Nova Iorque, onde fez balé, dança moderna e dança africana. Nesta cidade, fez parte de vários grupos de dança, entre os quais o de José Limon, do qual é solista e primeiro dançarino. Durante algum tempo esteve na África atuando, como artista convidado, em várias universidades.

Em novembro de 1971 veio para o Brasil. No Rio trabalhou com Tatiana Leskova, Mercedes Batista e com a Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Transferiu-se depois para Salvador, onde ensina dança moderna e africana, no Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. É Diretor e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA., tendo sido convidado para lecionar no VI Festival de Inverno de Ouro Preto.

Diretor Artístico e Coreógrafo: Clyde Morgan
Diretor Administrativo : Lais Góes

Dançarinos:

Adriana Bernardes
Carmen de Paternostro
Clyde Morgan
Guio Borges
Inaicyra dos Santos
Lais Góes
Maria do Céu Sepulveda
Marli Sarmiento
Suzana Martins
Maria Tereza Santos

Atabaque: Edson Emetério de Sant'Ana

P R O G R A M A

"DANÇA ITAPOÁ"

Programa consta de três premières mundiais entre os cinco trabalhos representados. Na opinião do coreógrafo e diretor Clyde Morgan, a "Dança da Terra e do Ar" e o "Jogo dos Doze" são os dois trabalhos de maior nível do programa, sendo os outros três, por si só, suficientemente interessantes.

"Dança da Terra e do Ar", inspirada na gravura de Jean Baptiste De La Tour, "Lança de Selvagens da Missão de S. José", é baseada em ritmos vivos e na predominância de movimentos paralelos e posícões contrárias. A maneira de locomoção do quinteto, representativo das coisas da terra, é igualmente simplística assim como o desenho de seus membros em que são projetadas figuras geométricas básicas: círculo, triângulo, quadrado, pentágono. O vocabulário é propositadamente restritivo e a força da coreografia reside na repetição, desdobramento ou estiramento dos mesmos movimentos em variadas combinações e valorizações rítmicas, além da contraposição e desdobramento numérico dos elementos do quinteto.

O contraste da composição é estabelecido pela oposição da solista, a violinista, que interpreta as coisas do ar, desenvolvendo os movimentos do quinteto de maneira mais livre e apurada. Este contraste não é apenas de dança, mas, do próprio acompanhamento sonoro, em que se observa a intensificação dos movimentos ritualistas pelas batidas do atabaque, enquanto um tipo de relacionamento diferente é explorado pela flauta num diálogo harmônico e espontâneo entre solista e instrumento.

O "Jogo de Doze" é o resultado de uma experiência em que se procurou explorar as possibilidades de criações coreográficas espontâneas, para as quais são dadas umas quantas regras, sem todavia existir uma estrutura predefinida. O "jogo" começa com uma preparação em que os dançarinos se concentram interiormente para uma exteriorização de sua infância criativa sobre alguma emoção, ideia ou situação. Existem pontos fixos de referência que foram encontrados durante o processo de improvisação e determinados como tais, pelo diretor, em sua origem, na fase do trabalho dos dançarinos.

grupo
efeito sonoro - Djalma Corrêa

"MALANDRINHO 1950"

duo - Suzana Martins
Raimundo King
música - Don Salvador

"DANÇA DA TERRA E DO AR"

SOLO - QUINTETO - **SOLO** - **SEXTETO**
Lais Ikissima, Carmen de Paternostro, Maria Tereza, Marli Sarmiento, Teresita Cabral, Vera Lúcia Certo, queira.

Improvisação atabaque - flauta:

Raimundo King
Elena Rodrigues
maquiagem: João Gama
traje: inspirado no quadro de Debret, executado por Julieta Rohrs

"ESTUDO COM MÚSICA DE VILLA-LOBOS"
SOLO - Clyde Morgan
estudo I e II para violão

"JOGO DE DOZE"

grupo
música: in-a-goddha da vida
Iron Butterfly

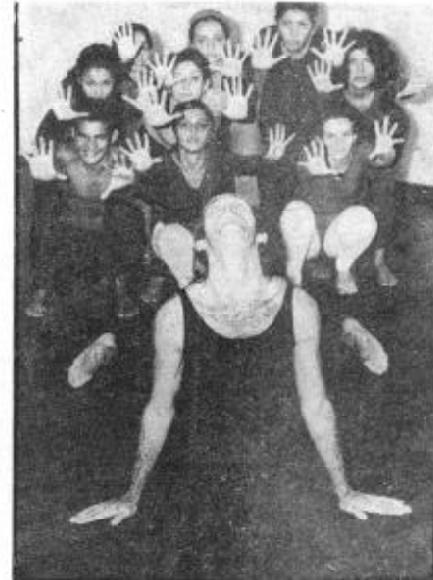


ANO X • SEMANA DE 14 A 20 DE MAIO DE 1972



Dança para os Arquitetos

O Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia apresentará no Instituto dos Arquitetos do Brasil, nos dias 18, 19 e 20 cinco trabalhos, nos quais se destacam em categoria de premières mundiais "A Dança da Terra e do Ar" e "O Jogo dos Doze", com coreografia de Clyde Morgan, participação especial de Lais Ikissima e dos dançarinos Ana Cristina Borges, Carme de Paternostro, Conil Correa, Eusébio Lobo, Júlio Vilan, Maria Tereza, Raimundo King, Suzana Martins, Tereza Cabral, Vera Lúcia Cerqueira e Marli Sarmento. Segundo Clyde Morgan, diretor do grupo "A Dança da Terra e do Ar" é inspirada na gravura de Jean Baptiste Debret e "O Jogo dos Doze" é o resultado de uma experiência em que se procurou explorar as possibilidades de criações coreográficas espontâneas e são trabalhos do maior relevo do programa.



Dança e Música

O Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia vai apresentar, nos dias 18, 19 e 20 próximos, um espetáculo no Instituto dos Arquitetos da Bahia — Ladeira da Praça — às 21h. Este o programa da apresentação: "Dança Itapoá", grupo com efeitos sonoros de Djalma Correa; "Malandrinho 1950", Suzana Martins e Raimundo King, com música de Don Salvador; "Dança da Terra e do Ar", Lais Ikissima, Carmen de Paternostro, Maria Tereza, Marli Sarmento, Tereza Cabral e Vera Lúcia Cerqueira, finta e atabaque de Raimundo e Elena, maquiagem de João Gama e traje inspirado em Debret; "Estudo com Música de Villa-Lobos", Clyde Morgan; e "Jogo de Doze", grupo com música de Iron Butterfly.

E hoje a Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, realizará mais um concerto da série "Arte para a Juventude", às 10h no Teatro Vila Velha — Passeio Público. O espetáculo contará com a participação de Dança da Universidade e vai mostrar composições de Mozart, Bartok, Villa-Lobos e anônimos rumenos. A entrada será franca.

DEPARTAMENTO DE DANÇA

P R O G R A M A

APRESENTAÇÃO DO GRUPO
E DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFBA.

DANÇARINOS: Adriana Bernardes
Armando Visuette
Carmen de Paternostro
Clyde Morgan
Coni Corrêa
Euzébio Lôbo
Guio Borges
Inaicyra dos Santos
Júlio Vilan
Lais Góes
Maria do Céu Sepúlveda
Marli Sarmento
Suzana Martins
Tereza Eglon

LUMINAÇÃO: Josito Rangel
SAVAÇÃO : Djalma Corrêa

Local: Departamento de Teatro
,18,19/12/72 às 21h

1. "DANÇAS DOS 4 ELEMENTOS"

- AR

grupo

música: "a rainbow in curved air"
Terry Riley

- ÁGUA

coreógrafo: Clyde Morgan

duo: Coni Corrêa / Guio Borges

música: improvisação Gwendolyn Watson

- FOGO

grupo / sexteto

música: improvisação Gwendolyn Watson

- TERRA

coreógrafo: Clyde Morgan

grupo

música: improvisação Gwendolyn Watson

* * *

2. "IDA DE AMETTE"

LUSCO-FUSCO

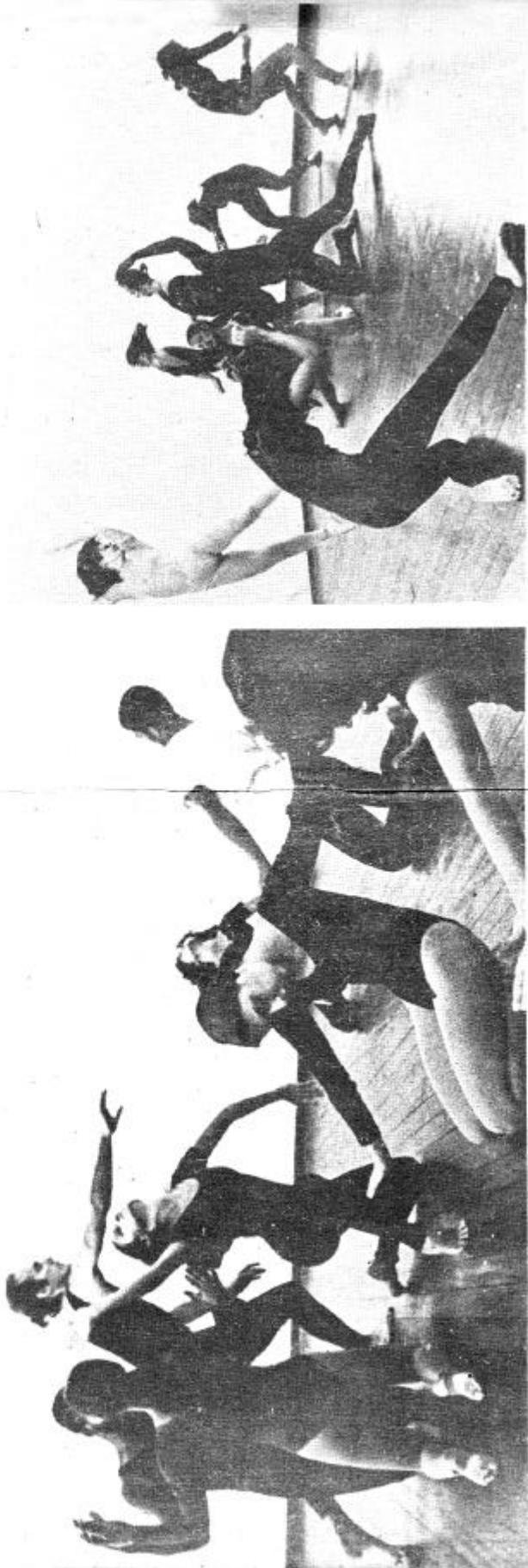
Memórias: da mãe/da guerra/
do amor/do pai

DESCOBERTA

coreógrafo: Clyde Morgan

dançarinos: Armando Visuette, Adriana
Bernardes, Ezebio Lôbo, Júlio Vilan,
Carmen de Paternostro, Clyde Morgan.
música: Rufo Herrera

O COREÓGRAFO, O SOLISTA, O DIRETOR CLYDE MORGAN: ARTE.



O Grupo de Dança Contemporânea da UFGa, faz hoje, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, a sua terceira e última apresentação de programa de cinco coreografias de Clyde Morgan, seu atual diretor. Das cinco, a "Dança da Terra e do Ar" e o "Jogo dos Doze" são os trabalhos de maior relevo e densidade do programa, sendo os outros três compreensíveis por si só. Inspirada na gravura de Jean Baptiste Debret, "Dança da Selva" é baseada em ritmos primitivos e com predominância de movimentos paralelos e posições contrárias. O quinteto que representa as coisas da terra locomovem-se de modo bastante simples, sendo projetadas em seu caminho figuras geométricas básicas, tais como o círculo, o triângulo, o quadrado e o pentágono.

A força da coreografia reside exatamente na repetição, desdobramento ou entrelacamento dos mesmos gestos em várias combinações e valorizações mímicas. Por isso, propriedade fundamental é o restrição achatamento, superando em densidade pela contraposição e desdobramento numérico dos elementos do quinteto. Interpretando a coisa do ar, o solista estabelece o contraste da composição, desenvolvendo os "movimentos" do quinteto de maneira mais livre e aberta. Não apenas em termos de dança, mas do próprio acompanhamento sonoro, com o araba-

que batendo em movimentos ritualistas representativos, enquanto a flauta explora um relacionamento harmônico e espontâneo com o solista, de diálogo.

O resultado de uma experiência em que se procurou explorar as possibilidades coreográficas de criação espontânea, com base em algumas regras sem estrutura determinada, é o "Jogo dos Doze". Ele começa com uma preparação por parte dos dançarinos, que se concentram interiormente visando extenuar sua capacidade criativa a partir de uma idéia, emoção ou situação. Os pontos de referência encontrados durante o processo de improvisação, e determinados como tais pelo diretor, orientam o trabalho dos dançarinos nesta composição.

FICHA TÉCNICA

Dancarinos: Ana Cristina Borges, Carmen de Paternoster, Coni Corrêa, Eusébio Lôbo, Julio Vilam, Maria Tereza, Maril Sarmiento, Rainundo King, Suzana Martins, Tereza Gábral e Vera Lúcia Cerqueira. Participação: Laís Ikissima, Coreógrafo e figurinista: Clyde Morgan. Somoplastia: Pedro Juracy Almeida. Iluminação: Josito. Diretor artístico: Clyde Morgan. Diretor administrativo: Laís Ikissima.



A VISITA DE OBBATÁ

CLYDE MORGAN / BANDA ILÚ / CARL RILEY



Minha performance é dedicada à memória do norte-americano Charles Moore, meu mentor, professor e amigo. Agradeço à ACBEU, à USIS, a Oscar Dourado e Leonardo Bocca por sua generosa assistência e a Clyde Morgan, à Banda Ilú e demais membros do grupo pela rica experiência que adquirí nesses últimos meses.

Carl Riley

ASSOCIAÇÃO CULTURAL BRASIL - ESTADOS UNIDOS
FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA

TCA
28-02-86
21:15

PROGRAMA

- "BARON SAMEDI" - O Baron Samedi ou Barão do Sábado ou ainda Barão do Cemitério se veste de preto e branco, com cartola, casaca, óculos escuros e bengala. Ele perturba os ritos fúnebres dos adeptos da seita vudoo do Haiti, com gestos provocadores e sensuais. Seu ritmo é o "banda" ele come galô e bebe rum, e com seu espírito satírico, irreverente, simboliza a dualidade da vida e da morte. Seu papel é contrapor a força da sexualidade e sensualidade à imobilidade dos mortos homenageados.

Barão do Cemitério

(Dança Tradicional do Haiti)

Música: Tradicional do Caribe

Coreografia: Clyde Morgan e Banda Ilú

- "SAN BEFA"

Dança e Música Tradicional de Gana, África Oriental.
Dança e Música Tradicional de Gana, África Oriental.
Coreografia: Carl Riley
Dançarinos: Carl Riley - Clyde Morgan e Banda Ilú

INTERVALO

- "SYRINX"

Música: Debussy

Músicos: Marta, Tamba, Ivan e Carl

Coreografia: Clyde Morgan

Dançarina: Sylvia Cerqueira

- "A VISITA DE OBATALÁ"

Música: Bira Reis e Tradicional Afro-Brasileira, cantos e ritmos.

Mito: Afro-Brasileiro segundo mestre Caribé

Coreografia: Clyde Morgan

Dançarinos: Todos e Banda Ilú

- "DUNDUNBA" - Dança do homem forte baseada numa dança - Luta do Senegal, África Ocidental. Um pseudo duelo entre dois lutadores de aldeias diferentes, seus mestres e suas mulheres.

Música: Tradicional e Carl Riley

Coreografia: Clyde Morgan

Dançarinos: Suzana Martins - Sylvia Cerqueira - Ana Nossa - Eunice Cunha Li Guimaraes - Neuza Milhas - Waldir Silva - Clyde Morgan Negri - Carl Riley - Forçaaficana - Didi.

Esta suite de 3 danças, foi composta em março de 1973 como resultado de uma pesquisa do Grupo.

As danças são uma recriação do estilo nordestino enfatizando o "Xote" e o "Xaxado" assim como a capoeira. Embora a suite seja teatral em sua concepção, ela retém a excitação que trás a dança nordestina, captando o estilo ligeiro e rítmico que é uma característica marcante desta manifestação do povo nordestino. Foi apresentada nas cidades de Aracajú, João Pessoa, Natal, Recife e Salvador. Em decorrência dessas apresentações, o Grupo teve oportunidade de se apresentar conjuntamente com a Banda de Pifaros de Caruaru no II Festival de Arte de São Cristóvão — Sergipe.

- 1 — "Esquenta Mulher" — Grupo
- 2 — "Marcha da Procissão" — Grupo de Homens
- 3 — Briga do Cachorro com a onça — Grupo
- Música Banda de Pifaros de Caruaru
- 1 e 3 — Sebastião Biano — 2 Benedito Biano

**DIA 21: SUITE CAMERON, ECLOSÃO
E SUITE AFRO-AMERICANA**

**DIA 22: SUITE CAMERON, ECLOSÃO
E SUITE NORDESTINA**

FICHA TÉCNICA

DIRETOR E COREÓGRAFO CLYDE MORGAN
COORDENADORA LAIS GOES

DANÇARINAS GUIO BORGES
LAIS GOES
MARLI SARMENTO
SILVIA CRISTINA CHAVES

DANÇARINOS ANTONIO CARLOS BARROS
ARMANDO VISUETTE
CLYDE MORGAN
EUSÉBIO LOBO
EVERALDO DOS ANJOS

DANÇARINOS COLABORADORES H. SEBASTIAN SABATT
REGINA MARIA DOURADO

SONOPLASTIA PEDRO JURACY
CONTRA-REGRA WALMIR LIMA
CAMAREIRA DINORA AMORIM
CARTAZES E PROGRAMAS RENATO DA SILVEIRA
COSTUREIRAS STELITA B. DOS SANTOS
ESMERALDA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA,
COORDENAÇÃO GERAL DE EXTENSÃO
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CENICAS
DEPARTAMENTO DE DANÇA



I - SUITE CAMERON



Em seguida a um período de trabalho intensivo para a elaboração de um projeto coreográfico afro-brasileiro, "PORQUE OXALA USA EKODIDÉ", o Grupo de Dança Contemporânea reencetou suas atividades com objetivo de ampliar o repertório da companhia. Para este novo trabalho foram escolhidos motivos e temas no gênero tradicional dentro do estilo coreográfico de dança moderna. Este estilo vem focalizar uma outra faceta da capacidade interpretativa e técnica do Grupo, através de um vocabulário mais universal de dança. A música especialmente escrita em colaboração com Mary Anthony para as aulas de dança moderna, composta e executada por Cameron Mc Cosh (falecido), consiste de uma série de quatro peças para piano extraídas de uma composição maior apresentada num álbum. A música oferece uma série de ritmos e texturas em contra-ponto, contra os quais Mc Cosh executa sua estrutura melódica do coral. A forma desta música para piano induz o dançarino à imobilidade ou movimento através o dinamismo de suas pulsações. É justamente esta força propulsionadora no espaço, que equipara a "Suite" com alguns trabalhos líricos de José Limón e Doris Humphrey.

A Suite Cameron procura, finalmente, desenvolver seus movimentos e motivos a intervalos regulares e equilibrados, oferecendo ao espetáculo uma visão harmoniosa com pouco ou nenhuma implicação adicional sugerida.

4 danças
— octeto — quarteto — trio — octeto

2 ECLOSAO



apresentará neste repertório. O trabalho evolui de uma série de improvisações e experiências realizadas em laboratórios de movimento.

A dança não tem argumento. Entretanto possui um sub-texto que guia e motiva os dançarinos nas sequências, atitudes e posturas.

O clima criado pelas passagens musicais atinge uma realidade cênica através de uma série de figuras amorfas. A evolução dessas figuras em gestos expressivos e formas coreográficas às vezes acompanha a música, em outras, a ela se opõe.

O Lirismo e a tensão de ECLOSAO são conseguidos e sustentados pelo uso alternado de surpresas dramáticas, blocos harmoniosos e contrastes visuais.

ensemble

Música-Ernest Widmer

3 · SUITE AFRO-AMERICANA

Esta suite foi inspirada e dedicada a MICHAEL OLATUNJI, percussionista e coreógrafo nigeriano com o qual Clyde Morgan trabalhou em N. Y. Durante o período de 1963/64.

A primeira dança OYA, é uma improvisação de vários temas para 4 homens. Cada um cria o seu tema que é desenvolvido por todos, segundo suas inspirações individuais.

A segunda dança ODUNDE ODUNDE é uma procissão na qual participam homens e mulheres que celebram a entrada do ano novo. Caracteriza-se pelos motivos masculinos e femininos numa interação harmoniosa. Sua montagem e apresentação é realizada através de uma orientação tipicamente moderna. O uso de diagonais, círculos e retângulos convergentes.

Dão uma dinâmica teatral para um estilo de dança originalmente concebido para ser dançado em campo aberto com dançarinos no centro e espectadores em volta.

A terceira dança dessa suite, BABA JINDE é talvez a mais atlética, dinâmica e ritmicamente complexa. É uma dança de galanteio e agilidade ao tempo e em que estabelece uma competição entre os sexos. Os motivos são tradicionais mas o tratamento coreográfico é inovador. Como nas duas anteriores o impulso rítmico é forte e percussivo.

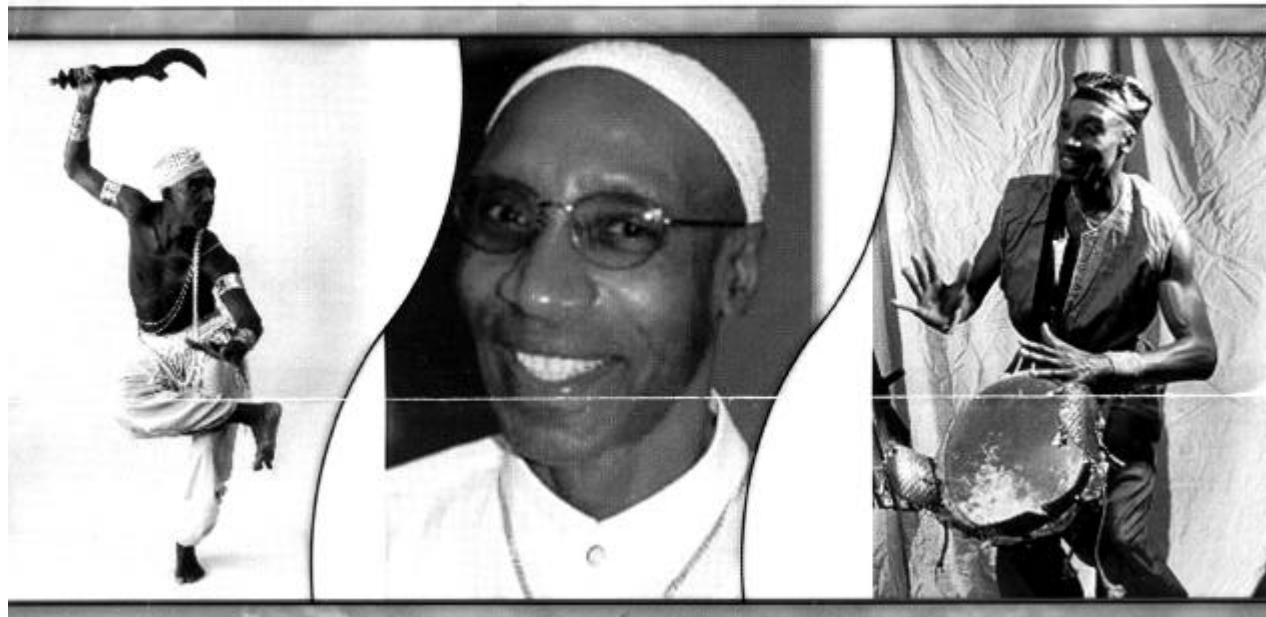
O que a diferencia das demais é seu caráter jocoso, juntando-se a isso uma aceleração rítmica, para chegarmos a uma conclusão efervescente da suite.

Música de MICHAEL OLATUNJI.



SUITE NORDESTINA

FIU Residency With Clyde Morgan



Clyde Morgan Residency Schedule

November 22 – 24, 2004

**Monday, November 22nd
11:00 am – 12:15 pm*

Master class (beginning level) in Afro-Brazilian dance and music
Location: Room 220, FIU Biscayne Bay Campus

*Monday, November 22nd
6:30 – 9:00 pm*

In-Service Teachers Training for dance and music educators
Location: W6, FIU University Park Campus

**Tuesday, November 23rd
12:30 – 1:45 pm*

Master class (intermediate/advance level) in Afro-Brazilian dance and music
Location: VH 100, FIU University Park Campus

**Wednesday, November 24th
11:00 am – 12:15 pm*

Master class (intermediate/advance level) in Afro-Brazilian dance and music
Location: VH 100, FIU University Park Campus

**Free and open to FIU faculty, staff, students and the general public
For further information, please contact Charmille Walters, INDAMI Program Coordinator, at (305) 348-2894
or the Dance Program Secretary, at (305) 348-2895*

GRUPO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA
DA UFBA.

APRESENTAÇÃO
DO AUTO-COREOGRÁFICO

Direção Artística:

Coreógrafo : Clyde Morgan
Coordenação : Lais Góes

"PORQUE OXALÁ USA EKODIÉ"

Dançarinos: Angela Maria Oliveira
Armando Visuette
Carmen de Paternostro
Clyde Morgan
Eusébio da Silva
Everaldo dos Anjos
Guilherme Borges
Lais Salgado Góes
Marli Sacramento
Eunice dos Santos
Lucia Helena Condeiro
Reginaldo Daniel Flores

Convidados:

Edson Florisvaldo/Lula
Pedro Juraci Almeida
Ednilson Machado
Stelita Silva

Música:

Atabaquista: Edson/Florisvaldo/Lula
Som: Pedro Juraci Almeida
Luz: Ednilson Machado
Costureira: Stelita Silva

(Baseado no conto de Deoscorides M. dos Santos,
inspirado num mito afro-brasileiro)

Personagens:

Oxalá - Clyde
Omon Oxum - Marli
Menina - Guio
Oxum - Lais
Invejosas - Angela/Armando/Lúcia

Pessoas do Terreiro:

Carmen/Eusébio/Everaldo
Eunice/Reginaldo

Músicas do culto selecionadas por
Deoscorides M. dos Santos

Orientadores da pesquisa realizada no
Terreiro Axé opô Afonjá

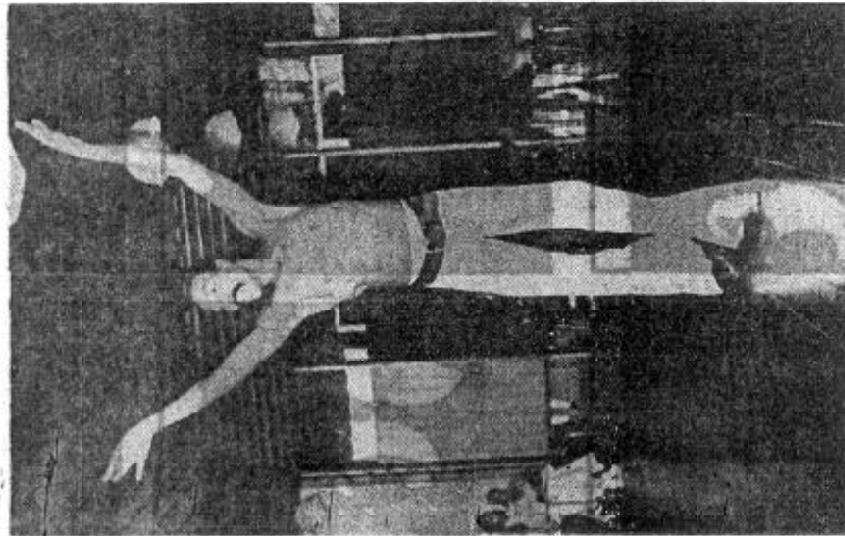
Deoscorides M. dos Santos

SOLAR DO UNHÃO
às 21 hs

HOJE DANÇA, AMANHÃ CONCERTO

Foto:

Clyde Morgan
danza hoje
com os
balões



O programa da "Música para a Juventude", está se tornando, vai ser um dia de folia, com duas excelentes manifestações: Início, às nove da noite, vocal e piano o espetáculo do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, dirigido pelo americano Clyde Morgan. E amanhã, no horário de sempre — das 19h30 da matinée — tem o concerto com a Orquestra Sinfônica da UFMG, sob regência do maestro Carlos Eduardo Prates, e como solista, o soprano Luiz Salgado.

Morgan puxa a dança dos Balões

Essa é mais uma das etapas da exposição dos balões para a conquista das Minas Gerais. Depois das exposições de pintores e escultores baianos nas galerias e feiras de Belo Horizonte, chega a vez dos dançarinos mostrarem o que a Bahia tem de bom. O espetáculo já foi mostrado em outros estados e mereceu elogios dos mais amargurados críticos, e muitas palmas do público. Gente inteligente que via nisso, que podemos apelar sem constrangimento, porque o Grupo é mesmo da pesada.

Tudo começa com uma "Dança da Terra e do Ar", inspirada numa gravura de Dürer, e tendo como solista uma bailarina sensacional: Luisa Tiefenmaier. Depois, vem um "Malandrinho 1850", com intérprete de Don Salvador, e um "Estudo com música de Villa-Lobos", em que Clyde Morgan mostra o que sabe. A primeira parte do programa termina com um "Jóia de Deus" que é o resultado da uma experiência em que se procurou descrever as possibilidades de criações coreográficas espontâneas.

A segunda parte do programa, que

ainda não é definida.

A história da Independência do Brasil, sparteando personagens, como Joana Angélica e Tiradentes, além de danças de grupo, animadas com os ritmos afro-brasileiros, e referências às credos e religiões do povo baiano. Lindembergo Cardoso é um dos mais famosos coreógrafos de vanguarda do Brasil, e a coreografia de Clyde Morgan aprovou muito bem as sugestões e intenções do compositor.

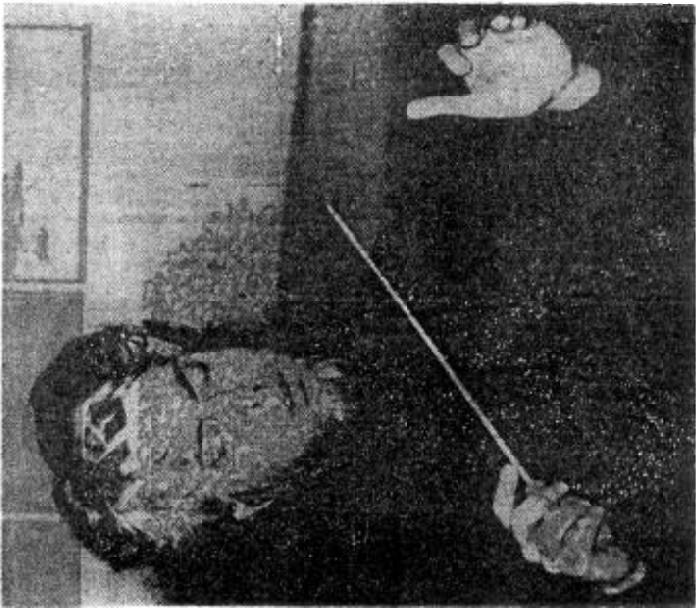
Clyde Morgan é de Cincinnati, nascido em 1940. Formado pela Cleveland State University, tornou-se dançarino, coreógrafo e professor, situado principalmente em Nova York, onde fez ballets, dança moderna e dança africana. Há otto anos que é solista do grupo de dança de José Llaman e durante algum tempo esteve na África, onde atuou como artista convidado de várias universidades. Em novembro do ano passado, relo para o Brasil, e no Rio trabalhou com Mercedes Mirante. Depois foi pra Bahia pesquisar a música e a dança afro-brasileira, permanecendo lá, contratado pela UFBA para dirigir o Grupo de Dança Contemporânea. Este mês está em Ouro Preto, estabelecendo um dos cursos do Festival de Inverno.

Lia e pratos com orquestra

O concerto de amanhã tem Carlos Eduardo Prates regendo a Orquestra Sinfônica da UFMG, e Lia Salgado fazendo solo, com árias de "D. Giovani" e "Bodas de Fígaro". Lia Salgado canta na primeira parte do programa, e na segunda parte, Carlos Eduardo rega a Sinfonia n.º 2 de Brabants.

São duas peças consideráveis na música brasileira. Lia Salgado, que já cantou nos maiores teatros dos Estados Unidos, em Londres, Paris, Mônaco, Buenos Aires e pelo Brasil, agora, está em plena forma, justificando o que diz dela o crítico Ricardo Vargas: "uma voz bem timbrada, quem

le que se move com maestria avulsa, perfeitamente empastada, capaz de total fluidez e de todo macarrismo". Camargo Barbosa falou que "Lia Salgado é sem dúvida uma das maiores cantoras do Brasil; sua amplitude é refinada e seu Rosto artístico é de primaria ordem".



Prates rega
amanhã no
Palácio das Artes



Grupo de Dança está brilhando

Quem compareceu ontem à noite à Escola de Teatro, no Canela, e assistiu o último espetáculo do ano, apresentado pelo Grupo de Dança Contemporânea, saiu certo de que 1972, foi bastante produtivo para professores e alunos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBa. O espetáculo, mostrado na noite de ontem pela última vez, foi o resultado da experiência do grupo no ano que agora termina com o coreógrafo norte-americano Clyde Morgan e do trabalho de pesquisa desenvolvido pelos próprios dançarinos, particularmente nos meses de agosto e setembro.

Na elaboração da montagem, o Grupo de Dança utilizou a experiência acumulada em diversas excursões feitas a outras cidades (Belo Horizonte, Ouro Preto e Rio de Janeiro), além dos espetáculos apresentados no Instituto dos Arquitetos da Bahia, no Teatro Vila

Velha e no Teatro Castro Alves. Tudo isso, foi enriquecido ainda, com o trabalho em conjunto do Coral, Orquestra Sinfônica e Madrigal da Universidade Federal, uma vez que os espetáculos foram todos montados com base nas músicas compostas pelos compositores Lindemberg Cardoso (Oratório Cênico) e Rugo Herrera (Entroncamentos Sonoros).

O programa apresentado nos dias 17, 18 e 19, foi assim constituído na primeira parte, teve a dança da terra, do fogo, da água e do ar (os quatro elementos), representando o essencial para a sobrevivência do homem. Essa mostra foi resultante das pesquisas do grupo e desenvolvida com músicas contemporâneas norteamericanas.

Na parte final, teve música composta por Rugo Herrera (da Escola de Música da UFBa), especialmente para a dança que o Grupo realiza. "Tenta apresentar uma visão do mundo de hoje, de maneira mais real, colocando, em termos coreográficos, o homem diante de si mesmo e de seus conflitos internos e externos". Essa parte fundamentalmente diferente da primeira, pois foi uma dança criada para os dançarinos se identificarem com os personagens. Uma dança simbólica, espécie de exorcismo, em busca de um contato direto com o público.

A TARDE — SEXTA-FEIRA, 30 DE NOVEMBRO DE 1973

Pelourinho para hoje: “pra ver a banda passar”

Uma banda abre esta noite, no Largo do Pelourinho, o desfile que marcará o início do Programa de Atividades Culturais do Mobral. Seguir-se-á a apresentação de um wecho da peça "Antes da Missa", de Arthur de Azevedo e todo o "show" será mostrado em um palanque especialmente armado para o espetáculo, marcado para as 20 horas. Também hoje, no mesmo local, será inaugurado o primeiro Posto Cultural, pioneiro do Mobral e amanhã é da cidade de Cachoeira. Esses postos são unidades operacionais fixas, em condições de manter atividades culturais permanentes e qualquer pessoa terá acesso a elas. Oferecerão ao público material, aparelhagem e equipamento os mais variados possíveis, tais como biblioteca, quadras e objetos artesanais, instrumentos musicais para empréstimo às bandas locais, aparelho de televisão, projetores de filmes ou de "slides", etc. Nas localidades em que não haja luz elétrica os postos estarão providos de gerador.

O "SHOW"

O "show", depois do desfile da banda e da encenação teatral, terá prosseguimento com a apresentação do "Largo do Pelourinho", em som e luxo; dança com "banda de pifano", a cargo do Grupo de Dança da Universidade Federal da Bahia; demonstração de Escola-de-Samba; folclore baiano com afoxé ou "chegança"; música regional com Panela, Riachão e Batatinha e a criação de Villa Lobos,



O Grupo de Dança da UFBA, será uma das atrações do "show" desta noite no Largo do Pelourinho.

"Regozijo de uma Raça", primeiro em coral e percussão, depois em arranjo especial para banda e por fim, em conjunto com coral, percussão, banda e escola-de-samba. O "show" será encerrado com o desfile da banda do tablado até o Terreiro de Jesus.

NO EXTERIOR

A alta perfeição demonstrada pelo Grupo de Dança Contemporânea, que se apresentará esta noite no Pelourinho, só nível de qualquer apresentação internacional, segundo o Mi-

nistro Mário Gibson Barbosa, das Relações Exteriores, motivou o convite ao Grupo para espetáculos fora do Brasil. Isto aconteceu, na última segunda-feira, durante o show em homenagem ao Ministro, realizado na Reitoria. A primeira apresentação será em Lagos, Nigéria, no Festival de Arte Negra, no próximo ano; a seguinte no "Smithsonian Institute", Estados Unidos, também no próximo ano, quando serão mostrados os trabalhos do Festival Comemorativo dos 200 anos de Independen-

dência dos E.U.A. O Ministro das Relações Exteriores disse que pretende promover outras apresentações do Grupo no Exterior, porque, como acentuou: "em quase todos os países visitados por embaixadores são apresentados espetáculos de dança como homenagem, e esse Grupo da UFBA, é um dos mais indicados".

SOLENIDADE DE HASTEAMENTO DA BANDEIRA NACIONAL

Brasília, 6 de Abril de 1975

Participação

**GRUPO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE F. DA BAHIA**

GRUPO BAIAFRO

Programa

I GDC-UFBa HOMENAGEM ARMORIAL

Ponteio Acutilado
Mourão
Excelênciia
Touré

II BAIAFRO

Toque Abertura
Danças e Toques Rituais
"Sonho do Capoeira"
Toque Baiafro

III GDC-UFBa AFRICAN SANCTUS

Procissões
Rituais
Danças Guerreiras

IV BAIAFRO OXO - Homem dotado de poderes sobrenaturais

Música: I Quinteto Armorial
a-Antonio Almeida, b-Guerra Peixe, c/d-Antonio Madureira
II / IV Criação
III David Fanshawe

Coreografo

CLYDE MORGAN

Diretor Baiafro

DJAMLA CORRÊA

1º P A R T E

A DANÇA DO HOMEM

O bailarino e coreógrafo Clyde Morgan, captando a força gestual e rítmica das solenidades do culto negro na Bahia, tem realizado uma série de espetáculos nos quais a sua proposta artística é a recriação dos valores da cultura africana nas Américas. O número desenvolvido é um diálogo entre dançarino e músicos, onde desponta um desafio rítmico e, outras vezes, uma concorrência lírica. Esta dança simboliza os conflitos de Oxossi, em linguagem contemporânea e não religiosa, com uma envolvência em misteriosa aura de magia e transfiguração do homem.

2º P A R T E

A DANÇA DOS ORIXÃS

Apresentamos, com o maior respeito, uma demonstração cênica dos ritmos, cantos, gestos e simbologia de alguns dos Orixás do Pantheon afro-brasileiro, por ordem de entrada:

OMOLU Divindade da bexiga e das doenças. Sincretizada com São Lázaro ou São Roque. Suas contas são vermelhas e pretas, ou pretas e brancas. Seu dia é a segunda-feira. Gosta de pipocas e de ABEREM, massa de milho branco assado em folhas de bananeira. Dança ao ritmo denominado Opanigé, o rosto e o corpo coberto de palha e o xaxarrá, lança ou gancho na mão. Sua dança é a mímica dos sofrimentos, das doenças, convulsões, coceiras, tremores de febres e do andar de corcundas deformadas. Saúda-se gritando - ATOTO!

OXUM Segunda mulher de Xangô. Divindade do Rio Oxum, faceira e vaidosa. Simbolizada por seixos de rio, pulseiras de metal e o Abébê. Sincretizada com Nossa Senhora das Candeias e Nossa Senhora da Aparecida. Suas contas são amarelas-ouro. Seu dia, o sábado. Gosta de MULUCU, feito de cebola e feijão fradinho, sal e camarão e ADUM, feito de fubá de milho com mel de abelhas e azeite de cheiro, de PETE - inhame com camarão e cebola. Dança com abebê na mão, fazendo mímicas de quem se banha no rio, penteia os cabelos, alisa as faces, põe colares e pulseiras, olha-se no espelho e sacode os braceletes que lhe enchem os braços. Saúda-se gritando - ORA YEVÉO!

XANGÔ Divindade do trovão e do raio. Simbolizado pela pedra do raio e o Ochê (machado duplo). Sincretizado com São Jerônimo. Suas contas são brancas e vermelhas. Seu dia, quarta-feira. Gosta de AMALÁ (caruru). Sacrificam-se-lhe carneiros, galos e cágados. Dança com dignidade viril e guerreira, pois era rei dos iorubás. Saúda-se gritando - KAWO KABIESILE!

YANSÁ Esposa de Xangô, divindade dos ventos, das tempestades e do rio Níger. De temperamento forte, sensual e autoritário. É o único Orixá capaz de enfrentar os Eguns ou espíritos dos mortos. Sincretizada com Santa Bárbara. Suas contas são róxas. Seu dia, quarta-feira. Gosta de ACARAJÉ e não suporta abóbora. Sacrificam-se-lhe cabras. Dança agitando os braços como que enxotando almas ou com alfanje e um Eruxim de rabo de cavalo. Saúda-se gritando - EPA HE!

- CABOCLO** É um orixá também chamado Inquis ou encantado. É genuinamente brasileiro, contribuição ameríndia ao Pantheon afro brasileiro. Dono de todas as matas, se veste como índio brasileiro. Suas contas são verdes e amarelas.
- OXOSSI** Divindade dos caçadores. É simbolizado por arco e flecha. Sincretizado com São Jorge. Suas contas são verdes. Seu dia, quinta-feira. Gosta de AXOXO, milho cozido com fatias de coco. Dança com arco e flecha numa mão e na outra o erukeré (especie de espanador feito de rabos de boi). Sua dança é a mímica de uma caçada. Sauda-se gritando - OKE!
- OXALÁ** Divindade da criação. O grande Orixá é simbolizado por pedacinhos de marfim dentro de um anel de chumbo. Sincretizado com Nosso Senhor do Bonfim. Seu dia é a sexta-feira. Suas contas são brancas. Gosta de comida branca, ACAÇA, EBÓ de milho sem azeite nem sal, que lhe são proibidos, ori, (limo da costela) com água. Sacrificam-se-lhe animais brancos, catassol e conquém. Sauda-se gritando - EPA BABAE! e EXE HE!

3º PARTE

CONGO - Dança e música festiva.

Direcção: Clyde Morgan

Dançarinos: Clyde, Edva, Eusébio, Lais, Macalé.

Manequins: Mário, Nadir, Pitanga, Tição

Músicos: Elena, Dudu, Ivan, Tamba, Ubaldo

ANEXO IV - Entrevistas.

Entrevista Clyde dia 26 de julho de 2005 – Horário 10. 27. Local – na sua residência Av. Centenário, apto. 101

Nadir - Suas aulas iniciais de balé. Local, como e quando?

Clyde - Eu comecei a estudar ballet com 18 anos de idade, no Karamu House, em Cleveland, no estilo Royal Ballet, e o professor não me lembro mais o nome dele, mas ele era do Royal ballet eera professor da sua própria escola em Cleveland e depois eu estudei ballet em Nova Yorque com Robert Jofrey Escola de Ballet, estudei também no Balet Oprhey de Nova Yorque com Alfredo Corvino e estudei no Ballet Russo de Monte Carlo com Lia Angenilia e madame Swaboda, na universidade de Bennington minha professora de ballet era Martha Withman. Quando fui para Universidade Madison Wisconsin como professor eu estudava com Stephan Maurant um francês que era da escola não lembro se era CHECETTI se foi uma das escolas francesas.

Nadir - Como e quem te leva para a companhia de José Limón? Quando você ingressa? E se existiu alguém que te convidou?

Clyde - Eu tinha estudado com Jose Limon, em Cleveland, nossa cidade. Eu tinha vontade de ficar de ser membro da companhia. E enquanto eu estava na pós-graduação em Bennington, eu fui convocado para uma audição no Giuliard School Music onde ele ensinava. Ele estava preparando uma tournée, e ele necessitava de uns quatro homens, três ou quatro homens. E a nossa escola em Bennington era uma escola irmã, onde antigamente foram realizados todos os grandes festivais de dança, The American Dance Festival. O primeiro foi em Bennington, o segundo foi em Connecticut College e agora está sendo realizado em Duke University em North Carolina, então em Bennington meu nome foi citado como possível componente da companhia de José Limón, eu fui pra o estúdio de Giuliard, fazer a audição e ele gostava muito do meu trabalho e foi nessa época que eu ingressei na companhia dele.

Nadir -Você tem a relação dos espetáculos que dançou?

Clyde -Tenho

Nadir -E nomes de possíveis escolas que você. Tenha dançado.

Clyde - Na companhia de José Limon eu dançava no coro do Missa Brevis, dancei no My son my enemy, dancei no Chaconne, dancei no A choreografic offering, no The

winged, dancei no Un sung, no papel principal de Othelo, no M dor's Pavane, dancei no Lisistrata e em. Psalm.

Fiz excursão com a companhia por vários estados, em Wisconsin, Chicago, Los Angeles.

Baba Tunde Olantunji, foi o primeiro grupo de dança profissional que eu trabalhava. Minha experiência de dança africana começou no Karamu House, meu professor naquela época era William Wingfield e de lá eu fui para Nova York para estudar com Baba Tunde Olotunji, e na companhia dele eu dancei E, além disso, meu trabalho de dança incluiu dança com Daniel Nagrin, Anna Sokolow, entre outros e também foi nessa época que formei minha companhia com a Carla Maxwell. Foi com ela que excursionei na África, a primeira vez foi em 68/69 e nós excursionamos saindo de Nova York fomos primeiro para o Senegal, onde conhecemos a National Dance Company, na Libéria onde nós habitávamos o Cuttington College, fizemos uma temporada na University of Libéria em Monrovia, a convite de um grupo religioso dos Estados Unidos estava fazendo parceria com esta escola. Libéria, depois Ghana, Universidade de Gana Legon, onde nós fizemos uma longa temporada trabalhando com o Grupo Nacional de Ghana, no National Dance Theater of Ghana, fizemos apresentações em conjunto e eu dava aula pra eles também.

Nadir -Aulas de quê?

Clyde - Aulas de dança moderna. Com a minha parceira Carla Maxwell, nós tivemos um repertório de danças, clássicas e modernas que foram contribuídas por José Limon, Anna Sokolow e Daniel Nagrin. José Limon deu a gente várias danças para solos e duos, chamadas "There is a time", "The Exiles" e "Lyric Suíte" dois solos e um duo de Anna Sokolow, Daniel Nagrin deu um solo para ele chamado Whith my eye and with my hand. Criamos a coreografia "Olé". E com esse repertório nós fizemos um intercâmbio com várias entidades africanas, várias universidades e vários grupos profissionais. Nós fizemos apresentações e dávamos aulas para eles e eles mostravam as suas danças e davam aulas para nós. Muitos foram filmados e formou a base do meu trabalho aqui no Brasil de ensino. Então depois de Ghana fomos para Togo, depois Dahomey - atualmente chamada Benin, conseguimos o apoio do governo dos Estados Unidos em vários países para poder dançar nos auditórios e nas bibliotecas com convidados, com a comunidade cultural, com a comunidade política social e artística do país, quer dizer

a embaixada ofereceu seus teatros como o ICBA e o ACBEU, quer dizer eles ofereceram uma lista de convidados, nós dançávamos. Em Dahomey dançamos no American Consulate Theater com o Dahomey National Group. Em seguida essas pessoas levaram nós, fomos levados para o interior dessas regiões para aprender as danças rurais africanas, fora dos centros urbanos. Nós chegamos na Nigéria e a Nigéria estava em pé de guerra, estava travada uma guerra de Biafra. Então nosso movimento na Nigéria foi muito restrito e de um tempo muito curto, e partimos para África do Leste, para Kenya, foi o primeiro país da África do Leste onde nós fizemos a temporada naquela região. Kenyia fizemos apresentações no Kenya Polytechnic Institute, no Jomo Kenyata College, no National Theater of Kenya. Assistimos vários trabalhos do povo do Kenya, depois do Kenya nós fomos para Uganda, para Makerere University, Makerere era Universidade principal, dançávamos lá no teatro no Makerere e também no teatro nacional de Uganda, no centro da cidade - Kampala, gravamos danças e fomos apresentar danças de um grupo principal “The Heart Beats of Africa” era um grupo autentico mais também como se fosse porta voz do governo, quando chegavam dignatários de vários países eles iam para o aeroporto para dançar, para receber os Então foi um grupo desse tipo - “Heart Beats of Africa de Uganda. Depois de Uganda fomos para Tanzânia. Eu dava aula na Universidade Tanzânia, aliás, na Universidade de Dar Es Shalam Theater, na cidade principal. E tivemos o grande prazer de ser levados para o distrito chamado Iringa, e assistimos dum grande formatura de alunos dessa região, no Kitwiru School. Tanzânia era um país comunista/socialista. Educação e Cultura tradicional andavam com mãos dadas, o processo de construir uma nova nação foi muito forte. Nesse distrito, Iringa, passamos o dia inteiro, ouvindo os contadores de história, assistindo danças da escola primária, procissões, danças também dos velhos e as danças das mulheres eventos distintos e diferentes mais todos com sua vez de participação neste evento. Depois da temporada em Tanzânia nós fomos para a Etiópia. Fomos para a Universidade Haille Selassie em Addis Ababa, ficamos um bom tempo dando aulas em Addis Ababa, na Universidade **Haille Selassie** e assistimos o trabalho de um grupo “a orquestra Etiópia”. A orquestra Etiópia estava sendo preparada para uma tournée Internacional e um membro do corpo da paz o nome eu não me lembro mais, a responsabilidade dele era de fazer para que a companhia fosse pronta para fazer excursões no exterior. Foi a primeira vez que eles fizeram e ele deu um aprimoramento dos trabalhos para ser mais bem visto no teatro e uma vez que eles chegaram em Nova York, foi mais ou menos 6 meses

depois, eu assisti o grupo, foi muito bonito, muito bem recebido, a orquestra Etiópia foi composta de instrumentista, dançarinos e contadores de estória. Depois desse evento na África nós retornamos a Nova York e conseguimos o patrocínio da Fundação Cultural de Nova York para apresentar todos os nossos trabalhos de filmes e fazer palestras sobre essas experiências de excursão e intercâmbio no continente africano. E foi no ano seguinte que eu com todo esse material cinematográfico que eu trouxe para o Brasil foi o fundamento que eu utilizava quando dava aulas de dança africana na UFBA. Eu fiz tanto na escola de dança quanto no CEAO. O CEAO foi o lugar onde a parte didática foi explorada mais. Na Escola de Dança foi a parte prática mais explorada. Muitos, o conteúdo dos filmes, eu só consegui estudar aqui no Brasil, porque no momento de eu fazer estava mais preocupado com a parte técnica da filmagem e não de estudar as danças, foi realmente de trabalhar como documentarista e aqui na Bahia eu consegui sentar, olhar bem, repetir as seqüências e trabalhar com o grupo de dança contemporânea. Isso foi pra mim foi à parte mais legítima de minha transferência de informação das danças africanas, à parte que eu tinha estudado e aprendi com Baba Tunde Olantunji eu aprendi na África de primeira mão.

Nadir – O movimento negro norte americano, ele, influencia muito os movimentos negros na Bahia, principalmente o Ilê Aiyê. Ele tem uma importância muito grande. Gostaria de saber a sua opinião desse movimento negro americano e se você fez parte de algum grupo político.

Clyde – Um grupo político, assim político não. A minha participação no mundo artístico sendo negro e sendo uma pessoa de alta visibilidade e de uma educação, como se diz? Uma educação que me levou a vários encontros acadêmicos e artísticos é em si não deixa de ser uma participação política, a própria presença, mas minha... Meu foco principal sempre foi a dança e coreografia, envolvencia com os grupos profissionais, a maioria dos casos. Eu acho que o grupo de Baba Tunde Olantunji era composto exclusivamente de africanos e norte americanos. A minha participação de quase em todos os outros grupos eu era a minoria, às vezes o único negro do grupo, então tendo essas oportunidades e tendo a possibilidade de mostrar o meu talento e colaboração com os outros artistas em si é uma espécie de depoimento político, social e artístico que eu posso dizer que eu fiz parte. Mais de grupos políticos, não. De movimentos políticos, não.

A influência do negro no espaço cultural dos brasileiros vem a partir de várias coisas, a música popular que é muito forte, a nossa música religiosa “Spiritual”, nossa presença no cinema americano, na televisão americana. O fato é que o americano negro participou de tantos eventos bélicos no mundo inteiro. Levou o afro americano de ser internacional, de ser conhecido mundialmente. O negro participou em quase todas as guerras desde o princípio desde os tempos da fundação dos Estados Unidos, o negro tinha participação, desde o momento que eles fizeram a primeira revolução contra a Inglaterra e até a nossa atual guerra do Iraque. Todas as guerras de Coréia, Vietnã, primeira e segunda guerra mundial o negro fez parte e tinha uma postura e conhecimento internacional muito forte a bela parte da história é que o negro ganhou visibilidade e conhecimento de eventos políticos de saber que a voz americana negra tinha repercussão no mundo inteiro. Agora os brasileiros, receberam o impacto de nossa luta pela mídia, os eventos de protestos nas ruas, a dinâmica da música black, o movimento do black power, e black is beautiful, tudo isso tinha repercussão não só na Bahia mais também no Rio de Janeiro e outras partes até no norte, Maranhão, Minas Gerais com certeza e São Paulo, como resultado de migrações de negros do norte indo para o sul. Quando eu cheguei no Brasil eu senti também uma certa resistência, no Rio de Janeiro principalmente, pessoas com medo que eu vinha trazendo uma política e uma dinâmica da para inflamar, para incentivar algo, mais minha postura era simplesmente postura de um artista bem sucedido e era o exemplo daquilo que é possível dado as condições de educação e treinamento de ser um sucesso no campo, mais de partir para discurso político, inflamado não era bem minha praia, não era minha postura. Eu nunca fiz isso. Eu não vim ao Brasil pra fazer a cabeça de ninguém, eu vim ao Brasil, para eu refazer a minha própria cabeça. E dar o exemplo de sucesso. Eu acompanhei o trabalho de Ilê Aiyê porque eu estive aqui desde o princípio, eu presenciei a reconstrução dos Filhos de Gandhi, eu vi de perto a criação do grupo Olodum. Então isso faz parte da minha consciência. Mais o meu trabalho tem sido sempre trabalho de dançarino e coreógrafo. Não sou antropólogo, não sou grande historiador de dança, realmente isso não me interessa, Eu vejo danças e as danças dos outros como fonte de inspiração. Eu sou artista contemporâneo no momento com a minha ancestralidade me apoiando.

Nadir – Qual a sua relação com os movimentos sociais na Bahia. Sua relação com o Ilê no momento?

Clyde – Tem sido um relacionamento muito bom, muito positivo. Mais uma vez eu podia discutir a problemática do negro brasileiro. Eu entendo e dou meu apoio. Mais não é minha realidade. Eu não sou brasileiro. Eu vivo no Brasil grande parte do meu tempo, eu tenho intenção de continuar essa vivência no Brasil. Mas às vezes eu sou confundido, pessoas na rua olham acham que eu sou negro brasileiro, mais agora depois de muito tempo, grande parte já me conhece, sabe que eu sou um artista americano e eu quero que o meu trabalho de ensino seja um trabalho de elevação, de melhoramento, mas eu dou mesmo atenção ao negro brasileiro que eu dou as outras que não são pessoas de cor. Minha meta é uma meta estabelecida de excelência para os alunos que seja. E minha coreografia também não só o que eu faço na Bahia, mas o que tenho feito em São Paulo e no balé Guaira, quer dizer em parte que não tem nada a ver com negritude, são trabalhos artísticos que foram feitos a partir de uma partitura. São Paulo, eu fiz uma coreografia com a música do Quinteto Armorial do Nordeste, eu fiz em cima de temáticas brasileiras mais não necessariamente negras. O trabalho que eu realizei no balé Guáira com o compositor Edu Lobo foi um trabalho nosso em cima da composição dele: O Jogo de danças se chama, que era e se não me engano não tinha nenhum negro no elenco, e não era sobre nenhuma raça ou outra era sobre jogo de danças.

Nadir – Em que ano foi isso?

Clyde – O jogo de danças foi deve ter sido em 83, 84 e o grande trabalho que eu fiz em Belo Horizonte para o Palácio das Artes era: Os passos de Cristo segundo Aleijadinho e esse foi em parceria com o governo americano e o Palácio das Artes – Fundação do Palácio das Artes que deu o patrocínio.

Nadir – Gostaria de saber. Por que você saiu do grupo G.D.C? E como era a sua rotina na escola? Durante esse período de 71 a 78.

Clyde – Porque eu saí?

Nadir – Sim.

Clyde – Bom, naquela época era a escola de Música e Artes Cênicas e a Escola de Dança, não tinha um corpo docente de um nível quer dizer de mestrado e de doutorado e nossa problemática e política dentro da Escola era de ser menor, menor de valor, menor de poder. Eles me disseram que seria melhor para mim.

Nadir – Eles quem?

Clyde – A diretoria da escola, Manoel Veiga, entre outros, que achavam...que... Ernest Widmer também, que achavam que eu devia pegar essa oportunidade do Fullbright – Comissão Fullbright, o Las Pals/Fullbright, para que eu voltasse para os Estados Unidos para fazer e realizar o meu mestrado e eventualmente o doutorado. Então, eles me apoiaram até o último grau. Mais o que acontece que o Las Pals/Fullbright, depois de fazer toda a papelada eles disseram que esse folcher era para os brasileiros, não era para os americanos, mesmo que o americano seja empregado de uma universidade, de uma entidade federal. Não era para isso. Quer dizer a própria comissão Fullbright tinha outra fonte de ajuda americana, mais eu precisava me candidatar praquilo nos Estados Unidos e não no Brasil, nessa altura eu já tinha resolvido deixar a escola, tirar licença premio para sair. Então quando foi negado eu estava sem condições. Felizmente, eu recebi um convite da Universidade de Wisconsin para ser artista convidado por algum tempo, então com eventual possibilidade de fazer o mestrado na Universidade de Wisconsin. Então, tudo isso foi resolvido em pouco tempo, porque com esse contrato resolvido ser suspenso nós fomos e chegando em Wisconsin eu entrei novamente na vida americana com a família toda. Eu era professor de dança moderna e dava aula de técnica, de composição e improvisação. Isso era na Universidade de Wisconsin, foi lá que eu conheci Claudia Melrose que virou minha parceira. Tudo bem. Quando, depois do primeiro ano de artista convidado, eu fui candidato para o mestrado. Mas, as coisas mudaram, eles queriam que participasse como aluno mesmo, sem os direitos que eu tinha antes como professor. Eles disseram que o sistema lhe obriga especialmente você tendo uma bolsa da Universidade. Você não pode trabalhar, você não pode fazer em espetáculos, você não pode prestar serviços fora. Você tem que estudar. Eu não gostei. Eu não gostei por vários motivos: 1º - a área que eu queria desempenhar, estudar o meu mestrado não tinha ninguém capaz de apoiar esse trabalho de dança africana e dança afro-brasileira. Então era para ser um estudo multidisciplinar entre três entidades departamento de dança, departamento de antropologia e departamento de cultura africana – African Studies, porque nenhum tinha capacidade de dar o diploma que eu queria ou reforçar, verificar o que eu queria fazer. Isso foi um pouco frustrante, por que na escola de dança, eu ia estudar o que e com quem. O grande número das pessoas que estavam no corpo docente eram meus alunos dez anos atrás, quando eu era professor visitante. Tecnicamente, não chegaram na metade do meu nível de dança e nem na experiência. Na escola de Antropologia eu

não sou antropólogo, eu não tenho feito nada nessa área, nunca. E na escola, no departamento do African Studies, eu comecei African Studies com o pé no chão na África, mais de sentar e ler e saber a bibliografia não era a minha praia. E mais o que era mais importante é que eu tinha uma família para sustentar com um salário mínimo. Eu só sei dançar, minha formação acadêmica é na língua francesa e história Inglesa, que era boa formação para fazer outras coisas, foi o que me sustentou muito na África essa formação, mais a nível universitário para fazer mestrado e paralelamente eu estava sendo muito solicitado com toda essa bagagem africana, com toda essa bagagem afro-brasileira de fazer shows, de fazer apresentações, de espetáculos. E nisso tudo depois do primeiro ano nos Estados Unidos eu comecei a fazer, reviver minha vida artística, que foi, eu fui esquecido durante dez anos nos Estados Unidos e em Nova York, e Lais coincidentemente ela tinha feito contato com Roland Schaffener e um visitante o nome dele era Nigel, Herr Nigel, ele era do Instituto Goethe, da Alemanha, em Bonn. E ele veio em busca de trabalhos artísticos para um grande festival brasileiro na Alemanha, e Laís falou no meu nome. Eu fui incluído nessa leva. Então eu deixei a escola, eu pedi demissão. E no momento em que eu estava pedindo demissão da escola, de Wisconsin, eu recebi o convite de uma outra entidade de uma mesma universidade mais de outra cidade para ser professor.

Nadir – Ai você não fez mestrado? Não fez mestrado e nem doutorado?

Clyde – Não. Eu parti direto pra resolver essas duas coisas: Ser contratado como professor da Universidade de Wisconsin permanente e enquanto rolava o processo, documento etc e tal. Eu pedi uns seis, oito meses para esclarecer as coisas para mim mesmo. Fomos para Europa com esse contrato na Alemanha. Fizemos trabalho em Bonn, Colônia, Munique, Paris, rolou muita coisa.

Nadir – Depois de 1978?

Clyde – Sim, rolou muita coisa. E oportunidades. Então tinha que escolher: Ou vou fazer mestrado com esse sofrimento ou vou partir para realmente botar pra frente a minha carreira. Na Alemanha foi um grande sucesso em vários estados. Coincidetemente um amigo nosso, um haitiano radicado em Paris recebeu um convite para a Argélia, para fazer um grande espetáculo na Argélia. Aí eles me convidaram para participar da parte de danças afro-brasileiras. Eu fui. Grande sucesso, a oportunidade também de conhecer a África do Norte, que eu não conhecia. Eu conheci,

muitos grupos de danças dos egípcios. Lá na Algéria, apresentei “Heritage”, uma performance teatral sob a direção de HERNS DUPLAN de Paris, no Festival of the Mediterranium. Foi ótimo e eu fui muito bem remunerado. Voltei para Paris. Foi nessa época que Lee nasceu, em 81. Quando nós voltamos para os Estados Unidos, a gente mudou de cidade. Fiquei no mesmo sistema universitário mais em outra cidade e começou fluir minha carreira novamente na América como coreógrafo e dançarino. E, infelizmente eles estavam me pedindo de voltar para o Brasil mais eu não tinha condição para voltar.

Nadir – A UFBA lhe chamando?

Clyde – Infelizmente o salário não era legal para o meu estilo de vida mais. E as coisas importantes para mim neste momento, eu tenho uma vida muito grande no Brasil de arte que não é só a Bahia. Bahia era. Bahia fez parte de um momento de contratação, um trabalho muito sólido. Nessa altura eu já tinha feito muita coisa em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, no país inteiro Onde tinha centros culturais. Então pra voltar pra UFBA era um passo pra trás. Entendeu? Mas Deus é mais. Por que coincidentemente eu perdi meu cargo aqui na UFBA e logo em seguida eu ganhei uma grande bolsa na Fullbright, não como estudante mais como professor. Fui eu chamado para ajudar na implantação do curso de pós-graduação, dois anos com apoio do governo americano para ajudar nessa instalação. Essa foi na época em que a escola funcionava no Terreiro.

Nadir – Você faz parte da equipe que monta o curso de Especialização, é?

Clyde – É.

Nadir – Tem registro disso?

Clyde – Quem sabe disso é Marli. Ela era chefa.

Nadir – Marli Sarmento. Clyde, quando você chegou aqui, você teve que modificar algumas coisas que você aprendeu, que você tinha experiência em função dos corpos baianos? E da sua forma de dançar? Você precisou modificar? Fale também um pouquinho da sua técnica, essa sua experiência com vários coreógrafos pra sua forma de criar. Mais a primeira pergunta é: quando você chegou aqui, você teve que modificar algumas coisas diante do seu conhecimento em função dos corpos baianos e da sua forma de dançar?

Clyde – Quando eu cheguei, lembrando bem que eu cheguei primeiro no Rio de Janeiro. A minha primeira experiência de dançar, me apresentar, ensinar foi no Rio.

Nadir – Mais é do G.D.C. que nós estamos falando

Clyde – É. Então quando cheguei na Bahia, tinha uma experiência muito importante tanto com o idioma português tanto com o estilo e o mundo de dança brasileira. E o G.D.C. foi uma oportunidade de aprimorar mais meu processo de ensino. Nos Estados Unidos eu dava aula de vez em quando, mas o meu trabalho fundamental foi de ser dançarino. Eu era dançarino de profissão, eu nem precisava... só em certos instantes. Quando a companhia de José Limon fazia tournée, eu dava aula de técnica de José Limon como artista convidado. Mais de ter um emprego, diariamente de ensinar de dar aulas, eu não era esse tipo de dançarino eu era um performer. Então chegando aqui foi necessário ficar na sala de aula, 5 dias por semana das 9 as da manhã até 1 da tarde. Responsável não só pela técnica, mas de fazer a preparação física e da coreografia. Então foi um ajuste tremendo. Entendeu? Eu não era professor de dança. Risos

Nadir – Então foi um arranjo da Escola?

Clyde – Foi. Eu era um dançarino viajante, dançarino profissional que tinha vários estilos que eu podia lecionar. Mais me sentar e fazer um plano de aula. Outra coisa eu não fui treinado numa escola de dança. Quando eu fui para Bennington, que era um curso de pós-graduação, quer dizer: foi após de receber o meu bacharelado quer dizer eu já tinha feito isso em outra área, em Letras. O que eu fiz em Bennington foi mais um trabalho de... Por que Bennington era uma escola muito mais baseada em criatividade. Tinha aulas de técnica de balé e moderno, o forte de Bennington era preparar novos artistas e coreógrafos. Enquanto Giuliard era uma escola muito mais levada a dança técnica. Então de saber dar aulas eu sabia, tinha essa experiência, mas eu não era professor de dança. Chegando aqui eu precisava estudar bem os corpos do grupo. Saber os limites e determinar o que é que eu quero com esse grupo. Qual é a coreografia que vai ser apropriada pra esse grupo? E Eu precisava também incluir homens no grupo. Eu estava estudando capoeira, então meu estilo estava em modificação. Eu sempre nadava, mas eu nadava e mais ainda no mar, então a transformação é muito grande. Muito grande a partir do estudo de artes marciais, natação no mar e as necessidades de formar e reformar esse grupo.

Nadir – Aqui se achava que você era formado em dança.

Clyde – Não. Eu fui formado em dança só nos teatros e nas academias.

Nadir – Nesse período de 1971 a 1978. Eu preciso da cronologia, seus solos. Já que vamos estudar os seus processos criativos, o roteiro se você tem idéia, se não tem manda depois. Outra coisa que você falasse um pouco dos movimentos, das criações em especial do Oxalá usa Ekodidé. E depois a última é relacionada à África.

Nadir – As suas criações.

Clyde – Eu acho que uma das primeiras criações foi um duo para Suzana Martins e Raimundo Bispo – King “Malandrinho – 1950” alguma coisa assim. King sabe o nome. E eu fiz Jogo de doze, com a música de Iron Butterfly e Nagada de Vida, esse foi um trabalho muito importante que nós realizamos. Eu fiz os “Suítes de Villa Lobos” com os “Prelúdios para Violão”, eu fiz uma coreografia para o “Regojizo de uma raça”, isso foi a celebração do Sesquicentenário da Bahia com coreografias sobre Maria Quitéria, Dom Pedro I, Tiradentes e as Choradeiras entre outros episódios que foram realizados no Teatro Castro Alves, o trabalho que falei anteriormente foi criado no Clube dos Arquitetos, na ladeira da praça, no teatro desse clube. Regojizo de uma raça foi no Teatro Castro Alves. Fiz a Ida de Armet com música de Rufo Herrera. Fiz “Suíte Nordestina”, com a música da Banda de Pífanos de Caruaru, de Olantunji, Suíte Africana com a música de Baba Tunde Olantunji “Odunde, Odunde”, entre as outras composições.

Ida de Armet foi realizado no Teatro Santo Antonio, hoje Teatro Martins Gonçalves. O trabalho que eu não me lembro mais, quem lembra é Guio ou Lais. Era de macacão branco. Não me lembro nem a música. Mais elas vão lembrar. Lembrar elas que tinha umas armações de madeira, umas molduras que agente usou. Isto foi no Vila Velha. Fiz um trabalho com Ernest Widmer que foi “Eclosão”, realizado no Teatro Castro Alves. Fizemos A Feira e África Sanctus. Ambos A feira e o África Sanctus foram levados para o Teatro Municipal de São Paulo e se eu não me engano com a Banda de Pífanos de Caruaru e Quinteto Armorial. Mais também a gente dançou no Festival de São Cristóvão. A gente dançou vários festivais de inverno em Ouro Preto e Sabará, Sete Lagoas, Mariana, Belo Horizonte. Oxossi N’Aruanda, Por que Oxalá usa Ekodidé. Vários solos dentro dessas composições. Cheguei a incluir umas suítes, uma parte minha. Também nessa época eu trabalhava com o Baiafro, com Djalma Corrêa, e fiz vários solos para eles. Eu dançava também com mestre Gato, meu mestre de capoeira

era um duo que nós fizemos que chamava O Aprendiz, ele tocava berimbau e eu dançava capoeira misturada com dança moderna. Também fizemos o Samba Papelô, fizemos Oriki para Zumbi. Todos os trabalhos foram realizados ou no ACBEU, ICBA, Teatro Vila Velha e Teatro Alto da Boa Vista de Brotas, Escola de Teatro, Teatro Castro Alves, também dançamos na Reitoria, no salão nobre e por ai. Os solos que eu fiz sempre foram temáticas de ancestralidade: Ogum, Xangô, Oxossi, Barão de Samedi, m esmo que não foi um trabalho baseado na cultura afro-brasileira, era uma cultura de fundo africano, que foi dançada aqui na Bahia e tinha um impacto muito importante aqui na Bahia e eventualmente eu cheguei a dançar aqui com a minha parceira dos Estados Unidos, Claudia Melrose, um repertório de danças contemporâneas.

Nadir -Explique porque, não sei se é a palavra certa mais como o Ilê Axé Opô Afonjá entra na sua vida?

Clyde - *Ilê Axé Opô Afonjá entra na minha vida através da minha convivência com Laïs. E o fato que Inaycira era uma aluna minha e mestre Didi, o sacerdote foram indicados para eu fazer um entrosamento. Eu morei na casa deles enquanto ele e Juanita estavam na França. Eu fui convidado para uma festa. Eu fui à festa na primeira vez com Laïs e com mais freqüência comecei a entender o procedimento, o protocolo, os rituais no Ilê Axé Opô Afonjá. Mais eu já fui introduzido ao candomblé brasileiro por Mercedes batista. Foi ela quem me levou ao candomblé de Miguel Grosso, ele era de Iemanjá e do Tião. Tião era um dos componentes antigos do grupo de Camisa Roxa e Domingos aqui na Bahia. Ele abriu o seu próprio terreiro de candomblé no Rio de Janeiro. Então esses candomblés cariocas eu já tinha conhecido antes de chegar na Bahia. Com mais freqüência no Ilê Axé Opô Afonjá e mais envolvência com a nossa pesquisa Porque Oxalá usa Ekodidé. Eu fui aproximando o orixá com Xangô e aproximando os outros orixás, do terreiro e a Xangô e mais ainda os outros Oxalá, Iemanjá, Oxum e outros do panteon cultivados no Axé Opô Afonjá. Eu fui lá assim conhecido como artista e pesquisador. Um dia eu fui suspenso a ogã, por Crisóstene - Elejodé, ele era da casa de Obaluaiê. Então até hoje eu sou um dos zeladores da casa de Obaluaiê e eu fui confirmado dez anos depois que eu fui suspenso ogã e até hoje eu continuo com esse vínculo nesta casa.*

Nadir – Você falou em Tião e Miguel Grosso no Rio de Janeiro, era ketu ou angola?

Clyde – Ketu.

Nadir - Casas que coincidentemente você conheceu?

Clyde – Não foi coincidência. Foi Mercedes Batista quem me levou, pois ela era amiga desses babalorixás.

Nadir – Antes de você chegar no Brasil, já sabia o que era ketu, angola ou caboclo?

Clyde - Eu entendi que na África havia nações, mas candomblé não existe na África. Não tem uma casa como Ilê Axé Opô Afonjá e Casa Branca. Essas são casas que cultuam as entidades como a gente chama que são imigrantes, são refugiados, são da diáspora. Em termos de Xangô, Oyá em Oyó é Xangô quem predomina. Aqui no Brasil a gente tem aglutinado, a gente tem combinado essas várias coisas. Nesse aspecto as nações uma eu conheci, meu primeiro mestre de danças.

Nadir - Desculpe eu ter que interromper: é Mercedes Batista quem te leva?

Clyde – Eu pedi a ela que me mostre essa cultura afro-brasileira.

Nadir - Poderia ser qualquer um?

Clyde – Sim, inclusive eu conhecia a macumba no Rio em duas casas diferentes. Uma na Tijuca e... Sabia que existia essa linha africana de fundamento afro-brasileiro. Os orixás cultivados são louvados e cantados em português e não é ioruba e nem angola é em português. As entidades são de origem brasileira, as iaras, Oxossi, por exemplo, é essa mistura brasileira: caçador com o culto de Ode, mas candomblé eu conheci em Nova York. Conheci a Santeria de Cuba e eles sofreram as mesmas transformações que o Brasil sofreu. E Cuba sendo uma ilha e tendo uma população basicamente hispânica e africana não teve esse impacto da cultura indígena e sua cultivação. O que a gente conheceu em Nova York foi a cultivação dos orixás através da linha cubana Santeria, Palos Montes, tem outro nome que eu quero me lembrar. É Lokomi. Agora candomblé como se cultiva aqui no Brasil e, só aqui com a sua complexidade e sua definição em cultivar as divindades. Só aqui. O que eu presenciei na Nigéria foi por acaso eu conheci uma cerimônia Sapata ele é Babaluáê, foi por uma acaso, e foi lá numa cidade do interior. Nesta cidade estava tendo uma epidemia de peste e foram chamados componentes, os membros da tribo saíram para fazer um trabalho na floresta para acalmar essas doenças. Isso eu presenciei. Isso é muito forte. Eles foram negociar com o orixá. Foi muito forte. E a gente não encontra aqui no Brasil. Também porque

existem aqui no Brasil outras práticas de medicina. Que são realmente de origem européia e não vão achar que o orixá vá resolver esse problema. Mais chegando no Rio de Janeiro foi através de Mercedes batista que eu fui conhecer esse processo, de descobrir essas determinações. E a família com quem eu morava, em Laranjeiras, eu fui levado a conhecer a macumba, os macumbeiros.

Nadir - Porque macumba. É o que chamam de umbanda? Que faz parte de uma família de diferentes ramos. Não posso falar muito porque o que eu assisti eu não entendi naquela época o que assisti naquela noite. Pra entender melhor, depois que você conheceu a macumba você pede para freqüentar, conhecer um candomblé que cantasse em língua africana ou deixou a critério de Mercedes Batista? Porque a umbanda canta em português.

Clyde - O fato de que assisti essas cerimônias de macumba e umbanda foi pelo fato de ter amigos que queriam me mostrar a religião que eles cultivavam. Morei nessa casa e eu ia com eles à noite. Eles me convidavam, sabendo que eu era de descendência africana, eles queriam me mostrar a cultura de tradição africana do Rio de Janeiro. Mercedes Batista, ela é uma africanista, ela é de uma ciência muito grande, com sua cultura, com a sua história em relação ao Brasil e também em relação a própria África. Porque ela era se não me engano ela foi convidada para trabalhar com Katherine Dunhan, foi uma das escolhidas. Lokomi foi um dos nomes dados a uma manifestação cubana. Está respondido?

Nadir – Está. O que significa Alafiju? Gostaria de quando você respondesse isto também dissesse o seu orixá de cabeça e se você é ogã pra zelar de qual orixá?

Clyde - Quando o individuo é suspenso no caso do Ilê Axé Opô Afonjá, tem uma certa cerimônia, um certo protocolo naquele dia em que o orixá vem e coloca sua ferramenta da pessoa escolhida. E depois vem o período de reflexão do pensamento, preparação e confirmação de que a pessoa é tirada do que recebeu. Depois é recolhida pssa um determinado tempo, recebendo as instruções, as comidas, os banhos. E a confirmação vem logo em seguida. E a pessoa vem saindo da camarinha renovada, uma nova pessoa e depois de outros banhos e preparo. A pessoa com a sua roupa nova e o seu assento é levado para o barracão durante a festa. Ele é apresentado ao público, à comunidade. É uma espécie de batismo, de uma integração, uma reintegração. Nesse momento o sacerdote que deve estar num estado de manifestação, ele dança, ele vem trazendo o

novato para dançar, cantar, e ai a ialorixá ou o babalorixá presente está perto e num determinado momento o orixá vai dar o nome do ogã da casa. No meu caso o nome que foi dado foi Alafiju, e sendo que a é preciso que a mãe de santo entenda para traduzir o significado desse nome. E me parece no caso onde eu entendo ele tem vários significados. Alafiju é o pai certo. É o pai correto. Pai no sentido de espécie de Baba, baba no sentido de babalorixá, uma pessoa de idade, uma pessoa respeitada. Que já vem carregando, trazendo histórias completas. E eu não tenho dúvida que o orixá que mãe Stela me deu é certo, porque eu já ouvi outras, outros sacerdotes dizerem. Mãe Menininha, eu me lembro muito bem que na hora da consulta ela chamou uma ajuê e mandou acender uma vela na casa de Oxalá. Antes de falar qualquer coisa comigo ela fez isso. Isso foi uma das instâncias. Mais eu me lembro que foi no fim da tarde que ela mandou acender essa vela, não foi de dia. E ela declarou que meu orixá desede nascença é Oxalá, Oxalufã. E quando a gente estava na Nigéria, eu Laïs e mais um rapaz brasileiro fomos a falar uma noite com um dos mais importante sacerdote de Ifá. O homem da casa que nós fomos era uma Alafin e ele tinha um sacerdote de Ifá, o seu babalorixá. O bablorixá que jogou Opélé. Opélé confirmou que eu sou mesmo de Oxalá.

Nadir - Opélé é Ifá?

Clyde – Sim Opélé é Ifá. Aquele objeto que Mário Gusmão usava no pescoço. Quem idealisou isso foi Caribé. E, além disso, pra você saber, Ifá joga com Opô Ifá que significa a parelha, parafernália. Não tem Opô de Exu? Aquele instrumento que parece um pênis? Isso é Opô. Ojó é aquele arco e flecha de Oxossi, não é?

Nadir – Não é Ofá.

Clyde No caso de Ifá, ifá também tem um prato que é jogado. Só pra saber as impressões. Foi jogado o Opélé. Minha confirmação só aconteceu depois que eu fui falar com Mãe Menininha, depois que fomos à África. Dez anos depois que eu viajei e fiquei na dúvida se esse era o tipo de compromisso que eu queria assumir.

Nadir - Então o seu orixá é Oxalufã, você é ogã de Obaluaiê?

Clyde – Sim E o meu juntó é Iemanjá. Eu tenho uma ligação muito forte com Ogum. Os três.

Repertório na África antes da vinda de Clyde para o Brasil

Clyde Morgan e Carla Maxwell

1 – Lyric Suíte – Dois solos e um duo -

Choreo – Anna Sokolow

2 – With my eye and with my hand – solo de Clyde

Choreo: Daniel Nagrin

3 – There is a time – solos e duos

Choreo: José Limon

4 – The Exiles – duo

Choreo: José Limon

5 – Olé – duo

Choreo: Clyde Morgan e Carla Maxwell

Entrevista com Carmem Paternostro dia 18/11/2005
Condomínio Parque das Águas

Nadir -Carmem conte um pouco da história do GDC.

Carmem – Na história do GDC eu analiso o seguinte com a passagem de Clyde. Acho que Clyde foi o coreógrafo mais feliz com a aproximação com a nossa cultura ele foi de extrema felicidade em vários momentos. Por exemplo: quando ele chega e que se inspira em Debret para começar a fazer a primeira coreografia dele Jogo de Doze era muito interessante. Essa coreografia eu tenho assim absolutamente respeito e veneração, a gente com roupas pintadas como se fossem pinturas indígenas que o Debret fez e com sininhos nos pés e com a movimentação absolutamente assim do que ele captou de movimentação indígena brasileira que trouxe pra gente. Isso foi assim muito curto, muito rápido, mas de um grande inteligente registro. A coreografia se chamava Jogo de Doze.

Nadir -Quem pintou as roupas?

Carmem – As roupas acho que foi Juarez Paraíso. O Juarez já tinha pintado para o GDC “O Triunfo Do Lefont que foi uma coreografia Diurek Schaweleski e acho que ele volta a pintar Debret no corpo da gente no Jogo de Doze. Depois outro registro que eu tenho de Clyde na sua pesquisa é a “Suíte Nordestina”, que ele trabalha com a Banda de Pífanos de Caruaru. Acho que ali ele tem um saque bom dessa linguagem nordestina, cordelina, maravilhosa são coreografias muito animadas e nós dançávamos com muita animação.

É um suíte muito rápido, muito alegre, com muitos pulos e trajávamos chapeuzinhos nordestino (estilo vaqueiro), saias imensas, não sei o quê. E Clyde foi muito feliz nesse trabalho. Achei que ele interpretou muito bem o espírito de Cordel. Foi muito bom, gostei demais.

Depois veio uma fase de Clyde que eu como dançarina fui muito privilegiada. Eu tenho que agradecer que foi: a Suíte Villa-Lobos. A Suíte de Villa-Lobos ele pegou estudos de violão e fez assim Suítes maravilhosas. Nós dançamos em Ouro Preto, me lembro desse trabalho.

Fomos ovacionados demais em Ouro Preto. Foi um sucesso. O trabalho era perfeito, tinha duo, ele fez um solo pra mim, tinha um solo dele, tinha trio, eu só sei que tinha cinco ou seis estudos ou mais. Foi maravilhoso este trabalho.

Depois eu convivi com Clyde, a convivência com ele, ele como coreógrafo e eu como dançarina, achava tudo muito rico. Depois ele fez a Ida de Armette. Conta uma viagem com Rufo Herrera, ou seja, com a nata da contemporaneidade da música baiana, Rufo Herrera é argentino mas estava muito tempo na Escola de Música e até hoje está jogado em Minas gerais, mas é brasileiro. Rufo é um argentino brasileiro e ai Clyde faz a viagem nessa música super sofisticada de Rufo e ele vêm com toda a linguagem bem Limón. Ele joga todo o seu conhecimento de José Limón.

E fizemos um trabalho super bonito, nessas fases todas foram super-ricas. Quando eu convivi a proposta do Oxalá usa Ekodidé foi assim uma virada de página de novo uma outra surpresa, uma nova vertente. Um outro Brasil.Né? Aí ele vai buscar realmente outros elementos da cultura afro-baiana e nos joga junto com Juanita Elbein dos

Santos e Didi - Deoscoredes dos Santos, nos joga nesta séria e intensa pesquisa dentro do Ilê Axé Opô Afonjá. Foi bastante intenso, nós fomos muito ao Axé Opô Afonjá.

Nadir - Vocês iam às festas?

Carmem - Sim. Íamos muito às festas. Mais a gente chegava muito cedo. Ficávamos lá no barracão conversando, sentindo o clima. Pra gente perceber como era essa teatralidade, de ser filha de santo, de estar preparando o terreiro. Porque Oxalá usa Ekodidé dentro do Solar do Unhão , pra mim foi um transporte contemporâneo, nós nos deslocamos para lá . Mais de uma certa forma foi uma recriação de um terreiro. Tinha toda, já o espaço dava um belíssimo barracão. Então eu acho que de novo no Oxalá usa Ekodidé Clyde foi de novo feliz na escolha do espaço, na escolha musical, como fazer a música. Ele tinha também momentos de música contemporânea dentro da coreografia que eram as três intrigantes, tinha um complô de intrigas dentro da história, não sei o quê.

Nadir - De quem era as músicas, você lembra?

Carmem - Eu não lembro não. Mais não é difícil de achar, pode se ver no programa.

Nadir - Pois no programa quem canta é Paulo Gondim e Helena Rodrigues.

Carmem - Uma parte. Na música ao vivo é Djalma Corrêa. E depois num momento contemporâneo ele joga uma música já gravada. Quem dançava era Ângela, que faleceu. Era o trio da intriga.

Nadir - Era Guio?

Carmem - Era Ângela, Guio. Era um trio. E era engraçado.

Nadir - As feiticeiras?

Carmem - As feiticeiras. Eram as feiticeiras. Ângela, Guio e mais uma. Aí eu lembro que nós tivemos algumas discussões das transposições do Porque Oxalá usa Ekodidé. Ainda muito ligada ao material do terreiro. É muito difícil você dar um salto muito grande, quando você pega uma material tão forte como é dança dos Orixás. É muito difícil. Você tem que desligar e transformar isto num material contemporâneo. Na época Lucinha Cordeiro. Lucinha Cordeiro era a terceira (pessoa), Lúcia Cordeiro, a esposa de Djalma, a Lucinha.

Lucinha, Ângela,nós discutíamos muito como que nós estávamos ainda distantes de atingir uma linguagem contemporânea ao transportar o Oxalá Usa Ekodidé para o Solar do Unhão. Mais isso com uma visão nossa de dançarinos ainda pensando sem poder falar muito ainda porque nessa época agente não tinha muito, por exemplo, uma maneira de trabalhar aonde se pudesse se ficar falar algumas coisas assim. Nós tínhamos essas considerações, mas nunca chegamos a falar isso com Clyde. Entende? Era uma questão de hierarquia, nos sentíamos assim tolhida. Mas a gente achava que a linguagem estava muito próxima do Candomblé. Então quando eu dançava Iansã eu me sentia um pouco envergonhada, porque eu achava que estava fazendo o que eu vi no Candomblé. Eu queria fazer uma coisa diferente, mas não consegui. Em outros momentos eu acho que se conseguiu dar uma sofisticação, uma depuração artística,

mas isso causou uma certa divisãozinha ai nessa. Eu não posso deixar de falar isso apesar de gostar muito, sempre gostar muito de todo o trabalho mais nesse exato momento do Oxalá usa Ekodidé eu senti dificilmente eu me afastei da concepção coreográfica. Mas vale a pena esse registro mesmo talvez esteja falando de uma coisa talvez pesada, mas eu senti que a gente não tinha conseguido. Agora com relação ao público naquela época isso não foi nada, o público achou que estava contemporâneo, que estava tudo bem, que estava tudo bonito. Apenas uma visão minha. Eu achava que a gente podia conseguir mais. Mais é o tal negócio quando você pega esse material, eu já passei por isso e sei que pega o material original, ele é muito forte como as danças dos Orixás é muito complicado você transformar isto num material contemporâneo.

Nadir - Como você vê o corpo e a dança de Clyde ou então como você vê a dança de Clyde no seu corpo? Veja como é que fica melhor.

Carmem - Hum, Hum, Hum, Hum. É. Eu lembro no primeiro momento logo quando Clyde chegou, a gente logo quando conhece Clyde foi parar para admirar. Não tem essa, não tem esse que fique assim é imune dessa admiração, realmente ele tem um corpo para dançar Um corpo lindo, muito longo e tal. E o que eu me lembro que fiz um duo com ele. Como era bacana dançar com ele. Ele era como partner pegava a gente com tanta segurança com aquelas mãos imensas entendeu? Ele pegava a gente tão bem e levava a parceira maravilhosamente bem. Eu me lembro uma vez, a segurança de Clyde me fazia. O que ele mandasse fazer eu fazia. Teve um dia que ele me mandou subir no piano, e ficar no alto do piano eu fazer uma queda e ele me pegar E realmente. (Rindo) eu me joguei e por sorte minha eu virei e ele me pegou sentada. Eu virei no ar sem nunca ter dado uma cambalhota na vida, mas assim o que era a confiança corporal, entendeu? De parceiro com o outro então eu sentia muito bacana com Clyde. Muito e admiração total, movimentos muito longos. Ele tinha uma capacidade de fazer movimentos longos e ao mesmo tempo fazia quebradas muito bonitas. Cortar, fragmentar, o corpo de maneira muito bonita principalmente de fragmentar as pernas. Ele tinha umas pernas muito bonitas. Tinha um jeito de fragmentar muito legal. De um jeito inesquecível. Pra mim é o corpo mais bonito de dança, eu não conheço um corpo mais bonito que o dele.

Nadir – Seria dentro do estilo de José Limón?

Carmem – Ah! Sim. Ah! Sim. Eu acho sim. Claro que ele apimentou com as coisas afro que ele tem. Ele tem umas coisas africanas muito bonitas.

Nadir - A coisa do Get Down? Do flexionar o tronco

Carmem - É ele tem. Umas coisas muito bonitas. Assim principalmente assim eu sentia muito animal, muito pássaro. Às vezes eu sentia o Clyde com o corpo mais felino, entendeu? Ele conseguia desenhar vários animais nos movimentos dele. Muita beleza. Aí que eu achava que era bem africano. Essa coisa de animal que ele conseguia colocar. E de Limón, eram as suas contrações, os movimentos laterais no início que ele tinha e tem.

Nadir – Quer falar um pouquinho do seu personagem? No Oxalá usa Ekodidé.

Carmem – No Oxalá... Eu era Iansã, eu fazia Iansã.

Nadir – O que é Iansã para você?

Carmem – Iansã era tudo em que acreditava. Eu achava que era mesmo.

Risos na sala. Eu tinha, essa coisa da Bahia que a gente tem um orixá sem ter feito uma confirmação, fica com aquilo na cabeça. Né?

Nadir – Vocês fizeram, chegaram a fazer algum jogo de búzios no Axé?

Carmem – Não. Eu fui fazer bem depois. Bem depois eu fiz com Conga. Depois Conga, quando eu tive um acidentzinho, ai Conga veio me dar um socorro, fez assim Carmem nós vamos fazer um jogo. Porque quando eu bato pra você só vem Oxum, só vem Oxum Apara, Carmem.

Nadir – É a Oxum que come com Iansã.

Carmem - Exatamente. Ficou aquela história, mas, assim eu tinha muita admiração e tenho respeito pelos dois orixás. Iansã era a minha, eu era muito jovem e tinha.

Nadir – Foi Clyde quem escolheu ou foi você quem escolheu esse personagem?

Carmem - Não sei. Acho que foi Clyde. Não sei, não lembro.

Nadir – Porque quando eu dançava folclore me davam direto Iansã por causa do meu jeito de ser. Entendeu?

Carmem – Exato. Acho que era isso. Eu acho que foi feito isso, Porque eu sempre fui muito extrovertida, falar o que penso, dizer as coisas, quando eu não gostava estava lá estampada na minha cara que não estava gostando. Era muito sincera, muito franca, corajosa.

Nadir – Venha cá, o que foi o GDC pra você?

Carmem - Maravilha. Eu peguei o GDC.

Nadir – Em que ano foi isso? Quando anos você tinha. Lembra?

Carmem - 60. Eu entrei como estagiária em 1968. E fiquei até 72.

Nadir – Você já fazia o nível superior?

Carmem – Já. Já. Foi no ano da minha formatura eu entrei. Eu me formei em 68 Agora em 64, 63 eu antes já ia assistir aos espetáculos. Eu tinha assim admiração. Sabe aquela coisa que você admira aquele grupo lindo maravilhoso, aquele primeiríssimo grupo com Ana Lúcia Oliveira, Laizinha, Dulce, Aninha Vieira, Émina, Simone. Ah! Eu tinha paixão de ficar olhando aquelas danças Terpsícóre não sei o que lá aquelas danças de Rolf Gelewski, e eu tinha essa paixão e depois estava na minha digamos na minha meta que um dia eu ia entrar ali, agora não achei que ia entrar tão rápido E eu entrei como se chama hold, não hold mais (risos) eu era, eu entrei no espetáculo porque eu era muito forte, eu tinha pernas muito forte e eu entrei para segurar Armengard e Mônica. Elas tinham uma coreografia que foi essa que eu mencionei que foi Juarez quem fez a pintura das malhas e O triunfo do Grifon, Armengard fazia um

grande pássaro e ela tinha quase 1 metro e 86. Entendeu? E eu segurava na coxa (bate forte na coxa direita). Ajoelhava assim (bate de novo na mesma coxa) e a alemã pulava na minha coxa. E eu era sustentadora, eu e um rapaz o Júlio Vilan. Porque não tinha, não tinha homem, tinha Júlio Vilan e fazia papel de homem, fiz muito papel de homem segurança. Mais achei maravilhoso. Foi uma experiência linda.

Nadir – Qual foi o objetivo do GDC. Por que surgiu o GDC. Você sabe?

Carmem – Eu acho que tinha que ter o canal da dança. Ele era o canal maior e mais profissional de se praticar a dança. Tinha que ter um grupo. Como se tem na UFBA o grupo de Música, o grupo de Canto, tem a orquestra não sei o quê. Então o objetivo eu suponho que era a canalização máxima do potencial dos dançarinos, dos alunos de dentro da Escola. E quem estudar dança sem dançar não tem graça. Deve ter sido nesse sentido. Agora era assim para os alunos que gostavam de dançar era assim o máximo. Eu acho que serve muito de incentivo numa escola de Dança ter um grupo de Dança, porque faz com que os alunos digam: Eu quero entrar nesse grupo. As pessoas se entusiasmam demais. Bacana mesmo. Depois dessa história, não sei se respondi direitinho.

Nadir – O que foi GDC pra você?

Carmem -O que foi o GDC para mim foi esse passo a mais de se sentir um aluno aplicado e que ganhou um espaço. Então foi muito por conta disso. E eu entrei assim bem devagar, entrei digamos assim como figurante, fazendo todos os passos, fui ganhar um solinho bem mais adiante, muito devagarinho. Já no segundo coreógrafo que foi Roger George que é suíço. O Roger George já me deu uma pontinha, um trabalho chamado Reflexões Rítmicas. Ele me deu uma pontinha e eu dançava com dois rapazes, um trio: Júlio Vilan, eu e outro rapaz que eu esqueci o nome dele – Reflexões Rítmicas e depois ai vem a época Roger George foi um coreógrafo preciso muito dentro de uma linha mais matemática, quando a coreografia era exatamente bem matemática. O Roger George era bem isso. Então ele fez pra gente muitas Fugas de Bach dificílimas de arrancar o pé, arrancar tudo pra dançar as Fugas de Bach e mais ele cumpriu o papel dele. Bacana. Depois eu vivenciei um final já de ROLF GELEWSKI, não um Rolf Gelewski que tinha visto como aluna, mas, já um Rolf Gelewski voltando da Índia, porque quando ele volta da Índia ele volta com outras idéias com outra visão. Então ele criou uma coreografia linda chamada Santos e eu participei de Santos ali eu vivenciei um coreógrafo extremamente pontual, bem perfeccionista bem. Ahan! Quando o coreógrafo consegue moldar o corpo do dançarino é o máximo de um coreógrafo. Rolf conseguia fazer com que dançássemos quase iguais a ele. Igual a ele não podia, mas muito parecido que ele tinha uma técnica de correção absolutamente fantástica. Ele nunca trabalhou com ninguém para fazer correção. Ele que fazia a correção.

Nadir – E Clyde corrigia?

Carmem – Clyde corrigia bastante, mas não nessa extensão do Rolf Gelewski. Rolf era único.

Nadir – Clyde dava toques.

Carmem - Clyde dava e agente se trabalhava uma com a outra. Entendeu? A coreografia de Clyde dava espaço para digamos assim uma interpretação mais pessoal né? Completamente diferente. E Rolf não. As coreografias principalmente nessa de Santos em que nós éramos anjos quase que Barrocos, anjos Barrocos. Então nós tínhamos que ser parecidíssimos, a curva do dedinho, a mão, como a mão subia, o queixo com relação ao olhar não sei o quê Tudo perfeito. Foi uma experiência grandiosa Como já disse na minha vivência do GDC quando Clyde chega vira a página, por que quando ele chega, ele atravessa assim na nossa cultura todos os pontos dali. Ele pega a cultura indígena, pega a cultura nordestina, pega cultura afro e o contemporâneo. Ele pega tudo.

Nadir – O que a Escola nunca via?

Carmem – O que a escola nunca via. Então ele pega um Villa-lobos com o mesmo amor com a mesma loucura, pega um Rufo Herrera, pega um Deoscóredes dos Santos, pega uma coisa indígena lá em cima com a mesma loucura, isso é muito bacana de Clyde.

Nadir – Ele passa por essas culturas e demonstra muito respeito?

Carmem - Demonstra respeito e sucede, dá a mensagem.

Nadir – E a escola tinha relação com a sociedade baiana na época? Vocês tinham aulas de Capoeira? Vocês saiam para fazer aulas de capoeira? Como era nessa época?

Carmem – Nós tínhamos aulas de folclore, mas não as aulas de Capoeira que eu vivenciei todas nós fazíamos fora.

Nadir – Vocês buscavam. Não que a escola trouxesse?

Carmem – Era. Tinha somente performer. Tinha Hildegardes Vianna, fazendo folclore tal. Depois muito tempo foi que vieram aulas de Dança Afro. Foi muito depois. Acho que o problema maior pra nós era dar conta de dança moderna Graham, técnica de Balé Clássico, eu pelo menos fui péssima, eu tinha muita dificuldade de fazer balé clássico por que eu tenho um corpo muito africano, minha bunda empinada, tenho uma lordose federal. (Risos). Eu tinha muita dificuldade. Eu ia arrastando para fazer Clássico. Gostava, mas, não tinha. Meu pé não tinha a curvatura necessária para ponta, meia-ponta. Enfim sofri. Eu gostava mais de fazer técnica de Graham, Martha Graham.

Nadir – Que autores vocês liam naquela época? Será que liam?

Carmem – Não.

Nadir – Foi muito prático?

Carmem – Foi. Naquela época foi muito prático. Eu lembro dessa época de exaustão total. Eu nunca me senti tão cansada da minha vida. Nós trabalhávamos fisicamente das nove. Da manhã, uma pausa pequeninha até 1 da tarde.

Nadir – No GDC? Na minha época também.

Carmem – No GDC. Depois disso eu comíamos, nós comíamos sempre, nós levávamos marmita.

Nadir – E as aulas começavam 2 horas?

Carmem – Sim a aula começava às 2 horas. Não tinha como. Então quando eu chegava em casa 9 horas da noite, por que as aulas eram de 2 às 8, então não tem condição de ler. Foi a época em que menos li na minha vida. Eu só lia apostilhas.

Nadir – Os professores requisitavam?

Clyde – Não requisitavam não. Quando Rolf entra e traz Filosofia, pois Rolf ensinou Filosofia. Aí nós começamos a ler um pouquinho, mais assim mesmo não era necessário nós não fazíamos por exemplo, como hoje você vai fazer uma coreografia você estuda, você embasa, você o que... Não fazíamos um trabalho mais visual possível. Nosso embasamento era de dança, de movimentos de dança.

Nadir – Sei. E como eram os trabalhos de campo na época em que você trabalhava com

Carmem - Não, não.

Nadir - Acho que para Clyde. Essa coisa de diário de bordo. Como é que ele fazia essa parte essa parte de criação. O processo criativo? Visitava museus? Visitava feiras?

Carmem - O único lugar que a gente mais visitou e que fez um trabalho mais sistematizado foi no Axé Opô Afonjá.

Nadir – Da cultura indígena vocês não foram conhecer nenhum indígena, nem as obras de Debret? As pinturas de Debret nada?

Carmem – As pinturas de Debret sim. A gente viu. Pegou uns livrinhos. Olhar. Ler. Isso sim.

Nadir – Ta. A gente vê que isso é material teórico.

Carmem - É

Nadir – Eu me lembro que na minha época com Clyde a gente foi para a feira de São Joaquim, a gente foi à feira de Santana. Tudo o que a gente observava na rua a gente colocava no caderno de desenho com recortes. Foi depois.

Carmem – Foi mais sistematizado.

Nadir – S e eu via uma moça bailando, eu recortava. Se via alguém com posição de dança eu recortava. Coisas que inspirasse os movimentos.

Carmem -Mas ai ele já era professor de vocês?

Nadir – Era professor de Técnica e Composição Solística.

Carmem – talvez com a gente ele só era coreógrafo com a gente não fazia muito tão sistematizado. Ele já vinha com a inspiração e proposta.

Nadir – Ah! Ta. Já tinha percussão na época. Quem leva a percussão para a escola é Clyde?

Carmem – Quem leva a percussão para a Escola... É Clyde que chega.

Nadir – É Clyde quem leva Edinho para a escola?

Carmem – Com Edinho

Nadir – Edson Emetério? Pelo programa dá pra saber.

Carmem – É Edinho.

Nadir – Eu lembro que na minha época eu só fazia aula de percussão com Clyde. Antes era piano. Piano e gravador, ou então com o pandeiro.

Carmem – É verdade. Me lembro.

Nadir – O que você se lembrar dessa questão do processo criativo do Oxalá usa Ekodidé, em relação às cenas. O processo criativo você já falou foi a visita no Ilê Axé Opô Afonjá. Você chegava cedo, ficava olhando aquelas pessoas, aquele ambiente religioso de Axé. Mas acredito, eu acredito você é quem vai me confirmar que ele também levava, que ele levou o povo de santo para lá. Eu vejo na fotografia que ele levou Sinsinha. Como foi esse povo de santo dentro da escola no processo criativo. Uma você observando lá e outra o povo de santo dentro, eu queria que você falasse um pouco disso desse processo criativo e já emendassem com o figurino, as cenas o que é você lembra que dá pra falar. Quem jogava as pipocas ou não jogava pipocas. Quem entrava era as filhas de santo, quem não era. Fale aí? Tem uma coisa que Clyde fala que não tem na fita. Ele diz que Euzébio era o pescador que Euzébio é quem encontra o peixe. Que o peixe está com a coroa dentro da barriga. Eu tenho isso no romance, mas não tem isso na filmagem. Mas ele falou. Como é isso? De repente tem outras coisas que a gente não vê na filmagem, a pipoca, em momento algum se vê a pipoca.

Carmem – A gente curtia esse negócio da pipoca porque inclusive eu fazia parte. Chegávamos cedo no Solar do Unhão. Ficávamos sentadas como se fossem filhas de santo mesmo, no preparo quatro horas antes pra fazer o espetáculo. Nós chegávamos e ficávamos debulhando as pipocas do isopor. Quebrando o isopor miudinho pra fazer como se fossem pipocas. Então a gente tinha aquele trabalho nos balaios de ficar lá quebrando o isopor e preparando isso.

Nadir – Essa era a pipoca?

Carmem – Então na primeira cena a gente fazia, como se fôssemos um Padê de Exu, pegar essa coisa anterior de limpar a casa tal e jogar essas pipocas no chão. Quando o povo chegava. Tinha essa cena muito original que você se sentia como se estivesse num barracão mesmo e q agente chegava cedo arrumava literalmente o barracão com aquelas pipoquinhas, Ai depois tinha a cena uma Avaninha, todo mundo junto da procissão, fazia a procissão de Oxalá , como é mesmo no culto. Oxalá entrava, era Clyde com o Alá e o cajado- o opaxorô- ele entrava e tal. Nós íamos Essas são as recordações que eu tenho. Eram bem próximas na verdade um culto e com a Avaninha vinha essa história como no culto ia trocar roupa.

Nadir – Fingia que dava santo. Quando fazia o Xirê. Quando vocês estavam no Xirê, vocês fingiam que davam santo. Siam se batendo como acontece quando recebe o orixá na realidade?

Carmem - Isso não. Mas a gente sumia e ia se arrumar no barracão. Mas a gente fazia a Avaninha inicial como digamos, essa coisa, só não dava o virtual, só não deixava santo cair. Quem era Orixá saía, quem não era ficava.

Nadir – Ai tinha um desenvolvimento coreográfico com as pessoas em cena. Ai vem toda a história do Porque Oxalá usa Ekodidé enquanto vinha o momento em que Lais fazia com Marli, não sei quê do Ekodidé mesmo, de Oxum. Oxum com as intriguantes. Neste momento nós estávamos trocando de roupa. Não lembro direitinho.

Nadir – Quem era as intriguantes? . Você era Iansã, Laís era Oxum.

Carmem – Marli era Oba.

Nadir-Marli era Obá?

Carmem – Era Obá.

Nadir – Mais era ela quem achava a coroa.

Carmem – Tem uma cena em que ela está segurando a coroa.

Nadir – Quem eram as intriguantes?

Carmem – Era Guio, Ângela e Lucinha Cordeiro.

Nadir – Será que alguém sabe onde achar Lucinha Cordeiro?

Carmem - Sabe. Tem telefone no Rio de Janeiro. Falei com ela recentemente.

Nadir – Lembro de Lucinha dançando no Brasil Tropical.

Carmem – Lúcia Cordeiro?

Nadir – Nadir Lúcia baixinha. Ela fazia as aulas de Domingos. Ela era muito amiga de Inaycira ela fazia as aulas. Eu conheci ela. Figurino, cenário, trilha sonora?

Carmem – O cenário era...

Nadir – Quem assinava? Lembra?

Carmem – Não lembro. Essa história que dava muita beleza por que aquele taboado so Solar do Unhão com o branco, do isopor.

Nadir – Vocês dançavam lá em cima? Sobre o restaurante?

Carmem - Lá em cima no último andar. Isto dava uma divisão assim. Acho que tinha palha, coqueiro, tinha umas palhas de coqueiros nas colunas. Isto não posso falar não lembro.

Nadir – E os objetos? Vocês que levavam ou eram do GDC?

Carmem – Eram do GDC. Tinha umas coisas de barro. Não sei

Nadir – E o figurino?

Carmem – O figurino que eu lembro era muito próxima do culto mesmo. Aquela roupa de ração.

Nadir – Era umas batinhas né?

Carmem - Quando voltava . É aquelas roupinhas brancas. Quando voltava para fazer Iansã, tinha muitas danças não lembro quais as roupas que era Euzébio, Xangô.

Carmem - Xangô era Conga.

Nadir – Xangô era Conga? Não sabia. Era magrinho, sabia que ele estava no projeto mais não sabia que ele dançava. Oxossi é King?

Carmem - Não sei não.

Nadir – Quando eu pergunto à Clyde porquê os Orixás ele fala me responde Nadir Toda relação de qualquer orixá em qualquer festa que aconteça mesmo que tenha um orixá maior que é o dono daquela festa, mais você ver que vai saudar todos os orixás já começa do Xirê que toca para cada orixá. Então algum orixá vem e outros não. Mas partindo da idéia da ordem do Xirê todos vêm.

Ele ficou preso ao acontecimento litúrgico, ele ficou próximo à lenda. É um espetáculo todo narrativo. Linear.é narrativo linear.

Carmem – De uma certa forma sim.

Nadir - E a trilha sonora?

Carmem – É como lhe falei, tinha a presença do Djalma com o Baiafro, Helena Rodrigues.

Nadir – Paulo Gondim.

Carmem - Então com o piano.

Nadir – Ele está no filme. Está na trilha sonora do filme na música Saurê. Saulajé

Carmem – Tem um outro trabalho de Clyde que eu gostei muito que não falei que foi com Lindemberg Cardoso – Santos de Lindemberg – Ali ele me deu um solo maravilhoso. Realmente um solo lindo. Santos foi realmente brilhante.

Nadir – Lindemberg.

Carmem – Ai dá pra você entender porque essa coisa minha de registrar assim como a gente não conseguiu com a lenda mais liberdade. Entendeu? Voar mais.

Nadir – Como conseguiu nos outros?

Carmem – Como conseguimos nos outros inclusive em Santos de Lindemberg.

Nadir – E essas parcerias? Vocês participavam das discussões.

Carmem – Não, não.

Nadir – Participação Não?

Carmem – Não

Nadir – Quais os espaços em que você dançou?

Carmem – Teatro Castro Alves muito, Teatro Vila Velha muito, Teatro Santo Antônio também bastante. O único espaço extra nos dois únicos que eu tenho lembrança foi a Sala do Instituto dos Arquitetos que fica na Ladeira da Praça e o Salão do Solar do Unhão. Dançamos na Reitoria.

Nadir – Vocês eram muito requisitados, foi uma época áurea do GDC?

Carmem – Muito. Viajamos muito para Minas Gerais, por causa da UFBA e da UFMG, Festival de Inverno. O Júlio Varela gostava muito de Laïs e de Clyde.

Nadir – Quem é Júlio Varela?

Carmem - O diretor do festival por muitos anos, vinte e tantos anos ele dirigindo.

Nadir – Vocês eram remuneradas?

Carmem – Sim, sim. Todas eram dançarinas profissionais. Todos, tinha homem. Fizemos Dançarino profissional e Licenciatura, os dois cursos. Eu mesma fiz os dois.

Nadir – Nessa parte do Oxalá usa Ekodidé. Vocês tiveram contato com o mestre Didi nessa montagem cênica?

Carmem – Sim . Com mestre Didi e Juanita.

Nadir – Ele ia lá no ensaio como era?

Carmem – No ensaio não lembro muito não mais ele ia no barracão ele estava no Axé nessa época.

Nadir – Ele ia e dava à vocês as orientações?

Carmem – É. Juanita conversava muito.

Nadir – O que é que eles diziam?

Carmem – Ele contava muito da lenda, ele digamos assim ele falava eu me lembro ele se divertia muito. Ele tinha muita proximidade com os orixás que ele contava com muita diversão. Ele se sentia tão bem falando daquelas histórias que pareciam que eram seres vivos. Que ele falava da maneira peralta dos orixás. As brincadeiras Ele se divertia muito com isso. E dá pra ver por que Oxalá usa Ekodidé é uma diversão. É uma coisa engraçada que acontece. Que Oxalá com toda a sua rigidez de repente ele abre quando ele quebra a norma e põe a peninha vermelha.

Nadir - É que ele faz reverencia a Oxum, aquela coisa do sangue menstrual,

Carmem - É

Nadir – Tanto que aparece no filme - Marli está sentada na cadeira a coisa do feitiço ai quando vem a menstruação. A saia branca desce e vermelha aparece. Eu estou

perguntando isso porque certamente eu vou perguntar ao mestre Didi e Juana eu quero ver mais ou menos os ganchos, pra não chegar lá voando e perguntando qualquer coisa. Ele cantava as músicas ele chegava a cantar músicas. Mestre Didi cantava?

Carmem – Não lembro

Nadir – Só ele que vai dizer, quais eram as músicas. Por que a única música que estava no registro eram as músicas de saudação. Saurê Que se canta para Oxalá.

Carmem - Não lembro. Não sei o que significa.

Nadir – Na minha intuição é para pedir paz, força.

Carmem – Hum, hum.

Nadir – Quer falar alguma coisa?

Carmem - Não.

Nadir – Relacionamentos, afetividades.

Carmem – relacionamentos, afetividades. Assim eu sempre gostei de perguntar de ter uma lembrancinhas dos meus colegas e que eu peguei uma certa feita estávamos nos apresentando no Instituto dos Arquitetos e eu peguei um programa meu que reli outro dia e cada um escreva o que você está pensando. Aí Lucinha Cordeiro: Tereza Eglon não sei se você conhece Teresa Eglon: estou preocupada com a minha saia que não chegou. Beijos Ai Euzébio: Te amo, mas, estou com pressa, tipo assim e ai Clyde escreveu assim Carmem peacock. E na época eu não entendia nada, pois não sabia nada de inglês e hoje quando eu fui olhar Eu disse: Pôxa Clyde me chamava de Peacock - Pavão ne? Chamava-me de Pavão

Nadir – Pois tinha o rabo grande e bonito.

Carmem – Eu disse Ah! Meu coreógrafo me achava parecida com o pavão. Legal. Gostei. Adorei. Que bom que ele me chamou de Carmem peacock.

Nadir – Rabo grande e bonito

Carmem - Pode ser, mas também vaidosa.

Nadir – Vaidosa?

Carmem - Até hoje, sempre vaidosa, achei legal. Tenho muitas recordações. De uma companheira, dançarina que veio com Clyde. Digamos assim companheira Catherine Mac Caullen da Cunha. Eles fizeram a viagem juntos. Eles vieram como digamos assim companheiros, casados.

Nadir – Carla Maxwell? Ele não fala dela.

Carmem - Catherine Mac Caullen da Cunha é uma americana com pai brasileiro da Cunha Deve ter sido uma coisa rápida, mas de você ter simpatia por alguém e eu gostava muito da Catherine e ela gostava muito de mim. Ela me deu um presente que eu até hoje

tenho guardado que é uma pulseira forte, bonita. Entendeu? Essas coisas que lembram de Clyde me chamar de peacock. Achei ótimo (Risos)

Nadir – Só uma última pergunta, a visita a São Bartolomeu você participou daquela experiência?

Carmem - Eu participei de uma experiência no parque São Bartolomeu, mas não sei se é a mesma que você está falando.

Nadir – É a que todos estão vestidos, que foram filmados. O que você achou? Sentia alguma vibração Tinha haver com o trabalho?

Carmem – Tinha. Tinha Muito haver. Eu senti que na época foi uma revelação, acrescentou bastante a gente ir lá por que tem muitos mistérios. Naquela época era muito mais bonito era muito limpo. Mistério. Acho que acrescentou. Tenho recordações dessa visita inclusive, da cachoeira, do silencio aqueles gritos que a gente ouvia das florestas ficou muito marcado pra mim. Gritos de gente orando. Eu via muito Oxossi. Ah! Sim foi muito impressionante pra uma pessoa que está começando introdução ao culto africano digamos os orixás.

Nadir – Experiência Nova?

Carmem - Experiência nova, novíssima. Rico

Nadir – Quer falar mais alguma coisa Carmem.

Carmem – A gente tinha uma relação muito boa com a Universidade de São Cristóvão em Aracaju. Clyde fez muitos laços com Aracaju, era bacana. Nós dançamos ao ar livre. Maravilhoso. E aí entra o mérito de Laís. Laís foi muito boa produtora nessa época do Grupo de Dança Contemporânea em tudo por que ela dançava também, mas ela era muito boa articuladora. Ela articulava as viagens, não sei o quê e com muito sucesso. Nós conseguimos viajar muito. Laís foi de muita importância para o sucesso desse trabalho. De Clyde de tudo mais. Eles tinham que se apaixonar, se casar, por que foi assim um casamento.

Nadir – Ela assumiu tudo completamente. A partir do momento em que ele veio pra aqui ela assumiu tudo.

Carmem – É ela assumiu tudo.

Nadir – Vou desligar.

Carmem – Hum, Hum!

**ENTREVISTA COM JUANA ELBEIN DOS SANTOS
DIA 28 DE JANEIRO DE 2006.**

Nadir – como você situa este conto no cenário artístico baiano?

Juana – Bom, Pensando nisso circunstancialmente porque a Bahia depois da África, nós alugamos o nosso apartamento para ele durante a primeira estadia de Clyde na Bahia, a gente não teve muito contato, pois estávamos viajando pela África.

Nessa época Clyde manteve muitos contatos na área de dança e ai como nós, eu e Didi estávamos muito interessados nessa área de dança, porque Inaycira e Iara estavam muito interessadas na parte de dança, havia um acerto com Camisa num conjunto eu pessoalmente estou falando por mim e não por Didi, eu não estava muito entusiasmada pelos que havia nos grupos folclóricos naquela época na Bahia, havia o grupo de Emília Biancardi que não cheguei ver nenhum espetáculo dela.

Mais já havia visto em Buenos Aires um espetáculo afro brasileiro de um grupo que estava coordenado por um judeu chamado Miecio Askanasy, eles estavam apresentando uma novidade naquela época que foi realmente as danças brasileiras nos atabaques e com uma forte sublinhando a dança plurirítmica e um programa que depois eu vi repetir no grupo de Camisa, o mesmo repertório. É como se estivesse um pouco se reinspirado e continuado a mesma programação.

Só que naquela época de Askanasy ele tinha bons dançarinos. Tinha Domingos que depois foi o coreógrafo de Camisa, naquela época era um grande dançarino que já vinha de uma escola de dança etc. Aquele espetáculo foi uma coisa que me impressionou muito e era um espetáculo de dança folclórica que ao mesmo tempo tinha uma preocupação de dança. Eu acho que Domingos vinha de uma trajetória de dança dos Estados Unidos, não me lembro bem de que grupo dos Estados Unidos. Não sei se foi o grupo de José Limón, não sei, mas você pode constatar.

Naquela época eu não conhecia quase nada do Brasil, e isto ficou muito latente na minha cabeça e depois quando eu vi o grupo de Camisa fazendo essas coisas eu achei muito fraco em comparação a qualidade de dança que eu já tinha visto parecia mais amador. E realmente sobre a curta metragem de Domingos como coreógrafo ele tomou uma estrutura mais de dança. Aquele grupo de camisa começou com uns universitários, com berimbau e dançando capoeira, terminou colocando no cenário a capoeira e a programação negra naquele grupo de Askanasy não lembro o nome do grupo.

Nadir – Brasiliiana.

Juana – É Brasiliiana . Bom, por A e por B Askanasy saiu, não sei o que aconteceu com a Brasiliiana e depois que o grupo de Camisa formou, some a tal da Brasiliiana. Mais com o avanço da tecnologia. Eu era um pouco crítica com o grupo de Camisa porque eu já tinha visto a Brasiliiana, Martha Graham, havia visto aquela outra caribenha havia começado aquela coisa da escola internacional de dança, não me lembro dos nomes das pessoas agora. Que era mais uma dança afro – americana muita coisa do Caribe.

Nesse havia um conteúdo: a prostituta, um conteúdo mais sofisticado enquanto argumento. O grupo de camisa havia uma coisa de Capoeira, de pescadores, Puxada de rede era tudo muito picotado. Era interessante. Mas era muito amador. Eu termino não gostando muito é uma opinião pessoal. Não gostava muito da maneira em que ele apresentava as mulheres. Muito maquiadas, era uma coisa mais comercializada.

A chegada de Clyde na Bahia, eu via Clyde com uma amiga americana dele e realmente eu fiquei encantada porque era dança, não era imitação folclórica era dança. E fiquei muito encantada com o tipo de trabalho que Clyde estava fazendo e foi na época também que Clyde entra na Universidade, essa história realmente é uma conotação menos superficial, menos folclorizante mais de dança. Esta é uma impressão pessoal minha, pois sou uma pessoa que gosta muito de dança e teatro.

No Brasil eu vi muita dança, na África e etc. Isso me pareceu muito interessante, Clyde estava trazendo aqui para a Bahia um aprofundamento do corpo e da dança afro sem ser africano e baiano dando um caráter um pouco mais digamos mais universal dentro desse tipo de dança.

Não porque fosse amarelo, negro não. É a maneira como ele interpretava a dança. O primeiro grupo que formou na faculdade não eram todos os dançarinos negros. Dizer que Clyde formou um grupo de negros na dança da Bahia, não é verdade. Talvez com essa necessidade política de se falar é negro, é negro é negro, estão cobrindo um pouco as coisas.

Quando Clyde conheceu a Laïs ela era branca e muitos do grupo naquela época também era branca, era Lucinha da academia de dança, era muita gente branca. Havia gente de cor também, mas o grupo era heterogêneo. Mais exceto a heterogeneidade estava de certa maneira equilibrada porque se tratava de dança. E Clyde traz de pronto um corte, do que seria os grupos folclóricos e a tentativa de Clyde fazer dança inspirada também na cultura brasileira e baiana, mais no sentido bem profundo de dança, isso foi uma coisa muito importante.

Quando Clyde quis montar Porque Oxalá usa Ekodidé, porque Oxalá usa ekodidé é um conto mítico que Didi reescreveu não é só um mito, Didi reescreveu um mito dando uma estrutura dramática, dando um novo roteiro, um livro, Porque Oxalá usa ekodidé. É muito dos mitos que Didi, fez como peça de teatro, para uma mini comunidade e coisa e tal. Então acho que foi uma satisfação muito grande de Clyde em dramatizar um mito com cantos, com ritmos, com atabaques e etc também com dança contemporânea. Eu não sei lhe dizer pessoalmente, acho que foi muito interessante uma tentativa, acho que tem uma crítica minha. Isso é minha.

Porque eu gostei muito da proposta. Havia uma disparidade do próprio Clyde na personagem de dança de Oxalá com os dançarinos. Porque os dançarinos quando dançam um mito, não entenderam talvez a própria direção não entendeu que não se tratava de orixás manifestados e sim personagens e que o fato dos próprios personagens estarem prontos não tinha nada a ver com uma imitação religiosa. Não tinha nada que ver com um mito colocado no palco.

Havia uma disparidade pouco grande na concepção do espetáculo porque as pessoas que faziam dança eram pessoas que estavam tratando de imitar orixás manifestados. Isso foi objeto de muita crítica minha com Clyde. Então eu acho que se Clyde tentou fazer alguma coisa ele não conseguiu se envolver completamente a transformação de uma dança africana é realmente uma dança de caráter contemporâneo. Tanto que no próximo espetáculo eu discordei completamente e Didi também discordou, o único espetáculo que nós achamos muito interessantes foi o chamado Quatro Elementos baseado numa música do grupo Baiafro. Baiafro tem um disco com os quatro elementos: Ar, Água, Fogo e Terra.

E como, ele é muito criativo, como músico o Djalma além de músico com o seu instrumento que é a percussão ele introduziu um elemento de vento então em cima disso Clyde fez um espetáculo bastante avançado numa linguagem de dança e não me lembro qual era o grupo de dança, não foi um grupo grande, mais era interessante, me pareceu realmente que era uma maneira realmente de incorporar uma herança cultural recriada, reelaborada com outros instrumentos e tudo mais . Depois disso a coisa não foi para frente. Eu não sei lhe dizer qual foi a influencia posterior de dança depois dessa era de Clyde. Eu assisti uma aula de Clyde e era uma aula de dança. Você não vê ele reproduzindo o que nos grupo se apresentam como dança e como também a escola de Dança etc. haja retomado, haja tentado explorar uma dança contemporânea a partir da dança da Bahia.

Eu podia dizer que a presença de Clyde foi uma coisa importante foi uma visão do que poderia ser, ele não ficou aqui e acho que se ele ficasse aqui ele teria dificuldade por causa da escola de dança como ela está estruturada é de criar uma dança baiana contemporânea.

Eu sei que algumas pessoas tentam mais sei que esse grupo que está no Pelourinho com Zebrinha. Zebrinha é um grande dançarino, acho que o que ele faz de dança é uma utilização folclórica e não uma dança contemporânea, botando Padê no cenário, botando Xangô com fogo na cabeça, mas não há nenhuma criatividade. Não precisa botar fogo na cabeça pra fazer uma representação mítica de Xangô em dança contemporânea.

Talvez a minha posição seja um pouco como direi. Os ensinamentos de uma certa maneira que a coisa de Clyde não se desenvolveu no sentido que alguns de nós esperamos. Entendeu? O que aconteceu? Há algumas pessoas que dançaram com Clyde que viajaram para a Europa com o Viva Bahia e depois não sei o nome, foram dançar num campo de futebol e não sei o que, um pouco de Carmem Miranda, um pouco daquilo, tinha um numero de dança um pouco mais contemporânea, o navio negreiro tinha alguma coisa, mas não era uma recriação era uma imitação da Brasiliana de 50 anos atrás, entendeu? E a dança não evoluiu. É como a música, o axé music, isso é uma comercialização superficial da musica baiana.

Talvez eu seja um pouco exagerada mais esse é o meu ponto de vista.

Nadir – Qual a importância dessa ancestralidade nesse espetáculo

Juana – Eu acho que tem uma importância porque é inspirado num mito, e levar os mitos que simbolizam através da arte uma teimosa teoria cultural é muito importante. Só que acho que ficou a um nível de imitação de um terreiro.

Nadir – Vocês fizeram essa crítica à ele?

Juana – Sim, sim. Não passa do que falamos a ele. O pior foi Oxossi N'Aruanda em que eu e Didi decidimos não dar mais material para ele não por nada em que ele fez um Oxossi parecendo um caboclo, com penas e não sei o que, uma interpretação de um caçador europeu, americano. Oxossi é um guerreiro, um caçador que nunca dançaria nu.

Nunca teria uma aparência de caboclo, se quisesse fazer um caboclo que fizesse um caboclo. Oxossi N'Aruanda um elemento civilizador na África, uma civilizador nos anos 60 de uma maneira superficial, mostrando um Oxossi com penas e não sei o que, o povo demonstrou muito. Entendeu?

Eu não vi o espetáculo montado porque começamos a partir o roteiro a discordar. Entendeu? Mais isso não minimiza em absoluto a tentativa de Clyde fazer uma dança contemporânea na Bahia. Eu acho que no programa não conseguiu, isso é porque ele não conseguiu recriar contemporaneamente uma ancestralidade mítica. Entende?

Inaycira de uma certa maneira ela tentou, através dos cânticos tradicionais, ancestrais etc. fazer uma tradução contemporânea, com orquestra, com instrumentos. É uma pouco arte de Didi, que nasce da arte que nasce da dança, não sei na arte contemporânea como elemento de vanguarda. Ninguém vai dizer que isso não é Didi.

A dança de Clyde eu não diria que é uma dança contemporânea brasileira, mas uma dança contemporânea com elementos de dança. Não sei. Eu não tenho visto muita coisa de dança ultimamente aqui, por isso não sei, o que é natural. Não sei dizer que a dança dançada de um terreiro, puxada de um terreiro, não está fazendo uma relação positiva que inaugura um espetáculo de arte é outra coisa. A arte é um elemento de projeção universal.

Nadir – Você percebe que tinha um significado? Algumas pessoas do elenco perceberam o significado do conto?

Juana – Acho que sim. Não sei lhe dizer. Primeiro o grupo era muito heterogêneo, e não basta ser baiana, para poder estar influenciado pela ancestralidade, não um significado superficial de uma ancestralidade. Quando você vê uma roupa noto que coletivamente eles estão trazendo para o público então o que me parece é que se alguma pessoa do grupo entendeu ou se identificaram é porque ali na imitação do orixá no terreiro não permitiu que aquele passo de uma re-elaboração de uma coisa contemporânea.

Tanto assim que eu não vejo que uma pessoa que trabalha no grupo e que se acha que se envolveram nesse sentido.

Nadir – tem uma fala de uma dançarina que ela diz que não conseguiu passar além da dança do rixa.

Juana - Infelizmente é não saber o que é um mito e o que é uma realidade. O que é uma representação simbólica e o que é uma vivencia do ritual. Não é fácil, claro.

Nadir – A dança é capaz de fazer com um membro de um grupo sendo negro ser mais criativo. Houve uma intenção de criatividade?

Juana – Quando você me coloca apalavra negro no meio entende? Eu fico: o que é negro na Bahia? Entende? Negro é um evangelista da igreja universal do reino de deus? Ele é negro. Ele é capaz de recriar uma ancestralidade, de cultuar os seus antepassados? Não. Um católico que está metido no sincretismo, meio deturpante da realidade. Ele é capaz, ele é negro?

O administrador que é negro, ele é capaz de recriar uma cultura para o povo baiano? Dentro da sua herança africana? Quando você coloca uma palavra negro no meio eu não entendo. Eu entendo que a possibilidade em primeiro lugar, há uma convivência com a diversidade muito grande na Bahia. Na convivência não na convivência construtiva.

Uma convivência que está permeada de classe social, de pobreza, e de mil problemas religiosos e outras coisas mais. Então sua pergunta me deixa sem saber o que responder. Pergunte de novo para eu saber como eu reelaboro essa resposta.

Nadir – A dança é capaz de fazer com um membro de um grupo no caso o negro tenha ele seja mais útil à sociedade, no caso de pertencimento?

Juana - de que?

Nadir – de se sentir mais útil à sociedade no caso de pertencimento? Esse espetáculo ajudaria, ajudou. Ou uma dança qualquer pode contribuir?

Juana - Eu acho que uma dança contemporânea. È disso que está se tratando. Não vamos fazer uma imitação folclórica, uma imitação de caráter religioso. Uma dança contemporânea é uma dança criativa, qualquer que seja o elemento seja grego, seja turco se ela é autentica ela é capaz de dar identidade.

Eu vi uma ópera China a alguns atrás eu fiquei perplexa porque uma ópera China tinha um som muito agudo, muito agudo que não estamos acostumados a perceber que é uma escala de música com utilização de instrumentos. E a roupa e tudo. Eu me senti transportada para a China, mesmo que não entendesse nada da cultura da China, porque havia uma criatividade tão grande naqueles movimentos e tal.

Eu acredito que a dança inspirada na herança africana se ela é realmente capaz de transmitir uma emoção ela vai ajudar abrir realmente as comportas porque ela é realmente capaz de derrubar o preconceito qualquer que ele seja entre homem e mulher, entre adulto e criança, entre branco e preto, chinês e nordestino qualquer que ele seja só. A emoção é o único veículo que é capaz de derrubar as barreiras

narcisística. Nós estamos vivendo uma temporada, uma época histórica se não conseguirmos admitir a diversidade com todos os seus conteúdos talvez o respeito pela adversidade.

Qualquer que seja o problema: o problema das torres. Então acredito que a dança da Bahia que seja assistida por negros, brancos e amarelos, mais que seja capaz de transmitir um meio um emoção cultural. Não interessa, eu diria que evidentemente em cada grupo tem a maneira de usar o corpo. O Béjart no grupo dele tem gente do Japão, da Palestina etc. e quando ele monta um espetáculo é qualquer coisa respeitada. Por que nos outros. A nossa ancestralidade tem que romper a barreira...

Nadir - Você já falou o que funcionou e o que não funcionou. Gostaria de que você falasse mais uma vez da estética que existe.

Juana - O que é uma estética negra? Isso não existe, que a gente seja negra o que vem a ser estética negra? Ouvindo essa pergunta Nadir me desculpe. Eu sei que o governo está apoiando, a secretaria não seio o que, não sei o que, mas não é um favor que estão fazendo à nossa cultura, a estética deve ser contemporânea. Qualquer que seja a sua origem, essa herança, deve se ver o que tem de contemporaneidade. Negro não é nada. Não é cor. Não é história. Não é nada. É apenas questão política. Nesse sentido de arte e cultura nossa dança não tem nada com isso.

Nadir – E no sentido de estéticas contemporâneas?

Juana – Qualquer que seja essa herança Nesse sentido cai uma utilização cultural em determinadas universidades científicas que só reforçariam mais sempre que não passa do ponto de vista dicotomizar , estética negra, estética branca, estética africana. O que quer dizer com isso?

Nadir – mais não existe traços diferenciados? Por exemplo.

Juana – Claro que existe, essas diferenciações são contemporaneizadas. Não se deve seguir olhando para trás e muito menos nos fenótipos. Eu estava vendo uma japonesa dançando samba que me deixou de queixo caído. Uma japonesa. Um corpo de japonesa, uma perna de japonesa, fez um samba que todo o público ficou louco. Ela aprendeu samba com a televisão no Japão.

Nadir – É a que vai representar a diversidade no carnaval.

Juana - Não sei . Eu vi na televisão e fiquei fascinada nesse sentido, não tem a característica corporal, não tenha dúvida, mas isso não significa que não se tenha uma estética.

Nadir - Você acha que não?

Juana - A estética está na capacidade de elaborar elementos para criar dança contemporânea, música contemporânea. Cada um tem sua marca evidentemente, Stravinsky tem sua marca. Ele se apresenta em Nova York, ele tem sua história, mas ele saiu de uma escola russa e criou uma música contemporânea. Schubert foi um judeu de centro Europa, criou uma música decafônica universal, claro que tolerância fez isso, claro ele fez a musica contemporânea para o mundo.

Porque através da estética para o mundo que a dança vai ser querida, aceita por isso e por aquilo. Então Emanuel Araújo esta organizando uma exposição de Didi, ele queria saber do significado de uma peça como essa. São elementos culturais. Entendeu? . Não tem que saber o que significa isto ou aquilo. Você tem que se emocionar com a obra, depois tem que entrar em detalhe cultural não é importante, não importa o significado, o que significa é o que a obra diga alguma coisa, essa obra evidentemente é um Didi. Essa obra evidentemente tem ancestralidades africanas, ancestralidade na Bahia reelaborada, nessa vida desse contato.

Nadir - Juana Só pra finalizar: o que é que mudou na dança com a presença de Clyde de 70 pra cá?

Juana - Não posso dizer porque não tenho visto muita coisa de dança. Por exemplo, eu vou as vezes à São Paulo vejo na dança contemporânea uma busca muito grande e de uma certa maneira esgotou um pouco suas possibilidades de encontrar. Agora está fazendo coisas de futebol, alguma coisa assim.

Confesso que não posso dizer isso porque não tenho visto dança na Bahia e o que eu vejo por exemplo é o grupo de Zebrinha, andando por todo o mundo, mas o que vejo é muito pouco de programa folclórico um pouco mais elaborado, não sei o que. Não sei porque Zebrinha é um dançarino.

Nadir – De talento. Como foi que você acompanhou o Porque Oxalá usa ekodidé. Vocês participavam dos ensaios? Davam orientação ao elenco?

Juana – Não. Nós realmente não chegamos a interferir. Eu e Didi seguir o texto entendeu? E depois de duas ou três coisas que vimos que a orientação de Clyde era

uma. Entendeu? Que me pareceu uma tentativa muito importante. Pela primeira vez na Bahia que se colocava num espetáculo de dança uma mitologia e nós não acompanhávamos. Nós estávamos viajando muito. Só vimos praticamente no primeiro dia no Museu de Arte Moderna.

Nadir - depois disso vocês só viram a apresentação?

Juana – Só vimos a apresentação, dessa apresentação foi que nos encontramos há vários pontos , sobre isso vimos o Oxossi, a Oxum delicada me parecia... Enfim várias coisas que a gente percebeu, então nos reunimos com Clyde e Didi falou para ele mito é mito orixá é orixá. Dançarino não pode entrar em transe. Não é uma pessoa possuída, mais não um mito o orixá.

Nadir – certo. Quem indicou Sicinha e Conga foram vocês?

Juana – Como? É. Sicinha deu o acompanhamento para ver como podia se elaborar. Acho que quem mais aproveitou tudo isso foi Clyde. Tinha uma menina que estava muito bem . Algumas são realmente uma imitação. Entrar com um fila. Como? O filá é quando Obaluaiê está possuído, Obaluaiê é um personagem, não pode entrar com roupa de orixá.

Nadir - Pela filmagem dá pra ver mesmo. Estão com as ferramentas, estão com as roupas dos orixás. Era um equívoco?

Juana – Não sei se é um equívoco. Na minha maneira de enxergar, realmente acho que não deveria ser, chega a transmitir uma concessão do orixá, a presença do orixá, a relação do orixá no público. Não é nada disso. Eu me lembro que uma vez que ele entrou numa missa grega. No cenário sacrificaram um carneiro uma espécie de pseudo-realismo, isso foi muito criticado. Uma coisa é simbolizar, outra coisa é matar o bichinho.

Você não soube disso?

Nadir - Não. Não soube não.

FIM

**ENTREVISTA COM MARLI SARMENTO DIA 09 DE JANEIRO DE 2006
LOCAL – ESCOLA DE DANÇA DA UFBA.**

Marli – O nosso conhecimento sobre o Candomblé era muito distante. Foram feitos vários laboratórios, nos fomos várias vezes assistir o culto porque lá no Axé Opô Afonjá era justamente pra gente tentar se familiarizar com a mensagem e tentar entrar no espírito e entender o trabalho e a religião. Então isso foi muito bom. Sisinha ia e mostrava cada passo que eram os que representavam e nós íamos seguindo, acompanhando era o ijexá, né?

Todo o processo do trabalho Porque Oxalá Usa Ekodidé foi muito interessante, inclusive pra mim que era uma pessoa que não tinha nenhum conhecimento da cultura e nem do culto do Candomblé, então pra mim foi muito importante eu ter feito esse trabalho com Clyde, porque me deu a oportunidade inclusive d'eu entender mais a minha própria cultura, porque afinal de contas eu sou baiana e todo o baiano também, apesar de ser católica a gente vai ser... Tem toda formação da cultura afro.

E a gente se perde um pouco, né? Porque acaba entrando em outros trabalhos em outras linhas e processo que a gente acaba perdendo algumas coisas, então por conta disso é que eu acho que foi muito importante pra mim entender as minhas raízes, a minha formação de onde a gente veio e o que era esse culto do candomblé.

E nós fazíamos laboratório, foi importante pra gente ver, a gente ia assistir as festas, participávamos delas, observávamos os passos, cada orixá. O que cada um fazia, o que cada um representava, que tipo de energia representava cada um. Se um era a água, o outro era o fogo, a mata e daí a gente começou a... Clyde trouxe pessoas do culto para a própria escola, para fazermos laboratórios. Então Sisinha era uma delas. Conga que era também do próprio terreiro do Axé Opô Afonjá, então nós fazíamos trabalhos de corpo com eles muito intenso, porque o corpo da gente estava habituado a um outro tipo de técnica contemporânea e de repente a passa a executar um outro trabalho que era mais intrometer, intrometer aquilo que era o próprio orixá e aquele outro tipo de movimentação menor, que não era um movimento expansivo.

Então nesse lado foi muito importante pra gente entender e valorizar o próprio culto né? do Candomblé. Agora, além disso, nós fizemos um trabalho que era mais criativo eu era a filha de Oxum. Era eu que ficava junto de Oxalá né?

Ajudando ele e tal e de repente por conta da isto é dentro da lenda que Didi conta, então é que os invejosos colocam o ebó em cima da cadeira em que eu ia me sentar junto de Oxalá. E de repente quando eu quero me levantar eu não consigo me levantar,

então daí começa a parte mais criativa mais de dança mesmo contemporânea. Que aí eu tive que fazer todo um trabalho também de laboratório com Clyde. Nós utilizávamos uma cadeira sempre no sentido de eu pisar que eu ia tentar sair dela e esta cadeira ficava grudada em mim. E eu tinha movimentação contrária, empurrando a cadeira pra baixo, a cadeira pra cima, o pé pra baixo e do corpo pra cima, tentando me soltar da cadeira como se eu tivesse me debatendo querendo soltar.

Até que eu me levanto com a cadeira e no momento que eu giro a cadeira então solta né? Então era movimento dos mais, como se eu tivesse desesperada. Uma coisa assim era como eu diria? Era com contração, muita contração e muita força porque eu queria me livrar daquela cadeira, eu não sabia o que era, porque aquela cadeira estava grudada em mim. Eu usava muito esse tipo de movimentação bastante forte, rápida e flexível, se a gente vai observar dentro dos conceitos de Laban, que qualidade de movimentos de Laban era contínua não era quebrada. Até que num determinado momento eu me livro da cadeira, aparece a menstruação- o pano vermelho- é que então eu começo a sentir dores, eu começo a fazer um tipo de movimentação como se estivesse tendo convulsão. Era uma coisa convulsiva. Não sei. Eram pequenos movimentos do corpo inteiro, mas que vinha desde dentro, como se viesse do útero.

Nadir – Ele entra com a procissão?

Marli – É. Nós entramos com a procissão. Oxalá entra na frente e eu atrás dele segurando a roupa, cuidando dele e todos os outros filhos atrás.

Nadir – No Alá, embaixo do Alá?

Marli – Exatamente no Alá que é o pano sagrado de Oxalá. E Oxum está lá atrás Oxum não aparece nessa época. Só aparece essa procissão. Então tem toda essa cena e ele chega, nós o ajeitamos; colocamo-lo sentado e ai ele tira a coroa e dá pra guardar. Eu me sento e aí é quando acontece os invejosos roubam a coroa e fazem o ebó na minha cadeira. Certo?

Eles roubam e jogam a coroa no mar, e depois que Oxalá me pede a coroa e quando eu vou tentar me levantar aí acontece cena que lhe falei, eu tentando tirar a cadeira e a cadeira grudada em mim, no meu corpo. Faço essa movimentação brusca, jogar a cadeira longe, se você percebeu no filme quando eu saio rolando e então aparece o pano vermelho. Aquela movimentação brusca e rodando, girando eu tiro a parte de cima e deixo parecer o pano vermelho que é exatamente a menstruação, significa a menstruação. A pena do ekodidé que Oxalá sempre usa. É a única coisa vermelha que

ele usa. E daí então, quando tem a cena do pescador que pesca o peixe, ai eu não sei, não estou lembrando quem é que abre o peixe.

Nadir – É você quem abre o peixe.

Marli – Sou eu quem abre o peixe?

Nadir - Sim. Você é quem abre o peixe junto com a sua filha.

Marli - Com Guio né?

Nadir - Aquela procissão com todo mundo de branco representa as Águas de Oxalá? Eu queria entender como é que tinha as Águas de Oxalá. Em que momento tem as Águas de Oxalá?

Marli – São as Águas de Oxalá.

Nadir – Mais aí é criação de Clyde. Já é uma viagem de Clyde. Porque não tem isso na lenda. Uma certa feita Omo Oxum era zeladora de Oxalá não sei o que, não sei o quê. Aí entra na estória da coroa. Mais as águas de Oxalá em momento algum mestre Didi se refere, isso é criação de Clyde.

Marli - Você vai ver que no início ele filma em são Bartolomeu e não tem nada a ver. Quer dizer não tem nada a ver vírgula.

Nadir – tem a energia do lugar.

Marli – tem a relação da água, de tudo. Vai se lavar. Claro que tem tudo, mas eu digo em relação à própria lenda. E ai depois.

Nadir - Na lenda não. Tanto que por isso ele diz assim Oxalá entra com o Alá na primeira vez e na segunda vez na festa Oxalá já não entra mais, quando ele vai fazer a saudação pra Oxum ele não entra com o Alá. Ali ele já vem como orixá interessado pela festa. Ele foi esperto. Ele foi sagaz. Porque ele pegou uma cerimônia sagrada para fazer a abertura da lenda. Pra justificar a presença de Oxalá. Entendeu o que eu quero dizer? Existe esse ritual que é as Águas de Oxalá, que dura em média cerca de 10 a 15 dias. É uma cerimônia só de Oxalá Ele pega essa cerimônia e bota como abertura, essa parte prática que é a cerimônia, por isso que você vê embaixo do Alá e a pipoca. Entendeu? Ele coloca esses elementos pra justificar a chegada de Oxalá na festa. Ele usou uma festa com uma lenda. Entendeu? Ele usa uma festa real num trabalho imaginário que é a lenda. Tanto que na lenda de mestre Didi fala que Oxalá usa sapatos.

Marli - Ah! É?

Nadir – E eu quando vi o filme pela primeira vez eu pensei que era ocidentalização de Clyde.

Marli – Aquele sapatinho branco.

Nadir – Aquele sapatinho branco, pensei que era ocidentalização dele. Que viagem né? Clyde botando uma sapatilha de balé, que coisa estranha. Só que depois o próprio Clyde faz assim: na lenda de Didi consta que Oxalá usava sapato, mas sapato pela tradição africana é costume europeu. Mas se Oxalá usava sapato eu vou usar sapato. Ele seguiu a lenda. E o que você achou de tudo isso, você enquanto personagem central? Esse lado de querer acertar o papel?

Marli – A gente digamos assim: é difícil você falar de você, mas eu sempre me jogava de corpo e alma em qualquer trabalho que eu fazia né? E a emoção ela vem junto de tudo aquilo que você trabalhou. Só no momento que você está dançando é que você consegue realmente deixar ela fluir. Então foi muito forte. Esse foi o trabalho mais forte de Clyde pra mim foi esse. Eu era Omo Oxum e tinha toda a parte, eu era responsável pela parte criativa do trabalho. Então foi assim muita responsabilidade e foi muito gratificante porque eu acho que eu consegui interpretar exatamente aquilo que ele queria, que era com... Sei lá! Era como de você se jogar eu sempre me jogava de corpo e alma em tudo que eu fazia. Nos trabalhos eu tinha muita energia, muita seriedade. Eu acho que...

Nadir – Por que será que ele lhe escolheu Pra ser Omo Oxum?

Marli – Não sei. Eu acho que era um trabalho de grupo. Eu acho que era uma das pessoas. É claro que havia várias pessoas. Nós éramos um grupo muito bom. Tecnicamente, criativamente nos éramos excelentes. Mas, eu acho que ele achou, talvez eu não sei talvez eu seja de Oxum. Não sei porque nunca procurei saber. Mas, que eu tivesse as qualidades que ele queria: ao mesmo tempo fosse suave e era uma pessoa forte em cena que desse a força que ele queria. Não sei.

Nadir - Ele nunca falou?

Marli - não mais eu também nunca perguntei saber porque. Quando nós trabalhávamos fazendo laboratórios ele sempre observava as pessoas. A partir dessa observação ele ia colocando as pessoas nos seus devidos lugares, entendeu?

Eu sempre tive destaque nos trabalhos de Clyde. Mesmo na Suíte Cameron, na Suíte Nordestina, éramos assim um grupo homogêneo. Carmem Paternostro, Ângela

Oliveira, Laïs, Guio, Suzana, nós éramos um grupo muito forte de mulheres, fora os homens, os rapazes, Silvinha. Nós éramos sentindo uma forte homogeneidade. É claro que num determinado momento uma se sobressaia mais, pois talvez eu fosse uma das mais velhas: eu e Laïs tínhamos mais experiência talvez.

Ele sempre buscou assim lidar nas coisas eu sempre me sair bem. Apesar de nunca ter falado.

Nadir - Quando o pescador pega a coroa, continuando pra gente não perder o fio da meada Marli – Então eu pego a coroa. Quando eu vejo que a coroa foi roubada eu entro em desespero, então eu começo a usar um tipo de movimentação também correndo em circular, tem círculos, fico circulando no espaço, e ai tentando é como se fosse um tumulto, é criado por conta do roubo da coroa. Todas as pessoas começam a correr e a perguntar, se encontrando e se perguntando etc e tal. Daí é encontrado pelo pescador, quando eu vou, eu não me lembro não sei se ele me entrega não sei mais como é a seqüência.

Nadir - Ele lhe dá o peixe.

Marli - Ah! É ele me dá o peixe. Ele traz o peixe, e quando abro o peixe a coroa está dentro. Não movimentação de mímica, mas é uma movimentação mais ou menos abstraída.

São movimentos circulares, no momento em que eu acho a coroa aí é o momento da felicidade, em que eu vou mostrar a todo mundo que eu achei a coroa de Oxalá. Aí começa a girar no movimento de se encontrar, segurando a coroa, mostrando a todo mundo de felicidade.

Nadir - É nesse momento em que dançam as quatro mulheres?

Marli - É. São movimentos circulares com braços arredondados no alto e logo depois tem a parte de Omo Oxum, que é depois não lembro.

Nadir-É depois do feitiço.

Marli - É quando ela vai me socorrer. Tem movimentação de rolar no chão. Ah! Tem os movimentos das contrações. Ela parece atrás de mim e então ela começa a me acalmar, ela então eu não entendi o que ela faz.

Nadir – Ela faz um movimento com o abebé. Ela faz círculos com os braços e você vai rolando...

Marli – Eu vou rolando no chão. Junto com ela. Ela vem, pra me acalmar ou...

Nadir – Ela vem pra lhe acalmar. Ela vem prá lhe dar paz e tranqüilidade. Você gira, você sai de cena quando gira?

Marli - Não me lembro, não me lembro.

Nadir – Acho que logo em seguida vem a festa.

Marli – Tem a festa. Eu saio de cena porque eu troco de roupa, aí ela dança, Oxum dança e aí eu saio de cena tiro aquela roupa boto outra roupa e fico sentada junto dela. É quando Oxalá vem pra festa. Não é isso? Ai ele já vem sem o Alá. Ele desce e reverencia Oxum, ele reverencia a filha de Oxum, e faz o dodobalé.

Nadir – É o reconhecimento de Oxalá a tranqüilidade, ao poder, a magia, a força da mulher.

Marli – Todo mundo dança, Oxum dança, ele dança, eu danço.

Nadir - Você dança é?

Marli – Eu danço também. Eu danço

Nadir - Tem uma parte que não dá pra ver quem era, por causa do pano da cabeça. Logo no lado esquerdo A gente faz... Me parece a dança de Oxum. O ijexá. Estou lembrada, você está no semi-círculo né?

Marli É. A partir daí é que vem, sim é porque... Vem a coroa e vem a saída. A saída também é uma procissão. Agora nessa procissão saem já juntos com os orixás. Saem juntos Oxum e Oxalá.

Nadir – E aí ele vai lhe convidar. Ele vai dar o significado juntos vai lhe convidar para ir ao palácio dele. Então você era a zeladora de Oxalá. Era você quem tomava conta da coroa dele? Você era a filha de Oxum que zelava Oxalá. Eu acho essa lenda muito bonita, sabia?

Marli – Eu acho uma lenda muito bonita. E foi feita no Solar do Unhão e foi assim uma coisa deslumbrante. Nós ajudamos a montar o cenário. Foi muito bonito

Nadir - Vocês dançaram quantos dias?

Marli – Foi uma temporada curta. Foi no horário do por do sol. Você já pensou? Com o pôr do sol ao redor. Foi muito interessante.

**ENTREVISTA COM RAIMUNDO BISPO DOS SANTOS – KING
DIA 14 DE DEZEMBRO DE 2005- AS 15.15 MINUTOS.**

Nadir – Qual a importância de Clyde na História da dança.

King - na história da dança aqui na Bahia quando eu estava freqüentando a escola foi muito importante principalmente pra mim, pra Euzébio certo? Pra Zebrinha. Zebrinha até hoje fala isso para as pessoas ele foi muito importante principalmente na Escola de dança. Por que antes de Clyde chegar aqui, Domingos Campos começou a empreender um trabalho um trabalho no Olodumaré convidou algumas pessoas da escola, o pessoal aceitou, depois vem Clyde e Clyde implantou um trabalho sobre, vários trabalhos ele implantou na escola, e houve resistência quem disse que não houve resistência está mentindo, houve algumas pessoas que resistiram ao trabalho. No primeiro trabalho aceitou, o segundo aceitou do terceiro em diante houve uma resistência eu acho que foi devido a uma ligação que estava, por que antes de Clyde chegar tinha o deus todo poderoso que era Rolf Gelewski.

Nadir – Qual era a linha de Rolf?

King – É. Tanto é que tinha outras professoras também da antiguidade que não eram da linha de pesquisa de Rolf Gelewski. Elas admiravam, mas não era da linha.

Nadir - Ele era mais clássico? Era clássico

King – Ele não era clássico. Era o tipo de trabalho que Rolf, que Rolf Gelewski fazia Entendeu? Era baseado na criatividade, no pensamento dele, nas pesquisas que ele fez pela Índia, pelo não sei o quê. Eu acho que era um trabalho voltado para a espiritualidade. Então Clyde nessa época chega na escola deu uma outra formação, uma outra cabeça principalmente aos alunos da primeira turma de dança da Universidade Federal da Bahia após o reconhecimento pelo conselho federal de Educação.

Nadir – Qual era a linha de Clyde. Você pode descrever?

King – A linha de Clyde era moderna. Entendeu? Mas não um Moderno como estava sendo ensinado na época aqui na Bahia. Era mais contemporâneo como se chamava aqui na Bahia, com mais improvisação, com mais liberdade de expressão de cada indivíduo. Ele não dizia estar ruim, procure estudar mais. Veja como é que você pode fazer assim. Então como a gente tinha problema às vezes ele mandava fazer mais criatividade, eu fui aluno dele em três composições – Composição Solística I, II e III. E

eu não perguntava nada. Um dia eu senti dificuldade e falei ô Clyde! E ele deixava, ele reunia o pessoal para fazer as autocríticas, o que é que você acha desse trabalho? O que você acha? Um dia eu falei assim pra ele ô Clyde você não fala nada se está bom se está ruim. Ele fez. Não Se você não me pergunta é por que você sabe, Se você sabe você não precisa me perguntar. Se tem dúvidas me pergunte e estiver nas minhas possibilidades eu respondo. Entendeu agora?

Ele tinha uma mania de fazer.(Inclina a cabeça imitando Clyde).Tudo Foi um crescimento para mim principalmente que eu comecei a bombardear ele com perguntas, ele não negava. Até hoje ele não nega. Então ele contribuiu muito na dança principalmente na abertura das cabeças dessas pessoas na época as danças eram chamadas assim como se fosse como se diz. Na escola não tinha muitas pessoas negras, a primeira pessoa negra na escola da minha época foi Inaycira. Eu cheguei já encontre Inaycira no 2º ano, ai entrei, foi Inaycira, depois veio a irmã dela como convidada do preparatório. Mas Clyde abriu as cabeças de muita gente principalmente da minha turma.

Nadir – Abriu as cabeças sobre o quê?

King – Abriu numa perspectiva de dança, e levando nos dando consciência do que era ser profissional de dança. Que hoje a escola não tem compromisso com a profissionalização, mas que ele abriu os olhos e os horizontes de muita gente abriu. Respondi não?

Nadir – Como você analisa o corpo de Clyde? Como você vê o corpo de Clyde?

King - de Clyde? Hâ! O corpo de Clyde foi um espanto quando ele chegou aqui. Primeiro acho que ninguém tinha visto alguém tão grande, tão comprido, magrão com tanta elasticidade. E ele chegou assim. Muita gente pode dizer que não, mas eu digo a você que pelos olhares, as pessoas ficaram embevecidas, assim, ficaram loucas. Não é mentira. Quem disser que não é mentira.

Nadir – Um corpo elástico?

King – Um corpo elástico. O físico dele. Certo? A conversa dele era muito aberta. Ele sempre conquistou muitos corações.

Nadir – Era muito expressivo?

King – Muito expressivo. Ele é muito expressivo.

Nadir – Você consegue ver, ficar claro essas experiências que ele teve a dança moderna a dança africana no corpo dele? Você consegue enxergar isso?

King – Oi, A dança africana como ele disse que pesquisou muito pela África eu acho que ficou muito clara no corpo dele. Ainda digo mais até eu não sei se a dança, não é a dança afro-brasileira, mas a linguagem do Candomblé, o corpo dele tão explícita como ficou a coisa da África. Certo? Isso eu não sei.

Nadir – Como é que você vê a dança de Clyde? O que é que ele traz de novo na dança? Como é que ele estruturava essa dança. Como você vê?

King - Através de Clyde eu aprendi dar uma outra conotação da dança por que a Escola de Dança da Universidade quando eu entrei, eu já dançava meu Candomblé, minha Capoeira, meu maculêle.

Nadir - Porque você tinha vindo da...

King – Eu tinha vindo do folclore. Vim do povo do folclore. A minha primeira professora foi Emícia Biancardi. Ela me ensinou a pesquisar. Me ensinou como é que se pesquisa. Coleta me ajudou muito. Negão Doni me ajudou muito. Tanto que até hoje ainda faço perguntas a ela quando não é ela é Zé de Bessen. Foi ele quem me ajudou a fazer da minha dança a minha linguagem. Primeiro quem me deu essa consciência dança do negro para o negro foi Domingos campos depois veio Clyde com outra linguagem por que até então a Escola de dança era sentido européia. Eu só via lá balé clássico, tal, tal ,pê pê pê. Quando Clyde vem dando uma outra abertura de como você trabalhar o Candomblé, as danças africanas. Isso abriu um horizonte muito amplo para mim.

Nadir - Principalmente para o povo negro?

King – Principalmente para o povo negro aqui na Bahia. Entendeu? Foi muito bom muito gratificante.

Nadir – Isto significa que você aceitou o trabalho a possibilidade dele trazer para o palco a cultura africana e a cultura afro-brasileira.

King - Eu mesmo e outras pessoas só conhecia a linguagem do Candomblé como folclore através das culturas populares, Maracatu, Capoeira. Só conhecia isso

Nadir - A escola botava a cultura negra como folclore. Clyde é que vem e traz uma outra conotação.

King – Não era só a Escola, hoje o povo hoje está com a mente mais esclarecida. O povo também dizia que Candomblé era folclore. Certo?

Nadir - O povo também aceitava?

King – O povo também aceitava. Mas a escola de dança também não tinha aqueles folclóres tal. Por que a pessoa que ensinava a coisa folclórica depois que eu fui monitor da cadeira dela de danças Folclóricas por quatro anos foi Hildegardes Viana ela dizia sempre, isso é uma dança religiosa, candomblé não é folclore e vocês não dançam em grupos folclóricos e sim párafolclóricos. Emília não faz folclore faz párafolclore.

Nadir – Agora King. Você falou uma coisa boa. Quando eu entrei na escola você era monitor ainda. Porquê, a que você atribui? Essa pergunta pode ser aproveitada ou não, por que algumas coisas podem ser aproveitadas ou não a gente bota no lixo. Mais a gente tem que perguntar. A que você atribui não ter se colocado uma disciplina da cultura afro-brasileira na cadeira? A que você atribui Mesmo com essa aproximação, mesmo com a presença de Clyde? Eu já tenho a minha opinião.

Kimg – Olha eu digo a você Eu vou dizer a você essa chamada que a voz do povo é a voz de deus em dança folclórica. Podia e pode mais alguém vai ter que fazer isso.

Nadir – naquela época.

King – naquela época?

Nadir-Por não se criou uma cadeira?

King - Por que não era codificada. Tudo era codificada. Tudo tinha que ser codificada. Naquela época o pessoal não conhecia. E o pessoal não tinha abertura como tem hoje não tinha estudiosos como tem hoje.

Nadir – E na dança moderna tinha?

King – Elas diziam que Martha Graham era codificada, que o balé era codificado. Elas que diziam. Certo? Elas diziam não até hoje elas dizem?

Nadir – Pois é quem prova que eram codificadas? O balé tudo bem tem como provar. Mas quem garante que essas danças eram codificadas.

King - Pode ser comparada com a dança Afro, pode ser comparada com a dança afro. Quem codificou a dança contemporânea? A dança contemporânea pra mim é vale tudo. Entendeu?

Nadir – Mas tem os tem iniciadores Merce Cunningham agente sabe foi um deles. Você tem Mercê Cunnighan, tem Meg Ryan.

King – O pessoal agora diz que, que até Isadora Duncan teve escola.

Nadir – Foi. Ela teve uma escola na Rússia.

King – Mas não foi muito divulgada.

Nadir - Divulgada é uma coisa, mas que ele fez Escola na Rússia, ela fez.

King – Ela tem técnica? Foi codificada a técnica dela? Ninguém sabe. É o tal negócio. Eu digo logo. É por que essa coisa de que dança afro não é codificada é de negro. Haja vista que gente aqui na Bahia doutora, pós-graduada, graduada aqui na Bahia, Dulce Aquino ela não fala nada na Bahia, não fala nada sobre um dançarino na Bahia. Eu nunca ouvi e nunca ouvi falar alguém, que o reduto dela está no Rio e São Paulo. Ou talvez São Paulo.

Nadir – Ai o baiano tem culpa. Não vai entrar na coisa. O que foi o GDC pra você?

King – O GDC foi. Antes d'eu entrar para a Universidade já tinha o grupo delas, eu tive uma passagem muito rápida. Ele sumiu um tempo agora está reaparecendo. Toda e qualquer Escola de Dança tem que ter o seu grupo de dança. Pra representar a Escola. Pra dar mais ênfase à profissionalização do elemento que está fazendo Dança. A Escola de Dança não vai por esse raio de profissionalizar. Quer dar o diploma todo o mundo quer ser doutor, os alunos e a Escola está indo pra a UTI. Na última vez que encontrei com Dulce, quase que eu falo pra ela: Dulce vê se você levanta a Escola.

Nadir – Qual foi o seu papel no GDC?

King – Foi quase nada.

Nadir – Você teve um papel.

King – Eu fiz um ogã.

Nadir – O que é que você fazia como ogã?

King - Segurava o Alá , cantava ficava por ali dançando. Só.

Nadir – Cantava o quê?

King - cantava no Xirê. Não tive papel de destaque. Na hora da abertura, mais discretamente.

Nadir – Como era a sua roupa? Branca?

King - Branca. Calça comprida.

Nadir – Tinha camisa?

King- Tina – Camisa Branca também. Tudo branco

Nadir – Essa roupa foi feita por você ou foi feita pelo grupo?

King - Parece que foi minha. Era uma bata branca. Eu sempre usei bata.

Nadir – Como era a escola na época? Você já respondeu. Quem era a clientela. Você vem de onde?

King - Eu vim do povo, vim da periferia. Aliás, eu vim da periferia é mentira. Eu vim do Campo Grande, do pelourinho. Fui criado por uma família rica de comerciantes daqui da cidade de Salvador, fui do interior de Santo Antonio de Jesus, com 7 anos de idade e só sair pra casar. Sair para casar com 32, 33 anos pra casar.

Nadir - Então você era da classe média?

King – Fui criado com a classe média. Não digo classe média classe rica. Ele tinha poder sim.

Nadir – E o nível da Escola?

King – Ah! Claro a escola era freqüentada por todos os níveis. Era Kliana Kruchewsky que você conhece, era Marli Sarmento, era que é mais Tereza que a gente chamava Tereza de Eglon, Tereza Cabral, Emina Abubakir. Então era o pessoal assim. E a partir de mim, Suzana Najar, e a partir de mim. Quando eu entrei a periferia começou a ter acesso a escola.

Nadir – Clyde também faz uma oficina?

King – Fez uma oficina e daí começou a entrar.

Nadir – Você entra para o GDC como aluno da Escola de Dança ou via oficina.

King - Acho que entro via oficina. Pois eu fui muito pelo que Dona margarida fez. Quem dança no GDC não se pode se chamar eu sou dançarino porque o dançarino do GDC ou de qualquer grupo prepara você para aquela coreografia específica, mas, não lhe dá o conteúdo geral. Eu fui por esse ponto. Por isso que eu não fui com o Olodumaré pra Europa. Eu queria conhecer mais, estudar mais.

ENTREVISTA DE EUZÉBIO LOBO

Como estava falando Clyde era muito eclético. Definir o trabalho de Clyde Morgan, a gente pode pegar uma vertente pegar outra, nesse trabalho a Ida de Armette, uma dança que aproveitava o acervo culturais brasileiro numa leitura moderna, num ato nordestino. Você tinha uma dança moderna baseada nas pinturas de Debret, você tinha um espetáculo contemporâneo numa proposta pós-moderna no Jogo dos Doze. Você definir Clyde Morgan por uma dessas criações é muito difícil, mas um conjunto dele é impressionante. Tempo depois na década de 80 eu levei Clyde para Belo Horizonte. Lá em Minas tinha vários grupos: O camaleão, o Iº Ato e o grupo Compasso, ele montou uma coreografia com o grupo Compasso chamado o Sol da meia Noite. Um espetáculo belíssimo, belíssimo e não tinha nada da coisa africana, não tinha nada da coisa baiana. Era um espetáculo de dança moderna. Agora se você olhar o espetáculo com a música de Vila Lobos, está lá o desafio, mas eles não são feitos dentro da espetacularidade afro-brasileira, africana disso ou daquilo. Vendo esse, ele deve ter filmado espetáculo Sol da Meia noite. Então Clyde estava fazendo um espetáculo moderno, um espetáculo pós-moderno, tanto estava fazendo com acervos culturais do Nordeste, ou ver um espetáculo com a própria cultura baiana, como foi o caso do Porque Oxalá Usa Ekodidé. Olhar para aquele espetáculo guardando as suas instâncias históricas você vai ver que ele monta tão bem, que não é espetáculo de candomblé apesar de ter as danças dos orixás, não é um espetáculo folclórico.

É um espetáculo moderno mais que for visto sem prestar atenção não é coisa de negro, não vai perceber que aquilo ali é uma ópera sem palavras, de um conto africano, E ai a gente tem de levar em consideração também. Se você olhar alguém que não conhece ópera e assiste a ópera, que não tem o libreto para saber o enredo da estória.

Ah! Ópera é um saco, porque você não conhece o contexto daquilo. Assistir Porque Oxalá Usa Ekodidé sem conhecer o contexto, sem ter o libreto, pode fazer uma interpretação completamente equivocada. Quer ver um exemplo engraçado? Se você está com uma pessoa que não conhece a música clássica, vai dizer que é tudo igual um adágio, um alegro, por aí a fora.

Se você conhece uma pessoa que não conhece o samba das escolas de samba do Rio de Janeiro é tudo igual, por que ela não sabe que a Mangueira tem uma cadência, o Salgueiro tem outro, a harmonia de uma é distinta da outra, tem nuances de diferenças.

É a mesma da coisa da música clássica, tem aquele que olha que diz que é tudo igual, ele demonstra a sua falta de conhecimento. Uma coisa puxa a outra. Enfim o Porque Oxalá Usa Ekodidé é um espetáculo que Clyde faz um processo criativo em que ele traz as pessoas detentoras da sua cultura para trabalhar no grupo de dança contemporânea pra ensinar essas pessoas esses acervos técnicos para que essas pessoas então passem utilizar esses acervos técnicos num espetáculo moderno ou contemporâneo.

Quando teve agora e dois anos ou três anos atrás o CBO a Classificação Brasileira de Ocupações eu fui uma das pessoas convidadas para seminário que iria se definir conceito de dançarino de folclore, ou dançarino popular. Isso foi uma coisa interessante, porque em Pernambuco se chama brincante, em tal lugar chama não sei o quê, em outro lugar chama não sei o que.

Uma das coisas que eu busquei na minha contribuição foi o seguinte: dançarino popular não seriam só aqueles que estão nos grupos folclóricos, mas as pessoas detentoras de uma acervo popular própria. Ela seria considerada uma dançarina popular, um dançarino brincante, um dançarino. Também quando ela estava levando o seu acervo educativo nas universidades, na escola de dança, companhias de dança e assim sucessivamente.

O que eu observei foi o seguinte: Eunice que foi nos ensinar no Porque Oxalá usa Ekodidé era uma filha de santo que foi lá dar aula? Não. Era uma pessoa que detinha um acervo um patrimônio imaterial próprio enquanto uma profissional que levava esse acervo num ambiente criativo de uma companhia de dança, como ela poderia levar numa escola, como poderia levar assim sucessivamente.

Clyde também tem uma outra característica marcante, no seu processo criativo ele nunca deixou. É interessante que uma vez ele dando um curso em Minas, ele pegou uma pneumonia forte, braba e ai ele pediu para eu dar um curso no lugar dele, dar um curso no lugar de Clyde, ele ficava numa cadeira enrolado todo e eu dando aula no lugar dele. Foi uma experiência incrível, eu dando aula para o meu mestre. Meu deus, como eu fiquei emocionado. E ele sempre teve esse aspecto, de me ter sempre perto. Uma vez eu já estava fora do grupo e ele foi fazer um espetáculo no teatro Santo Antônio, ele me pagou para fazer a parte dele como ele fazia. Ele ia dançar uma coreografia X, eu aprendia a coreografia que ele estava dançando. Isso que eu estou falando agora. Ele me pagou para dançar no lugar dele.

Nadir - Você lembra do nome da coreografia?

Euzébio - Não lembro agora não. Não lembro. Ensaiava e mostrava para ele o que ele ia dançar e em cima disso fazia uma criação. Então essa peculiaridade do Clyde intérprete. É algo talvez ele sempre foi exuberante. Clyde dançando sempre foi uma coisa apaixonante quando ele chegou aqui na Bahia, era tão interessante, aquelas mulheres que não atentavam o trabalho de Clyde enquanto diretor, elas ficavam boquiabertas com Clyde dançando. Todas ficavam boquiabertas dançando, o fato dele ser intérprete e criador, talvez ele tenha contribuído ou tenha prejudicado é tudo junto. Prejudicado, o olhar sobre Clyde, o Sol da meia Noite pra mim ele montou e foi embora, eu digo tudo isso sem ruídos. Ele como criador sem ruídos. A gente não sabe se fica fascinado pelo intérprete ou pelo criador. Ele faz um caleidoscópio humano nas coreografias, mas impressionante.

Nadir – fale do seu personagem. Você faz o pescador. Né?

Euzébio - Eu faço o pescador.

Nadir – fale dessa experiência um pouquinho.

Euzébio – foi uma experiência danada. Sabe o que é que lembro, Clyde sempre me tratou, aliás, todos. Clyde nunca foi de dizer eu sou o seu professor. Ele foi um mestre e como mestre tratou. É compreensivo.

Avaliar Clyde enquanto mestre e como bom mestre. Você não o comprehende. Ele me mandou ficar numa sala com um pano e ele disse tome esse pano e só me saia quando esse pano virar uma tarrafa. Horas fiquei trabalhando o pano para virar uma tarrafa, eu fazia o pescador.

Ficou bonito, depois ele entrou e me ajudou. Maravilhoso, eu fiz o pescador e Oxossi, na festa eu danço Oxossi. E no enredo eu sou o pescador. Ah! Eu me esqueci de falar de outro trabalho de Clyde Suíte de Vila Lobos. No Suíte eram alguns solos, lembro que eu e Marly dançamos o duo e era fascinante. Eu e a Marli Sarmento. Foi assim.

E quando Clyde dança Vila Lobos ele é o quê? Essa pergunta eu acho importante. Quando ele faz Ida de Armette, ele quer o quê? Quando ele faz Debret É o que? Quando ele faz Malandrinho.

É difícil definir Clyde como criador, eu acho extremamente complexo definir Clyde como criador. Debret, ai você tem o Malandrinho, ai você tem Vila Lobos, Suíte nordestina, Ida de Armette e Porque Oxalá usa ekodidé. Eu chamo isso de um primeiro período. Lembra que eu falei que ele perpassa sempre essa busca pela ancestralidade. Olha só o marco central ao meu ver acontece com nossa ida para o FESTAC. Mais

falar o que acontece conosco, pode dizer: você acha. Mais não é achismo. Eu vou traçar um paralelo como a viagem para a África foi um marco. A música de Gil, até então era o que? Puro sertão. Depois que ele volta da África, o que é que acontece com Gilberto Gil.

Eu estudava o pré-universitário. E estudava no SESC. Lá estudava Maculêlê, Puxada de Rede aprendendo muito de perto com Conga as danças dos orixás, como capoeirista que já era e aprender o maculele. Daí eu fui dançar no grupo Oxum. Eu considero a década de 70 a década de ouro do folclore baiano. Foi quando iniciou tinha o grupo Olodum que era de Camisa Roxa, que era daqueles universitários da Escola de Engenharia na Escola Politécnica, na Federação ai tinha Itapoã, tinha Saci àquele pessoal. Eram alunos do mestre Bimba, ai eles trazem Domingos Campos para cá, que tinha sido aluno de Mercedes Batista, aluna da Katherine Dunhan, ela vai coordenar essas pessoas, eles foram importantes. São hipóteses. Talvez Mercedes Batista tenha sido a primeira pessoa a coreografar a abertura da escola de samba no Rio de Janeiro. Depois eu vou servir o exercito. Já tinha Júlio Vilan lá na escola. Era único aluno lá. Logo em seguida entra eu e King. Ai chega Clyde Morgan e convida eu e King para fazer parte do grupo de dança contemporânea. King já era o meu mestre no SESC. Entramos juntos. Eu fiz vestibular para Geologia. King fez vestibular pra dança, foi o primeiro homem a fazer o vestibular. A experiência que ele tinha como dançarino profissional era a possibilidade de fazer todas as aulas, eu fazia o grupo e fazia o SESC. O primeiro trabalho de Clyde Morgan foi inspirado nas figuras de Debret. Todo inspirado nas figuras de Debret. Faz o Malandrinho. Faz o Jogo de Doze. Ai já mostra como Clyde sempre foi uma pessoa eclética como ele perpassa desde uma coreografia como aquela baseada nas figuras de Debret. Ele traz uma marca muito forte da dança moderna e da dança contemporânea nessa coreografia. Principalmente da moderna Ele monta algo como o Malandrinho que é uma leitura moderna de um tema brasileiro, onde traz o homem negro com a coisa da malandragem por ai a fora. E o Jogo de Doze ele trabalha com a improvisação no sentido de laboratório de criação. É um trabalho de improvisação estruturada. Na segunda viagem que foi feita. A década de 70 foi um período rico em espetáculos. Dançamos e depois fomos aplaudidos de pé. E nós continuamos o espetáculo a partir dos aplausos, e de repente não se sabia quem era público e que era dançarino. Ele traz uma dança que está apontando não para a dança moderna, mas uma dança pós-moderna. Um pensamento pós-estruturalista. Naquela época já havia uma efervescência. Entrou para o grupo um arquiteto chamado

Armando Visuette. Outro trabalho que Cluyde vai montar é a Suíte Nordestina e na verdade podemos dizer o seguinte que pode haver uma contaminação cultural independente do ritmo que seja. Podemos ver na música de Gilberto Gil, a Refazenda, a Refavela, então. Eu atribuo essa abertura da Universidade à Laïs. Ele pegava os elementos africanos, da dança moderna de José Limón e da dança afro-brasileira, ele fazia uma Bricolage. Quando eu falo do bicolor lembra o mestre Bimba, Emília Biancardi também fez isso. E outros. Ele tinha repertório moderno, como ele tinha alguns repertórios pós-moderno e um repertório que era na verdade resgate da ancestralidade. Por entrar na capoeira ele está buscando a sua ancestralidade, me parece que vai perpassar toda história criativa do Clyde, sempre uma tendência de ancestralidade. Ele tem algo que é bem forte. Enquanto o baiano busca a baianidade, o negro americano em geral está buscando a África Ele sempre buscou as raízes dele. Tanto no Clyde como no povo baiano.

E melhor definir Clyde como um criador. É extremamente complexo definir Clyde como criador, Debret, ai você tem o malandrinho, ai você tem Vila Lobos, Suíte Nordestina, Ida de Armette, Porque Oxalá usa Ekodidé. Eu chamo isso do primeiro período lembra que falei que ele perpassa essa busca pela ancestralidade, Olha só o marco central ao meu ver acontece com a nossa ida para o FESTAC. Falar o que acontece conosco você pode dizer Ah! Você acha. Mas não é achismo. Eu vou traçar um paralelo para entender porque foi um marco. A música de Gil até então era o quê? Sobre o sertão. Depois que ele volta da África o que é que acontece com a música de Gil. Ele simplifica baixo, guitarra, bateria. Vira música negra. Porque não era música negra antes? Mais a ênfase torna uma música muito mais negra que antes. A África realmente trouxe uma outra final. Então temos Clyde antes da África. Como é que você vai definir isto este criador tão eclético que vai do moderno a coisa da espetacularidade com os acervos culturais ao pós-moderno. Quem é esse criador? Não tem um estilo que você possa definir Clyde antes da África. Ou mesmo depois quando ele está lá em Minas que faz o Sol da meia noite. Não há em Clyde uma estagnação, porque além dele dançar, coreografar ele toca violão. Os figurinos do Clyde têm influenciado uma arte visual africana. Você pega os programas e vê que está em cima do negro e da arte negra está mais em cima do negro que da arte do negro. Que é algo que na própria Bahia é desconhecido, então causa um verdadeiro estranhamento. Lembra que nós dançamos com malhas pintada que era o desenho do próprio Clyde esse desenho trazia um olhar plástico completamente diferente do que se vê na Bahia, ele foi inovador em tudo isso.

Depois. Ah! E o espetáculo Sacro no Solar do Unhão? Nós dançamos o mesmo repertório no Solar do Unhão, dançamos no Pelourinho, Você vê o quanto diversificado tudo aquilo que ele fez. Depois da África o que é que você tem? Você tem um Clyde Morgan com uma também como Gil com uma marca fortíssima de identidade africana e afro-brasileira. Ele forma escola com isso. Eu, na época fiquei porque os meninos abandonaram Clyde assim, no sentido de abandonar o grupo, depois que vieram da África. Se achando que estavam independentes para fazerem sua própria arte suas próprias coisas, dentro dos meus critérios, eu acho o que foi que eu falei? Eu achava que eles estavam abandonando o barco muito antes que eles deveriam abandonar. Meus colegas. Ai eles começam a montar as coisas deles, os grupos deles. As coisas deles

Nadir – Lembro que Tição foi dançar com Jorge Watusi, Mário Gusmão foi dançar com Tição e Manequim. Existia um problema de sobrevivência com manequim. Ele não recebia bolsa como eu e quem ajudava ele com comida era eu e Katiana pela parte das mulheres. A gente sempre levava lanche

Euzébio – Mais além das coisas da grana. Criou-se um ideal de dança africana na Bahia muito forte. Além de Dança Contemporânea da Ufba outras coisas estavam acontecendo. O Ilê Aiyê estava se fortalecendo, o Olodum estava começando, o Muzenza, o Araketu. A juventude na Bahia começou a tomar uma posição muito mais forte.

Nadir - Principalmente o Ilê depois o Olodum.

Euzébio - Ilê, Olodum e o Muzenza que vem de Itapoã.

Nadir - Malê de Balê.

Euzébio – Malê de balê desculpe, Ilê, Olodum, Muzenza depois veio o Araketu. Ai todo mundo virou dançarino. Só que arte de Clyde não era uma arte de massa. Poderia ser usada como atividade de massa também. Era eu coreografando a escola de samba da Juventude do Garcia. Era carnavalesco e coreógrafo, do último ano como coreógrafo da Juventude do Garcia em 73. Eu saia como destaque no Cacique do Garcia, eu saia como destaque no Alerta da Mocidade, essa escola foi nos dando carta de alforria, essa experiência artística, foi nos dando carta de alforria. Porque eu saí do grupo em 77 e depois eu voltei para o grupo só para eu entrar no grupo para ir pra África, o tempo que eu passei foi um tempo tão legal, que eu disse a Clyde: Clyde e agora? Ele então

disse: o aluno quer sair antes do tempo ou então o mestre quer prender mais do que deve. Um ano depois eu disse estou indo embora. Ele disse: está na hora de você ir. Eu me lembro que estava cruzando uma diagonal ele tinha uma coisa de dar um salto rápido leap e atitude, só ele fazia. E nesse dia ele fez e eu fui fazendo, eu fui fazendo. Ele disse: Você está pronto. Posso embora? Pode. Um ano depois ele me chama para aquela viagem na África. Mas,

Nadir-Engraçado, A imagem que a gente tinha é que você entrou naquela época.

Euzébio – A imagem que vcs. Que tinham, tinham uma resistência em relação a mim, eu tinha saído do grupo tinha entrando. Aí eu volto como assistente de Clyde. Sou eu que vou levando vcs. Para a África.

Nadir - A gente brincava com você.

Euzébio - Você era minha amiga, a gente se conhecia de outras paradas. Eu, você e Macalé nos conhecíamos independente da Escola de Dança. Mais o resto do pessoal, o próprio grupo não me aceitava. O próprio Clyde foi na minha casa me buscar. Clyde eu não vou. Porque estou indo para os Estados Unidos em junho. Eu preciso de você. Ele foi para os estados Unidos com a Laís. Eu fui sozinho levando o povo. Lembro que na época do avião Ivan não entrou, dizendo que era filho de Xangô e que tinha medo de avião. Ai fomos no Senegal, passamos o dia no Senegal. Eu lembro de tudo. Ficamos no Senegal, Clyde tinha me avisado que não largasse as malas de jeito nenhum. Quando chega no aeroporto, todo mundo debandou. Quando eu olho de novo estou vendendo as malas cobertas com uma lona, entrei no desespero. Voltei pra chamar todo mundo. Foi aquela dificuldade. Fomos pro hotel, no outro dia pegamos o avião, chegando lá, lembro que todo mundo estranhamente fascinado pela África. O conjunto habitacional. Caetano Veloso estava lá também. Gil, Caetano Veloso estava lá também; a mulher de Gilberto Gil, Drão, minha amiga e ai eu lembro que vocês ficavam a noite inteira na farra. Eu tinha que acordar vcs. Cada um dizendo vá tomar no cu, seu veado, puxa-saco. Eu ia pro ensaio e Clyde dizia: Só volte aqui trazendo eles. Eu ficava nessa ida e vinda, ida e vinda. Mais foi. Pra mim a África foi o seguinte: o que é que eu lembro que e me interessa, depois que vi a África tudo que eu vejo de arte é excelente. Ver tudo aquilo, 60 países durante 30 dias, naquele jeito de tudo e quanto qualquer lugar. O que eu vejo de África é fluente.

Nadir – cada um com o seu nariz, com a sua cor de pele.

Euzébio - Lembra dos Burundi? Saltando. Eu e o pessoal de Moçambique.

Ali tem o divisor de águas. Todo mundo volta, todo mundo contente. Ai eu achava, quando fui para os estados Unidos, quando eu fui para a Escola de Katherine Dunham. Mário Gusmão era o meu professor de inglês.

Nadir – Eu lembro de você. Na escadaria da escola de teatro.

Euzébio - Ele estava me ensinando a falar como se escreve em inglês. Como é que se escreve book? O som está aí. Escreve B U K I. Então não se interesse em aprender como é que se escreve agora. Se interesse em aprender o som das palavras. Eu lembro que Mário Gusmão na África fez 70 anos. Não. Fez 50 anos. Na África lá. Então foi assim, quando eu vi. Eu tinha sido do grupo, eu saí, eu ia para os Estados Unidos. Clyde me chama, eu vou para África e logo depois eu vou para os Estados Unidos, para a escola de Katherine Dunhan. Mas aí é outra história, é outra coisa.

Eu soube que tempos depois Clyde vai embora para o Brasil com e passa por uma pressão muito forte. Eu soube.

Não uma pressão não no sentido para ele ir embora, mas o ambiente geral. Já não era o próprio grupo, talvez foi por isso que eu saí. Agora já com um certo distanciamento, agente tinha a Suíte do Nordeste, tinha coisas lindas, o grupo vivia se pegando, no sentido eu gosto de você, no termo ideológico.

O Clyde não era compreendido naquilo que ele fazia, e ele também não tinha a menor preocupação de explicar nada a ninguém. Nunca teve e acho que nunca terá. Porque ele é do tipo de que a pessoa encontre sua própria síntese. Não é dono da verdade pra ninguém, ele chega até ser chato. E aí, Mestre? É o que você quiser. É o mestre.

Aí menina, eu tive uma experiência pessoal danada. Uma experiência que eu tinha que decidir ficar ou não na dança. Porque tinha um outro lado da escola que não era da coisa, e tinha outras de dentro, lá do próprio grupo. Começaram os questionamentos: que trabalho Clyde deveria fazer. E aí. Clyde poder montar o que elas queriam.

Ele começa a botar uma tendência a arte negra e começa a encontrar rejeições terríveis. Começa a encontrar rejeições dentro do próprio grupo. E aí, o grupo começa a se engalfinhar, eu garotão do curso pré-universitário, eram todas professoras, eu era o menino da pobreza e elas eram meninas da riqueza.

Eu só tinha feito capoeira, dança folclórica, nunca tinha feito balé clássico, dança moderna, Martha Graham, era um repertório novo para mim, mas eu consegui um bom desempenho. Então eu era o queridinho de todos porque eu tinha um bom desempenho

dançando. Mas do outro lado tinha a coisa do poder. O poder em cima desse ideal da escola.

Que era uma identificação eurocêntrica. Era uma identificação eurocêntrica mais com brancos norte americanos, não era uma identificação com os Estados Unidos como um todo e nem com a cultura negra americana. Quando eu vou para essa Suíte do Nordeste, eu vou me sentindo muito mal, porque o grupo estava se pegando. Estava tendo políticas, mesmo contra o Clyde. E eu estava a favor do Clyde. Aí eu tinha críticas ao mesmo tempo em relação a ele. E as minhas críticas eram diretas a ele. Não ia pra outra pessoa. Clyde sua vaidade, eu dizia tudo isso porque ele era o meu mestre. Clyde a sua vaidade é demais. Você trata as pessoas muitas vezes como só existisse você e o resto do mundo não existe mais. Ele dizia porque ele tratava, ele tinha razão, mas não tinha razão no modo de tratar as pessoas, aí era uma guerra. E aí aquela coisa que tem em todo o grupo: Reunião.

Reunião era uma coisa, é uma porcaria. Vamos para o Nordeste. Tem uma tournée no Nordeste e quando a gente volta pra Sergipe, me bate uma coisa tão terrível, porque nós dançamos com a banda de Pífaros de Caruaru, você já imaginou o que é isto? Dançar com a Banda de Pífaros de Caruaru? O negócio era o seguinte, a gente começa a dançar e não sabia quando a música ia terminar.

Ele tinha que dar um sinal para a coreografia arredondar e terminar a musica. Belíssimo. Mais aí em Sergipe, um espetáculo magnífico, fantástico. O povo aplaudiu de pé o grupo inteiro começou a dar as mãos. E aí como é que pode? Um grupo que está se engalfinhando, começou a dar as mãos para agradecer. E aí eu cai de pé. Tô. Tive um piripaque aquela emoção ficou tão profundamente. Eu era um garoto não tinha estrutura ainda para suportar um ambiente tão animalesco, numa apresentação tão linda, tão poética, tão maravilhosa.

Porque Clyde aproveitava o acervo de cada um, criava, em cima do repertório de cada um. Como ele fazia isso? As pessoas não entendiam. E como não entendem até hoje. Hoje talvez seja mais fácil, porque a gente sabe todo o coreógrafo é um criador intérprete. Ele não quer um intérprete, ele quer um dançarino que seja criador.

Não há mais espaço para o dançarino que não seja um criador. Há 30 anos atrás, meu bem. Clyde já fazia isso. Como é que ele seria compreendido? Cada um dos meus colegas, não vou citar nomes por uma questão de ética, eles achavam que eles eram bem bons. Eles é que eram os coreógrafos. Eles não entendiam que quem devia a altura daquele todo o processo era ele que estava coreografando. Clyde já trazia muito antes

a idéia do respeito do intérprete quanto ao criador. Só que os próprios intérpretes achavam que eles é que eram os donos da coreografia e que Clyde estava usurpando deles.

30 anos depois é preciso compreender que não há mais espaço para o intérprete, soa há espaço para o criador intérprete. Mais lá o sofrimento era enorme, é igual a década de 60 quando a saia encurta e o decote desce.

A mulher começa a se liberar só leva porrada, muita porrada. Clyde só levou muita porrada porque estava à frente do tempo dele.

E eu caio no chão. E o que é que acontece? Me levam para um hospital. Disseram que foi um camarão que eu tinha comido. Eu me lembro de deitado na cama do hospital o corpo todo tremendo e ai Clyde vem e passava a mão no corpo e onde ele passava a mão doía o corpo todo enorme.

O pessoal resolveu quando voltasse para Salvador. Começando, quando eu voltasse para Salvador, pensei em me botar num sanatório para descansar, aí eu passei pelo fio da navalha. Passei pela linha da arte e da loucura. Graças a Deus eufiqueicom a arte. Graças a deus. na hora eu quis ser um artista. Eu sempre soube disso, porque eu tive essa experiência de escolher a arte, a sublimação de criar. Depois do Nordeste, voltamos e tal. Mas, ali já estava a semente da discórdia por pura falta de conhecimento e falta que aqui na Bahia.

Eu sou baiano e posso dizer aqui na Bahia, as coisas são muito sentimentalistas. Você tem que acreditar no outro. Não, a falta de conhecimento, tanto que as pessoas tinham que acreditar em Clyde Morgan? As pessoas não tinham conhecimento e não estavam abertos ao processo novo, que fossem híbridos, que fossem uma bricolagem, que tivesse uma ênfase que fosse a cara, os narizes de cada um.

Numa população negra, majoritariamente negra, talvez o branco. Aqui é branco, mas quando chega nos Estados Unidos é considerado latina Americana, que é pior do que negro. E quando você não é negro nem branco, não vai para lugar nenhum.

O latino americano é um lugar abaixo do negro. As braças aqui lá eram latinas americanas, enfim eu passo por esse fio da navalha e tal. E é por isso que depois eu saio do grupo. Hoje eu digo que isso teve uma grande influencia por ter saído do grupo. E Clyde sabe disso e ele vai me buscar no momento em que ele mais precisa. Ele me disse uma coisa: eu preciso de gente em que eu possa confiar. Em que eu possa virar as costas e sei que ele vai cuidar de tudo. Por isso que fui sozinho, eu não sabia

falar inglês, não sabia francês não sabia nada. Eu era somente a pessoa que era confiança dele para levar o grupo de 20 e tantas pessoas para o outro lado do mundo.

Sozinho, ele sabia que podia confiar em mim. Por isso que eu fui fazer, contei, fui agredido, mas eu sabia que precisava fazer isso para ele. Ele foi o meu primeiro mestre, meu grande mestre e até hoje ele é ainda meu mestre na dança. Então era uma coisa de reconhecimento ao meu mestre. Só. Bastou que eu fosse para África. Pra que África se eu ia para os Estados Unidos? Escravizar. Eu nunca queria sair daqui do Brasil com grupos folclóricos para fora. Eu sabia como era a vida do pessoal era peão aqui, era barão lá e quando voltasse era peão de novo? Eu não queria essa escolha pra minha vida. Eu vi os meus mestres de capoeira na miséria. . A dança não tinha perspectiva, mas a Ufba no período da Laís foi a porta, para que eu tivesse algum proveito.

Voltando a poética do Clyde, eu poderia definir isso como um ser eclético, multicultural. Não vejo Clyde como uma arte negra, mas uma arte multicultural, uma arte do Clyde não é uma arte negra, mas uma arte do negro. Há uma diferença em uma arte negra e uma arte do negro. E ai para ele ser compreendido como uma arte negra. Uma arte negra tem o seu lugar, a questão é o lugar para a arte do negro. Que até hoje o negro não teve espaço na Universidade federal da Bahia.

Nadir - fale do seu personagem. Ele era um pescador?

Euzébio - Sim ele era um pescador, que pescava com a tarrafa. Isso pega o peixe porque eles fazem o ebó, Primeira tentativa porque eles tinham ciúmes de Omo Oxum que tomava conta da coroa de Oxalá. O que é que eles fazem? A primeira coisa que eles fazem é pegar a coroa e jogar no rio. Quando jogam Omo Oxum fica desesperada e ai o que acontece? A fôrça dos orixás fazem com que o pescador, pense, pescando, jogue a tarrafa e traga com a vara ou outro objeto na época e traga o peixe.

Nadir – Esse momento quando você joga a tarrafa, era estruturada a movimentação?

Euzébio – Não ra criado em cima da minha improvisação, eu trabalhando com a tarrafa.

Eu não lhe disse que ele me bota na sala e eu fico horas e horas com um lençol para transformar numa tarrafa?

Nadir - É. Ele fala sobre essa tarrafa.

Euzébio – A tarrafa é no sentido de jogar, abrir para trazer o peixe. E ai eu vou levar o peixe para ela. E quando ela chega em casa e abre o peixe ela encontra a coroa. É esse o caminho da estória. Ela compara o peixe e quando ela abre, ela encontra a coroa. Essa é uma das artimanhas dos três. Para depois vir àquela outra, que é aquela que ela está menstruada na cadeira e sujar toda a cadeira de sangue. E aí ela corre para todos os orixás e nenhum pode atende-la porque ela ofendeu o pai. Só Oxum é quem a atende e transforma o sangue nas penas do Ekodidé.

Nadir-Isso eu sei. Depois você entra como Oxossi?

Euzébio-na festa

Nadir-E você aprende esses movimentos com quem? Com Conga e Sisinha?

Euzébio - Olha, eu já tinha uma prática dele. No SESC, eu tinha uma prática no SESC e em grupos folclóricos eu ia para o candomblé todos os dias. Todos os dias eu ia ao candomblé. E eu ia ao candomblé direto. E Conga foi a outra pessoa que mais me ensinou a dança dos orixás, porque ele irmão da Inaycira na época ninguém sabia que era irmão da Inaicira e me leva ao Axé Ópo Afonjá e me mostra tudo do orixá, me ensina todo o significado de Oxossi. O significado da movimentação de Oxossi. Além disso, tem aquela menina Sisinha que dá aulas para gente. Então ficou completo com o que levo de repertório e com que aprendi com King, com Conga, e mais Sisinha, eu estou preparado para dançar o Oxossi.

Nadir – Legal. Já está acabando.

Euzébio Acabou né?

Entrevista de SUZANA MARTINS

Data – 31 de janeiro de 2006, na rua Euclides da Cunha – 15h.

Dançarina, coreógrafa, fez parte do elenco do grupo de dança Contemporânea da Ufba.

Nadir - Apresente-se. Como você vê Clyde como agente modificador na dança?

Suzana - Você quer saber a minha ocupação atual, não é?

Nadir – É.

Suzana – Eu vou dizer pra você que tenho 5 títulos. 4 diplomas e 5 títulos. Tirei recentemente o título de pós-graduação, de pós-doutorado na Holanda, onde eu recebi uma bolsa, aliás, todos os meus títulos de pós-graduação foram através de bolsa de estudos pela Capes e enfim. O pós-doutorado foi realizado no período de setembro de 2004 à agosto de 2005, onde eu desenvolvi um projeto de pesquisa intitulada “A dança do nosso tempo, interdisciplinaridade na perspectiva do corpo”. Mas, ao lado desse projeto de pesquisa eu realizei várias atividades acadêmicas profissionais.

Acadêmicas dando workshop e palestras com demonstração sobre a dança do candomblé que é a área que venho já me profissionalizando, desde que eu me entendo como profissional, pois eu comecei a dançar com 12 anos de idade iniciei meus estudos com dança clássica, com balé clássico.

Fui uma das primeiras gerações da EBATECA, era uma Escola de Balé que funcionava dentro do teatro Castro Alves e depois passei a estudar Dança Moderna com Lia Robatto e Marta Saback, numa Escola que elas tinham na Ladeira da Barra, chamada Escola de Dança Arte Integrada e depois de um tempo eu ingressei no curso de dança profissionalizante da UFBA, naquela época não era Escola de Dança, era depto de Dança ou da Escola de Música. Não lembro mais. Paralelo a dança contemporânea, eu tomava aulas de capoeira, maculêle e samba de roda que eu aprendi no mercado modelo no meio do povão, ainda no primeiro mercado Modelo, no primeiro incêndio, aonde ia pra lá com o pessoal da capoeira.

Era feita uma roda já no fundo, mas era de uma maneira improvisada, era de uma maneira muito espontânea. Não tinha aquela, esta acessão toda, essa coisa tão forte do turismo na Bahia. Já a Bahia não era tão valorizada nesse sentido. Era uma coisa, um divertimento. A gente ia pra lá jogar mais fazer a capoeira, fui uma das primeiras mulheres a jogar capoeira em Salvador.

Eu ganhei muito por uma lado, pois na época era muito difícil a mulher entrar numa roda de capoeira, a mulher era mal vista, ela estava ali porque namorava um capoeirista ou era sapatão. Rolava essa história que eu era sapatão ou então mulher que gostava de muitos homens mais foi uma época de glória pra mim, pois foi quando eu consegui entender a minha própria cultura. Eu vivia na escola de dança, eu ingressei na escola de dança em 1969 e fiz Belas Artes também. Na época não tinha computador quando passei no vestibular, então coincidentemente as disciplinas na escola de dança eram às tardes e as de belas Artes eram pela manhã. Então fiquei freqüentando as duas, fazia Artes Plásticas e Dança, dançarino profissional. Só tinha as disciplinas Escultura e Balé Clássico de Mônica, que por várias vezes eu quase fui expulsa da escola de Dança porque discutia muito com Mônica.

E hoje ela bate nos meus ombros e diz: quem te viu e quem te vê. Porque eu lutava muito com o balé embora eu tenha iniciado a minha formação de dança em balé clássico na EBATECA, mas era uma disciplina que eu não me identificava muito, fazia até muito bem, mas não era boa aluna, porque não gostava da metodologia de ensino de Mônica , achava ela muito exigente, eu chamava ela de alemã nazista e era o maior pega pra cá pá.., Na sala de aula eu a achava muito nazista. Enfim aí, eu fazia escola de Dança e fazia escolas de belas Artes, até que em 1971, o Rolf Gelewsky, que era meu professor na escola de dança, ele era um grande mestre, diga-se de passagem, pois foi aquele que me proporcionou ao conhecimento sobre a improvisação e a composição coreográfica de solos, a composição solística, meu conhecimento e aprendizagem foram todos através dele, embora ele achava que eu era muito vital, ele estava numa época de transição, passando por aquela fase espiritual e era dono da casa Sri Aurobindo aqui em Salvador e eu fui muito fisgada pela casa Sri Aurobindo fui macrobiótica, vegetariana, fiz tudo que eu tinha direito nos anos 70 que era um ano significativo para a sociedade geral e principalmente para aqui em Salvador.

E, eu tive que optar com a chegada do computador em 70,71 e a Secretaria geral de Curso me descobriu e eu tive que optar em dança ou em belas Artes. Como eu tinha acabado de ingressar no Grupo de dança Contemporânea como aluna convidada, para participar como profissional, com viagens marcadas para o Rio de Janeiro, Minas gerais, São Paulo. Aí tranquei belas Artes e fiquei com dança.

Ingressei no Grupo de Dança Contemporânea com Rolf Gelewsky foi muito positivo com ele que comecei a minha experiência de palco, porque você quando é aluna tem poucas chances de ir para o palco e nessa época a escola de dança estava realmente

com grande impulso de produção artística através da dança contemporânea. Com a ida de Rolf para São Paulo e a chegada de Clyde há uma transformação na escola de dança superpositiva.

A chegada de Clyde para nós foi assim uma alegria muito grande porque não desmerecendo todo o trabalho de Rolf, muito pelo contrário, o Rolf fez muito pela escola de dança inclusive conseguiu que a escola tivesse um nível universitário, quando ele chegou aqui não tinha, era preparatório, eu estava no preparatório e fiz vestibular entrei justamente que percebia que a escola de dança ia me dar uma profissão. Primeiro eu sofri muito, primeiro como eu já disse antes fazia aula de capoeira, aprendi a sambar com as prostitutas, não vou negar, que a maioria ou todas que iam para o Mercado Modelo beber cachaça e cerveja era coisa de prostitutas.

Mais isso não me incomodava de jeito nenhum, muito pelo contrário me dava uma alegria muito grande, porque eu estava aprendendo e assimilando a minha própria cultura e esse é o meu diferencial. Porque essa minha formação de dançarina profissional e professora de dança é muito eclética, enquanto eu não estava na academia, na dança erudita eu estava dançando, fiz parte do Olodumará que foi o primeiro grupo depois do Viva Bahia que viaja para a Europa, inclusive eu fiquei entre a cruz e a espada se viajava com camisa Roxa, com o Olodumará ou se ia fazer mestrado nos Estados Unidos, neste tempo eu tive uma bolsa para fazer o mestrado e ai com a entrada de Clyde, essa produção artística da escola foi crescendo, crescendo e ele foi trazendo novos estímulos como por exemplo a dança Africana, nós nunca tínhamos contato com a dança africana.

Esse curso que ele deu assim que chegou com dança africana, nossa! Mexeu com os músculos que já mexia na Capoeira e no maculéle, de uma certa forma também na dança contemporânea só que com uma outra abordagem. Clyde para mim reafirma pra mim a questão da minha corporalidade baiana, porque muitas vezes dentro da academia era criticada, rejeitada, por exemplo, eu nunca fui uma mulher magra, nunca fui uma mulher de estrutura e de constituição física magra. Sempre tive muito peito e coxa. Muito pelo contrário sempre fui do tipo cheinha.

E naquela época ainda com resquícios das gerações anteriores a dançarina tinha que ser esbelta tinha que ser sem bunda, sem peito. E Clyde muito pelo contrário ele valoriza essa minha potencialidade de corpo, ele eu perco a vergonha de amarrar o meu peito, de amassar, de apertar o peito porque era muito grande. Ele balançava quando eu dançava. E Clyde valorizou isso.

Nadir – Como você vê Clyde como agente modificador?

Suzana - Já falei do meu lado particular. Pessoalmente essa foi a minha alegria de poder dançar sem essa preocupação de que estava dentro de um perfil, ou dentro de uma imagem solicitada, exigida dentro de um determinado padrão, que tivesse um determinado peso, muito pelo contrário ele percebia em mim, na minha corporalidade o meu potencial criativo e técnico se bem que naquela época, na escola, sempre foi um problema na escola a qualidade técnica dos dançarinos.

Se precisava fazer aula fora. Por isso que a capoeira e o samba de roda me ajudavam muito e eu não parava, quase que fazia todos os cursos extras que apareciam de extensão, como também com Domingos, com Leni Dale. Aqui na Bahia que eu tive o privilegio de fazer com Leni Dale e com Mercedes Batista. Todos os cursos extras, eu era uma dançarina ativa, eu não queria ficar só dentro da academia, não me satisfazia só as disciplinas da Escola de Dança e com Clyde aprendi muito, tanto o lado profissional de como se comportar e atuar no palco, como aprendi também aprendi com a sabedoria dele. Desde que ele chegou aqui, ele é um homem muito elegante.

Ele tem um carisma com as pessoas, ele tem uma educação, ele passa isso para você sem ser autoritário, de uma maneira muito natural, de uma maneira muito fluída essa questão de ser educado na dança e ser educado como pessoa.

Tinha uma frase que ele dizia muito: Vocês são baianos que nunca procurou saber o seu passado? Tinha gente dentro do grupo que nunca foi para uma festa de candomblé. Ele dizia: Como é que vocês querem fazer o futuro sem ter conhecido o passado e viver o presente?

Ele tinha muito essa filosofia. Ah! Eu nunca fui muito boa aluna de Filosofia. Eu me lembro que eu nunca fui muito de estudar Filosofia. Eu tinha muitos pegas com Rolf. A minha professora era também professora de Filosofia eu não gostava de estudar. Mas, Eu gostava de ouvir Rolf falar de Filosofia. Mas nunca fui excelente. E com Clyde foi diferente, Rolf tinha a disciplina FILOSOFIA DA DANÇA e Clyde nos passava essa filosofia profissional e pessoal nas aulas e nas coreografias, nos ensaios. No dia a dia a gente aprendia com Clyde a ser gente, profissional, artista e a ser gente, a saber, tratar com o outro. Tem outro ditado que ele diz assim: Fulano, fulano... E o resto. Ele dizia assim: o resto é comida. Quando se dizia o resto é de comida, as pessoas são os outros. Eu nunca vou esquecer disso.

Hoje eu não digo nas minhas aulas: o resto fica aí parado...Não! Eu digo os outros. Quer dizer as outras pessoas fiquem ai paradas. Então são coisas assim que sutis e

pequenas , mas que eram passadas para nós de maneira natural e sem autoritarismo e de uma sabedoria incrível. É meio abstrato dizer, faltam até as palavras dizer como era esse procedimento com Clyde. E foi uma reviravolta na escola de dança, pois ele traz o negro para a Escola de Dança. O negro estava lá, mas não era valorizado. As nossas questões em relação candomblé, em relação à própria cultura, a capoeira. E era valorizado até certo ponto. Por exemplo.

Eu tive a felicidade de ter a professora Hildegardes Vianna como professora de folclore. E Hildegardes trazia os convidados para a sala-de-aula. A primeira aula de Capoeira que eu tive foi com o mestre Borracha, um rapaz que ela trouxe de lá de Itapoã para a escola. Que trouxe pra gente aprender capoeira. Ela tinha essa visão maravilhosa de trazer uma pessoa de capoeira, uma de maculêle para a sala dela. Pra mim era uma felicidade porque estava se juntando tudo, tudo estava sendo integrado. Eu não tinha muita consciência dessa época não. Eu estou falando de uma consciência depois de uns anos. Eu tinha era entusiasmo, eu me sentia bem fazendo capoeira, maculêle e samba-de-roda. Por mais que me chamassem disso e daquilo, eu não estava nem aí. Eu queria era me movimentar. E a entrada de Clyde na escola proporcionou essa valorização por muito tempo, a Escola de Dança produziu muito durante a temporada de Clyde efetivamente na escola de dança durante 7 anos. Acho que foram 7 anos significativos para a escola. É bacana que depois eu fui fazer o meu mestrado, no meu doutorado ele foi entrevistado, porque eu fui fazer sobre a dança de Iemanjá - o meu objeto de estudo, na minha tese de doutorado foi sobre a dança de Iemanjá. O engraçado é quando eu fui fazer a entrevista com ele, ele virou pra mim e disse uma coisa muito bacana, que eu nunca me esqueço: tem pessoas que são devotas, adeptas como você quiser chamar, que fazem toda a iniciação como iaôs, filhas de santo, ekede, toda a hierarquia dos tons hierárquicos do candomblé, mas tem pessoas também que não são filhas de santo e nem ekede mais estão dentro do candomblé se expressando de outra forma, é o que está acontecendo com você agora, por quê?

Porque o que eu queria a minha intenção pode fazer doutorado era escrever todas as danças dos orixás. Aí minha orientadora me deu cascudo na cabeça e disse: você enlouqueceu vai ficar 10 anos para a pesquisa, você não vai poder escrever sobre as, todas as danças dos orixás.

Porque ela, a Brenda é uma intelectual, uma teórica, ela estuda muito a cultura negra na diáspora. Nos Estados Unidos, nas Américas, no Haiti, no Brasil. E ela dizia assim pra mim: você não pode, você vai ter que escolher sobre um determinado orixá,

impossível mesmo sendo num doutorado. E aquilo ficou na minha cabeça. Um dia a gente foi assistir, foi participar de um congresso sobre Cultura e Beleza Negra Africana, em Washington. Fomos em grupo. Eu fiz uma disciplina com ela chamada, Ah! Meu Deus esqueci agora, mais era relacionada com a Cultura negra. Na diáspora. E nesse congresso lá em Washington eu presenciei um trabalho, uma comunicação oral de Robert Farris Thompson, ele fazendo com Jelon Vieira, ele fazendo uma comunicação com demonstração com Jelon Vieira. Ele fazendo um paralelo da capoeira Angola, da Bahia com a capoeira Angola na África. Não é nem chamado de capoeira Angola na África. Mais há semelhanças de movimentos. Quando eu... fiquei tão emocionada de ter visto um branco norte-americano falando da nossa cultura com tanta propriedade e ainda com uma demonstração com um baiano que foi para os Estados Unidos e fundou a Capoeira Foundation, nos anos 70, no período em que ninguém ia para os Estados Unidos naquela época. Com Jelon Vieira, eu fiquei tão emocionada que eu mudei o meu objeto de estudo do meu doutorado. Eu tinha feito uma proposta de um objeto de estudo relacionado com a educação: Dança e educação, programa de metodologia, alguma coisa assim, nesse sentido. Como as universidades americanas são muito flexíveis nesse ponto, eu disse: eu vou mudar o meu objeto de estudo, eu falar sobre a minha própria cultura.

Eu já tinha falado com ela que eu ia falar sobre as danças dos orixás. E ela disse que não. A sua proposta é outra, e me descartou sobre o escrever sobre todas as danças dos orixás. Nesse congresso é que me deu o insight, veio a luz. Eu fiquei tão emocionada com comunicação de Farias. Eu voltei para o hotel, eu estava hospedada éramos 5 colegas. Todas no mesmo quarto. Todas subiram e eu fiquei no hall. Eu disse: eu vou ficar aqui um pouquinho, porque eu ainda estava no estado de êxtase e eu disse não vai dar pra conversar. Eu quero ficar um pouquinho sozinha. É lógico que comprei um choupinho e fiquei matutando.

Eu aqui nos Estados Unidos vou falar de cultura estrangeira? Quer dizer, fazer trabalhos com autores estrangeiros? Eu estava fazendo um trabalho sobre Dança e educação que é enorme, é um trabalho extenso, porquê não falar das danças dos orixás? Ela não quer, diz que não vai dar. Aí foi que deu o clique. Vou falar do orixá da minha cabeça, a que protege a minha cabeça que é a Iemanjá Ogunté. Aí eu fui até ela, depois que a gente voltou de Washington e disse pra ela, resolvi escrever sobre Iemanjá Ogunte. Ela disse: agora agente já pode conversar melhor. Isso tudo pra falar de Clyde, veja como são as coisas. Porque uma coisa está ligada a outras, vão se ligando.

Você não tem muita noção, não tem muita consciência mais as coisas vão se ligando. Aí eu não queria voltar à Bahia para fazer pesquisa de campo, eu achava que eu sei dançar Iemanjá. Eu já participei do grupo folclórico Olodumaré.

A dança? Eu já sei dançar Candomblé. Você sabe dançar, mas vai ter que voltar, vai ter que ir ao Candomblé para sentir tudo aquilo de novo, fazer entrevistas com a mãe de santo. Mais eu não quero. Foi aquela briga. Eu não quero voltar para o Brasil. Mais vai ter que voltar. Você tem que ficar lá mais ou menos uns três meses, escolher uma casa.

Eu estava perdida. Às vezes o estudante briga com o orientador. Ela estava certíssima. E foi massa ela ter me dado a oportunidade e ai eu fui visitar Clyde em Nova York, depois de anos sem se ver. Eu fui bem recebida por ele e Laïs, os meninos ainda eram adolescentes, somente um é que era casado. E Clyde me trouxe muita luz nesse momento quando nós estávamos conversando nesse momento. Mais voltando à escola de Dança, Clyde tinha um carisma, ele tem esse carisma ele impulsionou inclusive o projeto do Ondundê nos anos 80. Porque ele já estava saindo da escola. 71 chegando, saindo em 78.

Você veja bem ele produziu esses anos todos quando ele estava na escola de Dança, eu participei do Contemporâneo em vários espetáculos em 71 e 72, intensivamente, depois eu fiz o curso de Licenciatura e m 80 Conceição tem a idéia de criar o Ondundê junto com Rosângela, Conga e Bébé, foram as cabeças. Depois Leci, eu fomos dançarinas intérpretes. Ele deixou um legado muito significativo, o Ondundê volta e faz sucesso por muito tempo como um grupo profissional da Escola voltado para as referências afro-descendencia, eram da cultura afro descendente. E antes a Escola tinha uma formação erudita européia. A fundação dela quem formou foi Yanka, embora ela tenha criado o espetáculo Candomblé, está no livro de Lia Robatto. Ela não tem uma coreografia chamada Candomblé?

Nadir – Águas de Oxalá.

Suzana – Mas foi Clyde que dá o primeiro impulso, que dá a primeira abertura pra Escola se desenvolver nesse campo né? Que era... Que já estava lá dentro. Só precisava de um impulso, de uma força. E a força foi de Clyde mesmo. Mesmo ele sendo norte-americano, negro norte-americano que fala fluentemente o português. Lembro que quando ele chegou aqui a gente perturbava ele com as palavras poucas que sabíamos do inglês I love You. I Love You era muito engraçado. E o que mais? Só isso.

Nadir – Você tocou numa coisa boa. Tem aqui duas perguntas. O fato de ele ser de outro país. A pergunta é: Se ele fosse de outro país do terceiro mundo ele teria os mesmos benefícios, a mesma força?

Suzana – Boa pergunta. Primeiro quando eu falo que ele é do primeiro mundo, porque na Escola de Dança, a gente tinha, eu vou falar de uma maneira generalizada, a gente tinha um mito de que a técnica norte-americana era a melhor. The best. Era quem tinha a oportunidade de fazer o curso, a técnica de dança moderna americana era completa. Essa era a temática que nós tínhamos, o norte-americano era o máximo e quando Clyde chegou essas duas coisas se uniram a imagem da cultura norte-americana da técnica, ele também era professor de técnica né? Aliás, todos os trabalhos de Clyde são recriações a partir da dança contemporânea. Ele não fazia um trabalho genuinamente afro-baiano, ele usava da simbologia, da cultura, das histórias, como referencia no trabalho dele que era de dança contemporânea. Sim.

Pra responder a sua pergunta. Não. Eu acho que santo de casa não faz milagres. Infelizmente eu acho que é da cultura brasileira. Sempre o outro é mais valorizado que nós mesmos. Então a gente sempre projetava no outro do exterior. Como já tiveram vários outros europeus, teve Rolf, teve um japonês, Roger George, Hermengard, teve vários estrangeiros na Escola de Dança convidados, mas Clyde com aquele carisma, ele conseguiu unir né? A coisa do norte americano com a valorização, a maioria dos dançarinos começou a enxergar, a ver. Quero dizer Via, mas não enxergava. Se fosse um cara que viesse de São Paulo, Rio.

Nem de São Paulo, Rio porque esse eixo era de onde vinham os melhores profissionais, mas se viesse de Sergipe eu não sei se ele faria tudo. O problema de Clyde não é porque ele é norte-americano, porque é negro, o problema não a solução. A questão de Clyde Morgan é o carisma, é o ser humano que ele é. Além de ser dançarino profissional excelente. Ele tem um modo de dançar próprio que ele mesmo desenvolveu, tem inteligência, tem sabedoria e tem carisma. São as qualidades maiores de Clyde. Se fosse um Clyde vindo de Sergipe faria sucesso sim. Entendeu?

Nadir – Com essas qualidades.

Suzana -Com essas qualidades. Mas, não é somente isso não. Clyde também começa abrir espaço para pessoas que não são da universidade. Isso é um dado importantíssimo. Ele começa abrir os caminhos par capoeiristas, músicos, cantores, artistas plásticos. Ele mexe com muita gente.

E traz esses profissionais e estudantes para dentro da escola de dança. Ele começa a abrir um bloco heterogêneo, a escola era muito mais homogênea, eram dançarinos profissionais da escola de dança mesmo sendo alunos da escola como eu entrei no Grupo de dança Contemporânea com Rolf como aluna porque eu me destacava nas improvisações e composições solísticas.

Aliás eu sempre fui dançarina solista, eu sempre tive na maioria dos meus trabalhos eu tive solos, mesmo em participação muito pequena, mas era solo. Eu tinha muita dificuldade de trabalhar em grupo do que sozinha. Interessante isso era uma característica minha. E uma das coisas positivas das produções artísticas de Clyde era que ele trazia gente de fora e aí começa a troca com a comunidade. E isso com o apoio de Laïs, que era a diretora da escola e tal que entendeu ela também percebia essa troca dos profissionais da escola nessa formação erudita na formação das pessoas, dos artistas que vinham de fora e sem medir. Não tinha essa coisa de ser melhor ou pior. Essa troca era bem equilibrada. Claro que ele como um grande artista ele percebia e valorizava o potencial de cada um. Por exemplo, quando ele via que eu tinha um potencial para fazer um duo eu fiz um duo com King ou solo, ele valorizava isso, quando ele percebia que um determinado capoeirista tinha capacidade de tocar do que dançando ele fazia. Ele percebia o potencial de cada um. Outra coisa bacana ele com essas idas e vindas do exterior vai para os Estados Unidos e tal começou a colocar a gente para tocar, a gente tocava agogô, xequêre, atabaque, ninguém ficava parado. Se estava um grupo dançando estava outro cantando ou tocando. Vem a coisa da filosofia africana, da cultura africana. É uma troca da harmonia do conjunto, equilibrava a música, a dança, o canto. Enquanto eu não estava dançando eu estava tocando e quando não estava cantando estava tocando. Isso é bacana, isso foi muito bom nas produções de Clyde, um dado novo pra gente.

Eu tinha uma base de formação européia. Botava a música e aquela coreografia, ou vice-versa. Criava uma coreografia e aí pesquisar uma música para aquela coreografia. Entendeu? E Clyde não, ele traz essa nova estrutura de composição coreográfica. Foi um dado super válido que funciona até hoje, que é de você estudar questão estética africana, da diáspora africana, você percebe que isso acontece de uma maneira natural, pois o africano não separa a vida da arte, nem a arte da vida. Há diálogos, entrosamento da música, da dança, do canto, do tecido é tudo integrado e interrelacionado. Isso é bacana. Isso Clyde deixa isso bem claro pra gente.

Foi um aprendizado muito bacana. E ai tem haver com a minha tese de doutorado. Vem ai coincidir quando eu vou estudar profundamente o Candomblé, quando eu volto pra Bahia, pra fazer a minha pesquisa de campo, quando eu venho pra casa da minha mãe pequena, lá no Alto de Coutos.

Coincide quando eu faço as entrevistas com a mãe de santo, as filhas de santo da casa, com os alabês, todo esse conhecimento que eu tinha no palco com Clyde, nos ensaios, nos cursos de extensão. Várias vezes eu fui coordenadora do curso de extensão. Tudo isso reunido vem confirmar na teoria e nas palavras das pessoas afro-descendentes. Isso pra mim é vitória.

Então hoje eu estou num curso de pós-graduação dentro de uma linha de pesquisa que justamente busca essa valorização, essa erudição, vem tentando pra ver a cultura pra dentro da universidade. Ainda encontra dificuldade por causa da compreensão. A minha formação é eclética. Eu não tenho formação só na dança contemporânea, A gente taxa. Ele estudou candomblé tudo de Candomblé é com ela. Não é assim. Ainda há muita resistência. Muita resistência dos professores e dos alunos. Imagine naquela época.

Nadir - Naquela época...

Suzana – eram os anos 70, onde tudo podia acontecer em Salvador, era uma transformação da sociedade de um modo geral. Tem o movimento hippie das novas técnicas alternativas de corpo que eram valorizadas como a Yôga, o Tai Chi Chuan. Começa o trabalho sistemático do movimento negro, trabalho de lutas. Era uma... Ah! ... Houve até um certo desconforto com Clyde na escola, porque ele estava fazendo reuniões com o movimento negro unificado. Ele foi chamado.

Nadir – Houve uma tentativa pelo ICBA que facilitou o encontro do movimento negro. Era pra se formar uma dança negra, E Clyde era o coreógrafo convidado por uma entidade do movimento negro que era de Manoel Almeida e Roberto.

Suzana – Ah! Manoel

Nadir – Nessa época eu conheci Vôvô e tudo. Manoel morreu. Tinha essa proposta.

Suzana - Ele valoriza Gusmão, que era um ator que tinha um talento nato. Ele pega Gusmão pra dançar e Gusmão vem dançar com a gente. A gente no grupo e ele não era da universidade.

Nadir - Ele bota Gusmão como solista no Samba Papelô, no Oxóssi N'Aruanda onde Gusmão é o Boi.

Suzana - Ele valoriza Gusmão. Quer dizer ele também se integra, se integrou bem com o pessoal de música. Nós tínhamos muita música ao vivo com Lindemberg, com as músicas de Ernest Widmer, foi muito importante quando Clyde estava aqui. Tivemos Widmer quando foi diretor da Escola de Música, Lindemberg, até Smetak que ficava todo desconfiado com Clyde. Teve contato com Clyde. Clyde chegou a ter contato com ele. Nós chegamos a fazer uma produção com Smetak, a gente fez alguns exercícios de improvisação ele ia à escola de Dança, para fazer alguns laboratórios de dança. Era escola de Música e Artes cênicas. Ele entendeu essa proposta. Clyde começa a pegar cada vez mais os profissionais e os não profissionais.

Nadir - Ele leva o povo de santo.

Suzana – Sim. Para falar sobre o Candomblé sobre a religião, os fundamentos. As danças, os arquétipos dos orixás.

Nadir – era Sicinha?

Suzana – Sim, sim. Era uma danada.

Nadir - Como você analisa os espetáculos que você dançou? Como você analisa? Como você quer falar.

Suzana – Olhe Malandrinho 1500. Foi o primeiro espetáculo de Clyde em Salvador, foi um Fuzuê. Porque a gente foi dançar na Ladeira da Praça. A ladeira da Praça era um lugar considerado a ladeira da prostituição então, como é que a Escola ia dançar na ladeira da Praça? No Instituto dos Arquitetos. Eu não me lembro bem qual a razão da gente ir dançar lá.

Nadir – Segundo Laïs eles estavam buscando novos espaços para o grupo se apresentar. O auditório era perfeito, era muito bom o espaço.

Suzana - O espaço era bom porque não tinha separação grande entre a platéia e os dançarinos, o instituto ficava cheio, todos os dias lotados. Tanto é que a gente até tentou uma nova temporada, mas o instituto dos arquitetos tinha lá um problema. Mais era assim platéia pertinho de você.

Pra mim isso foi de uma excitação enorme, primeiro porque eu estava dançando, fazendo um duo com King que era nós dois sozinhos no palco, era muito próximo da platéia, eu me lembro que eu ficava preocupada com a minha expressão facial, porque a gente aprendia a ter uma expressão facial com Rolf neutra, era chamada neutra né?

A gente dançava com emoção, mas não podia demonstrar essa emoção e com Clyde já foi ao contrário era pra demonstrar emoção. Ele dizia não eu quero que você sorria, inclusive eu tive um momento assim drástico, porque no final do duo a gente dava uma bitoca na boca. Foi um escândalo porque a gente se beijava na tal coreografia, era uma bitoca. Mas, foi um choque.

Eu era noiva nessa época de um rapaz chamado Henrique. Ele acabou o noivado por causa dessa coreografia. Ele disse ou eu ou a dança. Eu disse a dança. Eu estava começando a fazer sucesso como dançarina super apaixonada pelo trabalho do Clyde Morgan, super apaixonada com o que estava acontecendo com a minha vida profissional. Não é?

Eu disse o noivado pra mim não era a meta, porque eu sou solteira até hoje. Sou mãe de duas filhas, mas sou solteira até hoje. Nunca tive esses sonhos de Cinderela de botar véu e grinalda, para tristeza da minha mãe, pois ou a única filha mulher, e aí foi super excitante, eu comecei a descobrir o potencial de ser boa dançarina, de estar dançando perto da platéia e ter a possibilidade de me soltar eu liberei a minha expressão facial, de trabalhar na coreografia. A dificuldade foi o entrosamento com King num determinado momento das carregas. Clyde nos ensinava tecnicamente, mas a gente não tinha um nível técnico ainda perfeito, o ideal pra chegar a onde ele queria. Né? Todas as exigências de Clyde técnica ele compreendia muito bem, ele adaptava. É isso que estou dizendo: Ele liberou a minha corporeidade, liberou meu talento. E aí a gente sempre ia fazendo uns ajustes, essas carregas eram momentos mais tensos eram perto do público, eu tinha medo de cair ou de me machucar e como eu disse antes da gravação King faz uma coisa comigo lá em Ouro Preto, no Festival de Inverno de Ouro Preto e eu fiquei super chateada porque ele me passa óleo Johnson para a pele negra ficasse brilhante e linda.

Mas, no primeiro pulo que eu dou atrás dele e vou para encaixar as minhas pernas na cintura dele e vou para os ombros. Eu boto as mãos nos ombros saio escorregando pelas costas de King, e quase, quase eu caio de bunda no chão. Não caio de bunda no chão porque eu improvisei a queda e fiquei xingando ele.

A gente fala, xingando de filho da puta.

Eu improvisei uma queda dentro da atmosfera que era Malandrinho 1950, que era um jogo de sedução, de brincadeira, mas era um jogo de sedução. Não era uma sedução lasciva, uma coisa sexual de querer, esse é o homem que eu vou trepar. Esse é o negro que vou trepar. Não. Era de uma sensualidade.

E o que me chama mais atenção pela combinação King, negro e eu não sei se era negra Mas, de pele clara com King. Essa junção, esse contraste do claro como escuro, era o que era interessante e essa sedução essa coisa que a gente tinha a possibilidade de improvisar também. Ele dava a estrutura ele desenvolveu toda a coreografia, mas existia um momento, por exemplo, quando a gente se afastava a gente tinha que improvisar tinha umas gesticulações, era ele me chamando e eu chamando ele, era tudo improvisado. Respondeu a sua pergunta?

Nadir - Como você analisa os espetáculos.

Suzana - Ah! Sim esse foi o primeiro. Depois é... Tanto tempo atrás. Mais eu me lembro que eu me sentia muito feliz, muito excitada. Eu dava de tudo, eu trabalhava assim com vontade. Eu não tinha preguiça, não tinha horário. Se Clyde dissesse que tal horário esteja aqui. Eu estava lá, foi uma experiência profissional.

Eu cresci como, entrei como aluna, saí como profissional, tanto que quando eu fui para o Ondundê como dançarina convidada, quer dizer pra mim, porque com Rolf eu também tive muita experiência de palco com Rolf, mas, foi mais comedida vamos dizer assim, mais disciplina Rolf era muito exigente.

Clyde também teve disciplina. Aliás, disciplina é um ponto forte de Clyde, mas sem o autoritarismo. Já o Rolf era muito mais exigente mais com uma disciplina mais autoritária, isso me reprimia, me intimidava, o palco me intimidava. Com Clyde era ao contrário, o palco com Clyde, me deu foi muito mais vitalidade, eu vim embora. Eu cresci como profissional. Não tem nenhum trabalho de Clyde que me deixe intimidada, por não poder me expressar como um todo, pelo contrário.

Nadir – Ele valorizava. Tem aqui duas perguntas. Se você quiser emendar você emenda. Como é o corpo de Clyde? Como é que você o corpo de Clyde?

Suzana – Que corpo? Físico?

Nadir – Essa corporeidade, essa expressão.

Suzana - Entra tudo.

Nadir - Físico, filosófico, emocional. Como é que você vê?

Suzana - Eu vejo Clyde, a corporeidade de Clyde é perfeita, é um conjunto de uma série de fatores. 1º - Ele tem uma musculatura, em termos físicos ele tem uma musculatura toda bem trabalhada, ele sempre se cuidou muito, não é a toa que ele até hoje faz a

natação pra manter o corpo esbelto. Tem os músculos no lugar. Sem ser super musculoso, sem ser frágil. Ele é alto, é um dançarino alto.

O corpo emocional de Clyde eu diria que ele aprendeu a gente também aprendeu, acho que ele se envolveu muito, ele se sentiu muito feliz pela receptividade dos baianos com ele. Acho que o emocional dele cresceu muito aqui na Bahia com gente. Né? E o corpo filosófico de Clyde, é como lhe disse antes é o carisma. O Clyde... Tem pessoas que até trabalham, se esforçam pra ter um determinado carisma, pra ser simpático, até agradável. Clyde não precisava fazer esforço nenhum para ser simpático. Quando ele abria aquela gargalhada, aquele riso dele, ele já desmanchava com qualquer tensão. Filosoficamente falando Clyde tem essa qualidade essencial. Eu acho que muita gente não tem carisma, de ser uma pessoa íntegra e acreditar no que faz que era bacana. Sofria críticas, muito tempo depois ele sofreu alguns momentos críticos na Escola de dança, alguns profissionais.

Queria que ele fosse embora, eu acho. Né?

Nadir – Chegaram a pedir ao reitor que ele fosse demitido. Teve uma comissão que foi pra lá. Diziam que achavam que ele fazia folclore.

Suzana - isso eu não estava aqui. Eu já estava no meu mestrado nos Estados Unidos.

Pois é, mas ele tirava isso de letra. Ele não se abalava não. Claro que no íntimo dele, ele deve ter ficado triste. De ter iniciado algo nobre na escola de Dança, se sente acuado é claro, mas ele tirava isso de uma maneira muito positiva, muito íntegra. Elegante.

Nadir - Você percebeu que havia algum significado da proposta de Clyde para o elenco?

Suzana – Sim. Só havia. Ele sempre dizia pra gente vocês estão numa terra da felicidade né?

Vocês têm aqui o que a gente perdeu nos Estados Unidos, o negro norte americano ele perdeu essa relação. O negro que chegou nos Estados Unidos pela rota, eles perderam muito da identidade com a escravatura. Ele percebeu que na Bahia o negro foi um elemento formador da sociedade afro – baiana. Não é a toa que nós somos conhecidos Brasil e no exterior pela cultura afro-brasileira, é o Candomblé, são os Orixás, a Capoeira. A capoeira está aí, cada vez mais em qualquer lugarzinho da Europa, em qualquer cidadezinha do interior sempre tem um grupo de capoeira, é impressionante.

Na Holanda é um escândalo. Em toda cidade pequeninha tem. E olhe que Clyde entendeu isso muito bem.

Eu ia dos meus diplomas de graduação. Eu tenho dois diplomas de graduação, Dançarino Profissional e Licenciatura em Dança paralelo a isto, minha profissão artística era dançarina, foi justamente nos anos 70 e 73, depois viajei para os Estados Unidos para fazer o mestrado, fiz a pós graduação nos Estados Unidos na Filadélfia, você já sabe no Temple University e nela fiz o doutorado.

Nadir - Foi sobre o que o seu mestrado?

Suzana – Foi sobre Dança educação. Eu ensinava metodologia Especial da Dança na época, na Escola de Dança. Eu terminei a Escola que dança e fui logo ser professora. Terminei em dezembro fiz concurso e passei e logo fui professora em março. Terminei em 73 e em 74 já entrei como professora da escola. Então eu estudava, eu ensinava metodologia eu queria, eu criei um programa especial para crianças e adolescentes.

Nadir – Ah! É. Aquele programa.

Suzana – Sim em Metodologia Especial da Dança.

Nadir – Pois é o resto das perguntas que eu tenho é sobre o Porque Oxalá usa Ekodidé.

Suzana – Deixe-me falar de Clyde ainda. Pra chegar ao doutorado, quando eu saí para fazer o doutorado a minha idéia era estudar autores estrangeiros. Então eu queria estudar, aproximar o negócio da Dança Educação.

E com a mudança da proposta da tese do doutorado veio a tona toda a minha experiência artística, profissional com Clyde, com o Odudê e com o Olodumará isso é que é bacana. Eu comecei em 71 a dançar e em 92, veja quantos anos só no doutorado, quando eu começo a estudar o candomblé teoricamente é que eu assistia toda a festa de Candomblé eu ia ver a parte plástica, no Ilê Axé Opô Afonjá, a casa que eu freqüento hoje em dia, que eu tenho relação à casa que me abraçou, que me abriu as portas para que eu entrevistasse as filhas de santo e que eu me relaciono até hoje.

Tenho toda a intimidade lá com a casa, não me tornei uma ekede, por que corro das obrigações. Mas, o que é bacana é isso toda a minha experiência dos anos 70, 80 vieram se concretizar as experiências práticas artísticas profissionais, vieram se concretizar através da teoria numa tese de doutorado. Essa é a grande felicidade, porque no Candomblé dançava, a Capoeira, o samba de roda, eu dançava mais não tinha essa consciência crítica da cultura. Claro hoje então analiso. Hoje eu tenho uma visão, uma consciência crítica, da importância que foi esse trabalho com Clyde, o trabalho que foi com o Odudê. Tendo as minhas experiências tomando todas as

cachaças no mercado Modelo, dançando no meio das prostitutas, não tenho vergonha de dizer isso. Eu aprendi a sambar com elas mesmo. E isso quando comecei a estudar, a mergulhar na teoria do candomblé veio a tona de uma maneira mito bacana, de maneira forte e o candomblé me ensinou muito as coisas tanto lado pessoal, quanto no lado profissional.

Eu sou uma pessoa totalmente diferente. Eu digo que as pessoas mudam, mas eu digo que o candomblé foi o fio condutor para me mostrar tudo aquilo que Clyde me dizia na sala de aula, nos ensaios, na criação coreográfica e que eu gostava na hora, no momento eu gostava de ouvir aquilo, mais não tinha essa consciência crítica. Não fixava nada e quando eu estudei e quando entrei na casa de Mãe Nini é que eu comecei a me transformar em profissional e pessoalmente.

O Candomblé me mostrou aspectos sobre a minha pessoa que você tem que ir ao psiquiatra, ao psicoterapeuta para entender a sua pessoa. Eu encontrei isso no Candomblé. Eu me encontrei, eu me vi valorizando as minhas qualidades e entendendo o seu dever e comecei a entender os meus defeitos e compreender a minha relação com o outro, com a vida não com o resto, mas com os outros. Essa integração, essa constatação. O corpo de santo no Candomblé tem uma educação, uma relação que muita gente desconhece e que ignora e que discrimina. Mas são pessoas de uma educação, não de uma educação formal, porque a maioria não tem. Agora é que as pessoas estão sentindo a necessidade de estudar que na época não tinha ninguém na época especializada, como eles trabalham com a Educação. Mas, é uma educação que tem uma base, uma referência fortíssima por causa dos africanos que chegaram aqui no Brasil. Cheguei a conclusão que com a chegada dos escravos aqui que aflora toda a educação do candomblé. O Candomblé pra mim não é só uma religião, pra mim é mais que religião é uma maneira de vida. Uma maneira de você compreender a vida. De poder viver feliz com muito ou pouco dinheiro. A gente fica assim Ah! Se não tiver dinheiro não se faz nada. Minha mãe dizia. Tinha dia que eu chegava lá e dizia nossa! Gastei todo o meu salário na impressão do capítulo da minha tese pra mandar para os Estados Unidos via SEDEX era caríssimo e ela dizia assim: relaxe, vai chegar alguém que está lhe devendo 50 reais, que você nem lembra mais. Olhe Suzana, aquele dinheiro que você me emprestou eu tenho agora.

Minha mãe dizia, eu ficava desesperada sem um tostão. Olhe Suzana, se lembra quando você me prestou aquele dinheiro? Já tenho, vou lhe pagar. Quer dizer. Essas coisas que parecem simples, mas são de um significado, de uma certeza. Né? Candomblé pra mim

é uma possibilidade de estudar infinitamente, não pára, quanto mais você estuda mais você aprende mais você quer saber e por aí vai. Por causa das várias interpretações, dessa mistura toda das etnias. É muito bom. Aí quando eu fui fazer a entrevista com Clyde, nessa minha tese de doutorado. Nossa! Eu ficava assim super emocionada com as respostas dele. Mas ele tem umas respostas que vinham da memória que me emocionavam, filosófica e de sabedoria.

Nadir – A África foi muito importante pra ele.

Suzana – Eui acho que foi

Nadir- A África e a Bahia.

Suzana – A África e a Bahia. Ele é um homem feliz

Nadir – Ele traz como o povo africano faz, ele traz alguém da comunidade para dentro da escola, mas, também ele aprende junto com vocês. Tanto que eu chamo vocês de dançarinos intérpretes.

Suzana – Sim Muitas das produções nós éramos dançarinos intérpretes, mas tinham muitas coreografias que era ele que fazia, era ele quem coreografava.

Nadir – Vocês deram um toque muito especial nos espetáculos

Suzana – Era uma troca. O intercambio quase que perfeito muitos especiais. E escola de dança nunca produziu tanto quanto.

Lais 26/01/2006 = gravação com Lais Morgan

Nadir - Fale um pouco das linhas de dança na escola as tradicionais e a moderna.

Lais - Vamos falar como cultura brasileira, em diversas linhas, a cultura eurocêntrica. O que a gente vê mais no Brasil. A coisa da cultura brasileira. Você me pediu para falar do meu trabalho como dançarina no trabalho de Yanka Rudzka no Candomblé e no trabalho de Clyde. São dois tempos bem diferentes. Um é em 56, 57 e o outro é em 72 e 73. No sentido de que Yanka é uma branca européia e Clyde é um negro norte-americano. Temos duas versões o Velho Mundo e o Novo Mundo. A raça branca e a raça negra: Yanka e Clyde. O processo do trabalho em si, eu gosto muito da coreografia na visão que ela consegui fazer. Agora no processo, a mudança fundamental pra mim foram experiências e tempo de vida, pois eu tinha 15 pra 16 anos, o outro eu já tinha 30 anos, quer dizer tinha muito mais bagagem e vivência e conhecimento. O de Yanka foi coreografia que já veio pra mim pronta, Yanka se mudou de São Paulo pra Bahia essa coreografia foi feita na Bahia ela foi criada em São Paulo não sei bem. Mais a primeira vez que ela apresenta o trabalho é em São Paulo, eu nunca perguntei a ela o porquê ela fez, nunca houve uma explicação do que era, conhecia naquela época pouco de Candomblé, mas eu podia reconhecer naquela época o passo de Oxossi, o passo padrão, não como é que se chamava, a combinação do movimento que vai pra frente e vai pra trás e depois vai virando para o outro lado, tinha dentro da dança. É assim que eu vou dizer que era estilizada, eu gostava. Ela botou dois deuses, que simbolizavam os orixás, numa época era Domitila Amaral, que fazia uma seqüência sentada, no outro tinha Echío, faziam um duo, eles não dançavam. Não sei hoje a gente olhando na idéia dela parecia a postura do pai e da mãe de santo. Mais não tinha nenhuma tentativa no meu ponto de vista uma realidade do Candomblé em si, mais tinha na estrutura um grupo que dançava, tinha duas pessoas que estavam no fundo. Às vezes dançamos sem ninguém. O importante era um grupo bem estilizado. O trabalho de Clyde parte de um livro de uma lenda contada por Didi - Deoscóredes dos Santos: Porque Oxalá usa Ekodidé, foi um processo de pesquisa e de trabalho junto com ele que criou e Juanita que é esposa dele. Levada por uma orientação da dança tradicional de Oxalá e de todos os orixás que for orientada por Eunice, uma filha de santo do Ilê Axé Opô Afonjá, de Oyá, e Conga que é de Ogum que também era do Axé. Eram os dois colocados como instrutores líderes na parte tradicional. Nos fizemos o processo de acompanhar, pois tinha uma maioria que já conhecia e fazia parte da

cultura, da tradição, isso sempre muito dividido entre os homens e as mulheres do grupo. Porque as mulheres vinham da classe média pra alta e bem eurocêntrica, embora todo mundo seja miscigenado, umas mais que as outras, mas sem nenhuma ligação mais forte com as raízes mais fortes com as raízes de cultura afro brasileira. Então os homens já sabiam todas as danças dos orixás e nós mulheres estávamos todas aprendendo. Então eu já tinha tido uma introdução num grupo folclórico, na época ele se chama Olodum, viajei dançando orixás de Oxum, de Iansã e de Nana e sendo minha vida toda foi ligada com Cultura e com cultura afro. A dificuldade maior que eu acho no processo pra mim como dançarina, como participante era justo contar estória quando a parte não era tradicional era dança moderna. Por exemplo, a hora que a gente celebra de ter achado a coroa. Tem um trio. Eu acho que era eu, Marli e Guio, fazíamos o gesto com a coroa, então tinha o gesto de ligar. Eu tinha uma certa resistência era complicado, não era o moderno abstrato, mas era o moderno contando a estória.

Nadir - Fale do seu personagem.

Lais - A estória do Porque Oxalá usa Ekodidé. Eu lhe dei um texto? Juanita fala? Não. Eu devo ter esse texto lá em casa. É a lenda, o mito, a explicação porque todos os orixás na fase da iniciação usa pena vermelha, até Oxalá que só usa a cor branca. O vermelho representando poder representativo do sangue, o poder criativo feminino que consegue fazer a procriação. Em redor disso tudo o respeito pelo - eu acho fundamental na peça é quando Oxalá vem dar o dodobalé pra Oxum. O criador, respeitando o poder criativo que está na mulher. Meu personagem é Oxum, foi um pouco tumultuado todo o processo da lenda, porque nós somos seres humanos, então no comportamento do grupo teve varias situações. Teve Carmem Paternostro, mais ela ficou esperando criança. E eu como já estava ensaiando, pois já tinha tido filho há 6 meses entrei para substituir, no quase inicial. Tive pouco trabalho antes ai eu começo e quando a coisa já está engendrada, Carmem perde a criança e quer voltar para o papel. Ai eu disse que não ia dar mais, ela entra com o personagem de Iansã e eu faço Oxum.

Nadir – teve improvisação?

Lais – Eu acho que sim. Tinha a parte tradicional que a gente pode ver no vídeo e tem a parte que certas horas são bem criativas. Tinha um intuito da gente, devia ter improvisação, mas tinha uma parte que era do grupo. Porque tudo na coreografia era

assim: tinha parte de estar sentada e agora você vai fazer assim relacionar com os personagens. Clyde dava os movimentos, mas o fundo você achava a sua maneira de conseguir fazer aquilo e tinha danças bem determinadas por ele. Não tinha improvisações coletivas. Conforme os personagens. Os três invejosos, Ângela Oliveira, Lucia Cordeiro e Armando Visuette, você vai ali e faz as coisas passageiras sempre bem improvisadas, e bem definidas. Claro que cada dia podia mudar um pouco. O processo, impressionante é que quando fomos para o Solar do Unhão, no andar de cima, ficamos uma semana lá trabalhando, nós e os atabaquistas que eram também tradicionais que eram: Edinho, Boca de Ferramenta (Vadinho), Dudu e Djalma que era o coordenador, Djalma Corrêa. Nós fizemos todo o processo com as redes, de cobrir as paredes, fazendo todas as divisórias, fazer as bandeirolas, enfeitar de papeies, pra mim foi realmente ao um lócus do candomblé. Claro que os fomos ao ciclo do candomblé, fomos ao ciclo das águas de Oxalá. Foi o grupo inteiro, fomos 3 vezes ou mais vezes. Então foram pessoas que nunca tinham ido ao Candomblé. Foi um primeiro contato, foi uma experiência muito rica e muito diferente porque cada um estava num processo de vida e de crescimento diferente, pois tinha gente que nunca tinha ido ao Candomblé. Foi o primeiro contato, então para cada um foi muito rica, porque cada um estava num processo de vida diferente de conhecimento.

O meu personagem era o personagem central da peça, mais mesmo assim eu não aparecia o tempo todo na peça. Eu fazia outras partes como figurante. Como outros passos dançando como sei lá. E as outras pessoas dançavam como se fosse assim numa espécie de candomblé. Nós estávamos no preparatório. Pra mim foi um marco antes e depois do Porque Oxalá usa ekodidé, porque foi a primeira vez que eu fiz um tema, um espetáculo inteiro. Foi muito significante, porque alguém resolveu filmar. Não o espetáculo todo corrido, assim a maneira como ele foi pegando pra poder se tornar interessante pra assistir através de documentário, além de te o documentário dos ensaios, da construção do cenário, pena que a maioria dos outros trabalhos nós não temos.

Nadir – O nome da música Inagada da vida de Santana?

Lais - foi a música que nós usamos em 10 minutos, com duos e improvisação, e tinha parte estruturada. Começava com duos, eu era com Tereza Cristina, com King, tinha Euzébio, tinha Marli, Júlio, Vera, Carmem.

Nadir – Inagada da Vida?

Lais – Inagara da vida. Então a gente começava cada uma em uma posição. A invenção de Clyde era uma improvisação que ele trabalhou com a gente. Uma improvisação de espelho. Aonde um imitava o outro. Em que cada um pintava o outro seguia o outro e a liderança mudava quando acontecesse de mudar, não tinha hora determinada, e tinha certo espaço na música tinha certas evoluções estruturadas e tinha uma subida em que Tereza Cristina era posta lá em cima, e tinha uma coisa pra terminar. Cada dia era uma coisa que acontecia. Esse.

Nadir - Nos meus capítulos, eu estou assim falando dos orixás, tem um que é Oxum e Iemanjá.

Laïs – Oxum e Iemanjá. O sentido do feminino do trabalho, o não egoísmo, o não estrelismo, a essência, a eficiência, a simplicidade, o que é necessário, o que é apropriado. A viagem do ego, do próprio rito. É importante o reconhecimento como aprendizado de história e como consciência de saber as coisas como aconteceram, mas não como eu fiz isso. Eu nunca fui a dançarina e nem a coreógrafa solista. Conhecia a limitação do meu corpo e minha limitação como ser humano. Eu nunca me joguei para fazer uma bolsa fora, eu não sou franca atiradora, gosto do trabalho de equipe e topo botar azeitona na empada de qualquer pessoa, a partir do momento em que acredito no trabalho e ache que tem significado de eu dar a minha colaboração. Financeiramente é a mesma coisa, as vezes já passei da fase, estou com quase 65 anos, mais eu nunca trabalhei muito para receber o dinheiro que merecia como funcionária universitária me aposentei baixíssimo que me irrita um pouco. Me irrita porque por não ter mais dinheiro que eu poderia mais fazer, mas vem de personalidade também. Eu moro nos Estados Unidos há mais de 20 anos, e ou mais de 20 anos e queria ser muito mais ativa em puder trocar, fazer um intercâmbio com pessoas daqui pra lá, isso não tem acontecido o que gostaria. Uma vez eu quis levar o Ondundê, eu tentei o Ondundê, nunca consegui. A única produção total e que me dá muita felicidade é Augusto Soledade, que começou dança fazendo curso com Clyde, ele já era formado em Comunicação, depois ele volta pra fazer dança. E ai ele vai morar na casa da gente em Brockport, ele vai para fazer mestrado e se tornado realmente de um nível muito alto de dançarino, coreógrafo, acadêmico e professor.

Nadir - Como você vê os arquétipos dos orixás femininos?

Lais - Como é Maria a mãe de deus. Englobo tudo em Maria, Iemanjá. Não vou dizer os nomes dos deuses hindus ou do Egito, porque Osíris eu pensava que era Isis, mais Isis é o feminino, inclusive está chegando tanto a guerra porque o feminino está

entrando forte. Tem o amor. A resistência. Pra onde eu vou agora? A mulher, o feminino. Sou de Iemanjá não fui criada na tradição, mas na adolescência comecei a me ligar, porque era dança, porque era música. No fundo era totalidade do ser e sou de Iemanjá e a minha coligação era desde mãe Senhora, desde que ela existia. Eu tinha maior contato com ela, tinha Mestre Didi, daí veio o Porque Oxalá Usa Ekodidé. Tinha Mãe Ondina também pouco contato. Foi na época dela que nós fizemos o Porque Oxalá e ela foi assistir, depois com Mãe Stela, quando Clyde se torna Ogã de Oxalá. Ele faz a confirmação. Eu sou escolhida pra fazer a confirmação de Ékéde. Eu sou escolhida pra ser a primeira Ékède de Iemanjá do Axé Opô Afonjá. Não aparece muito mais Iemanjá lá, é muito forte, de muito fundamento e é muito antigo e dentro de toda essa viagem e desenvolvimento como pessoa, não posso dizer que tenho aprofundamento muito grande, que tenho saber no CANDOMBLÉ, como tradição. As pessoas vão lá pesquisar e decidem entrar para a religião, mas dentro da própria natureza tem pessoas já nasceram feitas no sentido de pra mim o orixá ou inkice é uma totalidade dentro dessa personalidade. Aço que foi isso. Quando a gente fala que a Escola de Dança não tem a cultura brasileira, negra, vivenciada lá dentro formalmente. Por que a Escola começou realmente Dança sempre no Brasil era balé para classe alta, depois foi Dança Moderna, menos aceita mais foi e dentro do processo, começa a escola de Dança como departamento depois foi não tinha homens e quando começa vir os homens, claro, faz alguma coisa com os homens no Brasil, na Bahia principalmente é pela tradição tão grande da Capoeira e também pelas danças dos orixás, danças folclóricas, quadrilha, marujada, não importa, ou seja, o homem sempre foi ativo, ou seja, não importa tem várias tradições no Brasil que são só homens que dançam. E quando a gente vê no folclore danças que são só homens vestidos de mulheres. Uma coisa que não sei é de mulher vestida de homens dançando na nossa tradição. Pode ser que seja, mais não me lembro agora. Mais realmente o corpo do homem pode ser pra dança do que as vezes do que mulher.

Na minha formação eu tive Yanka Ruzka como a minha primeira professora de dança moderna, depois eu tive um pouco tempo com o japonês Maksamo Ukuni, que fez o segundo ao aqui antes da escola de Dança começar que foi no segundo curso de férias internacionais, foram ou foi quando a Escola de Arte começou produzida por Rosita Salgado Góes, minha irmã, de trouxe Kel Rogers como diretor. Depois Yanka veio no mês de julho em 56, vai fazer 50 anos este ano, ela começou a escola de Música, fez alguns cursos. Agora agente chama escola de Música. No segundo ano ela não volta e

volta *O maksamo Ukuni*. Um japonês que estava passando no Brasil, e foi convidado deve ter sido isso e no terceiro ano continua os cursos de teatro em 57, volta dá o curso e começam os cursos de dança, onde era Casa Universitária no Canela, na Araújo Pinho em 1957 ela traz dançarinos de São Paulo: Iolanda, Lia Robato e Glorinha e eles, nós fazemos um espetáculo de dança atrás da reitoria onde hoje é o estacionamento e onde foi o marco da dança moderna aqui na Bahia. Tinha coreografia de Debussy. Minha irmã Inês Salgado Góes, também dançou nessa época. De Clen era filha de um alemão. Tereza Amazonas, que era um núcleo. È o primeiro núcleo de estudante, Lia fica pra ser professora. Iolanda e os outros voltam pra São Paulo e aí começa o movimento de dança moderna dentro da universidade. Depois Yanka não consegue com o clima, com o relacionamento com o reitor. Ela resolve voltar depois de 4 anos, sei lá, pros 60 é que chega Rolf Gelewski como convidado no grupo de alemães que a Escola de Música trouxe. Trouxe Rolf, que tinha sido recém formado lá. Ele começou a desenvolver tudo o que ele tinha aprendido e criando aqui na Bahia e juntando era os alunos que davam aulas e em 3 anos ele estruturou matérias e nos formou. Formação bem européia, bem alemã mais eu coordenava o grupo, ele foi bem aberto, com músicas de bossa-nova. Foi bem interessante o trabalho, chegou a fazer Arena contra Zumbi, depois de eu trazer um disco do trabalho que eu tinha assistido em São Paulo, ele estudou o que era Zumbi e fizemos bem estilizados e era metade do espetáculo, era uma coreografia durante também. Vai Rolf, quem mais? Jorge? Não lembro o nome agora. Eu faço um duo com esse homem. Depois chega Klaus Vianna, Depois de um encontro queem tem de dança aqui no Brasil, no Paraná. Mais Klaus vem e ele nunca dá o grupo pra Klaus coreografar. Klaus pega esse tempo trabalhando com a gente tecnicamente e ele começa a fazer sempre balé e o novo processo de corpo que ele desencadeia, e é tão importante aqui no Brasil e também. Aqui na Bahia ele tem uma frustração de nunca ter feito uma coreografia para o grupo de dança contemporânea. Então vai embora Klaus, Rolf, resolve ir para a Índia, volta e aí aparece, eu pego a chefia de departamento em 71 e Ana Lúcia fala desse negro que está ensinando no Rio. Ela não sabe se era africano ou se era americano e que ensinava a Técnica de José Limón e danças africanas. Ai foi a sopa no mel, porque eu estava sem coreógrafo no grupo da universidade, e ele estava interessado em pesquisar capoeira. Ele vem dar as duas oficinas de extensão. Aí depois do resultado. Convidei para saber se ele topava ficar, coreografando o grupo. Ele disse que ia ficar por um semestre. E ai, quando ele vê o grupo dançar o trabalho anterior, ele gosta

muito do grupo, mas sente muito a necessidade de homens. Nessa época só tinha Júlio Vilan, eu acho que King entrou na Escola, ele já convidou King, para fazer parte do grupo. Fizemos o primeiro espetáculo que já ficou bem definido coisas bem diferentes. A gente começou a aprender de uma linha americana, a educação do movimento de uma linha de movimento, de uma pessoa que estava no grupo ele disse eu vou dar essa coreografia pra o grupo, aí não entendi nada porque todo mundo fez coreografia no grupo. Aí ele disse assim se ganha, se você vende a coreografia para o grupo, você começa aprender né? E como coreógrafo você pode vender a sua coreografia, não se paga para botar a coreografia. Começou a surgir num novo espaço de se saber o que é dança artística dentro de um grupo na sociedade, as possibilidades. A gente começou também, se via no balé, no Brasil, isso devia funcionar, mas nós começamos na universidade, eu posso falar nós por que eu era da turma da Bahia que tinha experiências fora, ou Rio ou S. Paulo, e que ele falou vou pegar uns estudantes e eles vão precisar de dançarinos substitutos. Isto pra mim foi uma novidade. A gente aprendia dança e as vezes tinha pessoa que aprendia a nossa mesma dança por uma necessidade elas podiam ser substitutas ou por uma aprendizado substituir. Então foi uma abertura bem diferente, porque a Escola de Dança, em 56 a 71, são mais de 15 anos, é a primeira vez que um americano entra na escola de Dança. Teve uma moça que veio como voluntária, uma senhora, talvez ela tenha dado um pouco de jazz. Deu um curso de maquiagem pra gente, talvez a gente nunca tenha dança moderna americana. Mais especificamente é bem diferente um negro que tem a, um negro, um homem que tem também a cultura africana. Também quando ele vem para o Brasil, ele tinha viajado por uns 15 países da África, ele tinha sido tido troca ele dava o espetáculo de classe universitária e ele aprendia com aqueles grupos da universidade, os grupos autênticos. Ele andava na praia e Clyde dizia, olha como esse homem trabalha o corpo mais porque ele não está na universidade? Ele estava fazendo exercícios, a fazer capoeira na praia. Então lê começou a conversar com essas pessoas e a convidar para entrar a universidade. Chegou um ponto que, acho que foi no primeiro ao em 1972, foi em 72. Eu tive a idéia de fazer um curso só pra homens, claro, que o curso foi de graça. Foi naquele horário de 6 as 8 e era sempre o horário daquelas pessoas irem para os grupos folclóricos. De grupos profissionais da Bahia, tinha muitos grupos folclóricos, eles dançavam, jogavam capoeira o que fosse, peca de xaréu e ganhava dinheiro com isso.. Aí começou a linha de homens na escola foi a partir desse curso. Ele gostou muito

da idéia foi maravilhoso, e o grupo o que eu acho mais importante, o trabalho de Clyde é que quando ele entra num grupo ele não quer só dançar.

Ele é muito paciente. Em termos do que ele quer fazer. Claro! Que quando ele entra num grupo ele não quer só fazer, mais de facilidade de talento e consegue explorar realmente o que você tem, realmente a gente não tinha técnica aprimorada nem de balé, nem de dança moderna, tecnicamente a gente tinha um nível que não interferiu porque a gente tinha uma parte criativa, e a aparte da cultura brasileira foi tão forte então que foi isso que foi o forte no trabalho dele, quando ele queria trabalhar com músicas regionais do Nordeste, Inclusive o segundo trabalho que ele fez tomei um susto quando ele arcou com a responsabilidade que era pra fazer com aquele a música de Lindemberg, não sei como era. Era a comemoração em Cachoeira, Clyde sai com Widmer, com as autoridades e Lindemberg para conhecer as coisas históricas. Trabalha com Joana Angélica e Tiradentes, faz esses personagens a partir de leituras e discussões usa a turma de preparatório , a turma de Escola para fazer coral, com as roupas também. O que é importante é que a gente tinha tão pouco dinheiro, com as roupas simples, eu me lembro do grupo coral, aparece lá com o leotard azul e as saias brancas, tudo assim com as coisas muito arranjadas. O pessoal sempre procura saber como é que a gente fazia as grandes produções. As produções eram mesmo no Porque Oxalá usa Ekodidé, as cadeiras foram usadas, eram as cadeiras velhas da escola de dança. E pintou todas cadeiras de branco, amarrou uns panos, Jersey sei lá até hoje tem essa dança candomblé. Clyde fez um capacete, para cabeça dela. Com de Kauli Shell. Que era com uma fita preta. Ele dançou varias outras coisas com isso. Sempre a gente pegava o que tinha e ele fazia, como ele começa aqui na Bahia. A gente fazia assim. Vem o curso de homens, foi um marco, os homens começam a se interessar e esse grupo.

Nadir – Eu gostaria de falar sobre como Veru (Everaldo) veio.

Lais – Passando do curso pra homens, as modificações que Clyde trouxe como profissional de dança, pois fazia parte da Cia de dança de José Limón, ele também criou o grupo dele com Carla Maxwell, ClydeMorgan e Carla Maxwell Group ele também depois dessa experiência que ele teve na África, experiência mais importante porque ele visitou mais de 10 países africanos, dançando e mostrando os duos ele e Carla, a sua primeira mulher. Ela continua dirigindo o grupo de José Limon, é diretora

artística. Ele pega essa experiência de aprendizagem na universidade africana, que traz os grupos para ensinar na própria universidade e ele implanta isso na Bahia, não só como Yanka, por exemplo, que tinha o grupo, que vinha para tocar os atabaques para os espetáculos ou vinha para acompanhar as aulas. Ele traz essas pessoas, como sujeitos da cultura. Por ex. Sincinha que veio ensinar o que ela sabia das danças de orixás. Quando Conga veio ensinar. Começou que Gato veio ensinar a Clyde a Capoeira, as pessoas começam a ver que essas pessoas são detentoras da cultura baiana. Tem o mesmo respeito que um professor de balé que está visitando a cidade. Então começa uma modificação consciente ou inconsciente na mente das pessoas. Também é interessante essa coisa do feminino e do masculino, porque ele sendo homem, contrata homens e começa outra perspectiva de dança com homens. Chega o final do trabalho de Clyde na primeira estadia na Bahia, ele fica aqui até 78, e em 76 eu acho, ele é convidado pelo Itamaraty para representar o Brasil no FESTAC na África mais isso vai protelando, ai novamente ele vai apresentar Oxossi N'Aruanda um texto que Caribe tinha numa revista e veio de novo a lenda de Ode e Oxum. Eu faço Oxum. Onde ele introduz a capoeira na parte da luta e a grande dificuldade da musica. Ou você bota...O Baiafro não estava funcionando, acho que Djalma não estava mais na Bahia. E ai pega novamente pessoas do candomblé. Clyde fazia a parte criativa com música de Rufo Herrera, como é que se diz: foi uma música encomendada. Aonde Clyde faz a figura do pai, Carmem Paternostro é a figura da mãe e Armando Visuete era o filho. Tinha dois rapazes, Júlio e Euzébio que eram os guerreiros, ou três Veru velho, as apresentações foram no Vila Velha, o nome da coreografia foi Ida de Armete. Ar de Armando e ete de Visuete, poi ele era o centro da peça. Tinha Adriana depois foi Guio ou vice versa que era a jovem que era o amor. Dois guerreiros lutando eram três guerreiros, a música foi encomendada. Teve outra coreografia que a música ao foi encomendada foi Eclosão com música de Ernest Widmer, foi uma coreografia bem longa também. Depois começou a se delinear três linhas de trabalhos dentro do grupo que era sempre o Moderno que não era o tradicional, não se pegou o folclore e se fez folclore no palco, mas se pegou música nordestina com a banda de Pífanos de Caruaru. Era a fase no Brasil, onde a música nordestina instrumental, o Quinteto Armorial o erudito mais com toda base do popular, que era o que a gente fazia no fundo e a área bem moderna. Tinha a as coisas africanas de regionais nordestina, a gente não fez a regional do Rio Grande do Sul, mas fizemos regionais nordestinas, o vaqueiro enfim, sempre com música moderna de Ernest Widmer, Rufo Herrera. Teve uma suíte só com

música de Vilas Lobos e daí nesse processo teve essa ida à África. Foi uma das coisas mais importante da minha vida, foi passar 30 dias assistindo grupos do mundo inteiro, participando da comitiva brasileira, que a dança foi representada por nós. E a dança tradicional foi representada por Olga de Alaketu eu acho que isso foi um processo muito interessante para cada pessoas que foi, nós fomos em número de 16 pessoas. Cada um teve um processo não foi fácil, porque você está lá com uma grandiosidade de estar na África e curiosidade de estar com todo o mundo, o fato da disciplina de trabalhar todo o dia e produzir bonito. Nós fomos para lá para dançar num só lugar e dançamos no maior teatro com muita luta política. Dançamos no Tafauá Squer que era o maior estádio, dançamos em Ibadan - Ifé. Dançamos só num lugar Nadir?

Nadir – Ibadan, Ifé e Agbeokuta.

Lais – Em Agbeokuta eu não fui. Mais teve essa experiência rica de dançar fora do país. Isso foi um marco muito importante. Depois desses outros trabalhos com Clyde na Bahia extrapola a escola de Dança, mas sempre era com o pessoal. Ele trabalhou com o Baiafro, sempre teve dançarinos. Depois passamos a fazer produções separadas, porque não tinha dinheiro pra produzir, o que tinha era para o transporte, captação de dinheiros. Foi feito trabalho Teve o Oriki prá Zumbi que era com 6 pessoas. Teve Alafia Odara. Ai foi outro processo já foi Clyde morando nos Estados Unidos e agente veio aqui por 3 meses. A escola de Dança deu o espaço para Clyde dar um curso de graça para 60 pessoas. No meio fazia uma certa, peneirava o curso lembra daqueles pansos pra amarrar? O cropo para 40 pessoas já era muito dinheiro. Como era o nome nadir? Era Alafia Odara? No ACBEU. Veio Deama Battle, com um atabaquista e aquele dançarino Bastos. Foi feitos trabalhos com pessoas existentes na Bahia. Teve Rosangela Silvestre, teve Isaura que fez um trabalho com o rapaz do Shekere: Cícero Antonio. A banda Ilú. Que era Ivan às vezes Bira, Tamba eram 8 instrumentistas. Foi um trabalho muito interessante, porque foi uma cooperação. Teve uma direção artística de Clyde, uma coordenação minha. Cada trabalho era uma pessoa que fazia ou solo ou grupo. O que é mais?

Nadir - Você trabalhou muito como produtora?

Lais – É era como produtora. Produzia o dinheiro. Acreditava no grupo. Acreditava no trabalho que fosse acontecer. Eu trabalhava junto com Clyde na direção artística.

Fazia produção, porque não sou coreógrafa. Lembra que no Alafia odara. Cada um tinha uma parte. Qual foi a sua parte? Senegalesa? Lembro que tinha uma parte da família, na improvisação. Nadir e os dois filhos. Clyde e eu com o filho menor que era Lee e Jorge Watusi e Cafuné com a filha. Esse fui eu que fiz, com um ritmo lá eu fiz e estrutura, Rosangela com um grupo, Isaura com solo, tinha Tulani com o pessoal de cabelo. Teve Eu e o Outro que foi com o texto de Fernando Perez, era com Mário Gusmão. E Neguinho e Guga dançavam. Teve outro trabalho com colaboração, uma vez nós ganhamos dinheiro num comício de Valdir Pires, nós dançamos o Dia da Paz. Acho que foi o primeiro grupo de dança que se apresentou na frente da Prefeitura Moderna. Que tem um palanque. Você não estava, quem estava foi Edva, Ava Avacy. Teve aquele flautista Carl Riley, ele era flautista e compositor. Suzana participou. Arthur Hall foi quando nós estávamos aqui. Sempre teve a colaboração. Arthur Hall veio pela Coca-Cola com um percussionista. Veio como um dançarino. Ele fez duas coreografias africanas e nós dançamos. Uma foi Ada êmusê sê ô. Ah! Uma pessoa que foi muito importante pra gente, não sei se ele veio na década de 70, foi em 74 ou 75. Ele é suíço, não sei o nome ele estava na cidade, ele fez uma oficina de instrumentos africanos no ICBA. E nós todos do grupo fomos fazer essa oficina. Clyde pegou o tempo do grupo e fomos pra lá estudar. Fizemos Calimba, fizemos aquele xilofones com dois troncos de madeira e bananeira. Você fez o curso? Foi etnomusicologia. Ele era suíço. E com um africano aprendemos o Sambapapelô. Esse homem foi muito importante. Fazendo uma coisa em conjunto, aprendendo em conjunto e depois utilizamos no grupo. E esse Sambapapelô foi se transformando cada um canta como quer. Como qualquer música estrangeira, que agente ver mesmo no candomblé, quando as pessoas falam de maneira diferente. Cada um canta como quer. Mário Gusmão ensinou no coral do OLODUM e aqui na Bahia, quando você vê cantar. Também tem outra: Aindê ô. É uma música que fala de um menino chamado Aindê. O que a gente aprendeu tem certas frases que era de um jeito já está transformado. Mas o bonito é que agora faz parte da tradição baiana. Tudo começou com um suíço, depois nós do grupo. Porque foi Mário Gusmão que ensinou pro coral. Mário foi uma pessoa muito importante na minha vida, porque ainda com Yanka, ele foi chamado pra fazer aquele Deus. Ele lá atrás com Domitila e Echio, acho que Mário Gusmão. Tragut. O coreógrafo alemão que passou aqui na Bahia, que Rolf convidou pra fazer coreografia do grupo. Eu fiz um duo com ele e fiz um trabalho de um homem e ele pegou o pessoal de teatro. Pegou Léo. Ah! paris era um homem paulista, branco, era um ginasta que chegou na Bahia e

entrou no grupo. Tinha me esquecido. Na época tinha. Tragut, Léo e Paris, Eu me lembrei por causa da fotografia. Ai começou o meu contato com Mário Gusmão e que chegou a finalizar eu dando meu segundo filho para ele, o único trabalho que eu fiz como profissional, foi quando Roberto Santana resolveu fazer um espetáculo muito falado underground, a gente resolveu fazer o espetáculo por nome Udegrud, que foi no Vila Velha, que também era Carmem Paternosto, acho que vou esquecer alguém, era Tereza Magnavita, Júlio, eu, eram 5, Mário Gusmão. Então nesse também cada pessoa escolhia. Eu fiz a coreografia Sinal Fechado de Paulino da Viola, em que eu usava pilhas. Como sempre os meus trabalhos em improvisação, trabalho de grupo ao era muito eu, eu fiz um duo com Mário Gusmão: Carinhoso de Pixinguinha, com jornais. Foi mostrado no teatro Vila Velha, fiquei muito feliz porque Paulinho da Viola estava na cidade e Roberto levou ele pra assistir, ele disse que gostou lógico. E também foi quando Clyde chegou na Bahia e Clyde ficou muito impressionado comigo e Mário Gusmão. Ele viu o negro e o branco da coisa do amor, e a coreografia ele gostou. Daí e começou a amizade dele com Mário, foi muito forte. Tempos diferentes de dança, Mário era o dançarino, Mário fez muita dança que ele trabalhava o corpo dele Sei lá não sei como falar de Mário.

Nadir - O que é que Clyde traz de novo? Quais os paradigmas?

Lais - A técnica era completamente diferente. Eu não vou dizer que era somente a técnica de José Limón, mas também as suas experiências de trabalho. Não só o que se aprende como exercícios, mas também o que ele deu de improvisação, composição. Quando ele ensinava composição, ele também não ficava só olhando ele ficava lá no fundo fazendo também. Dando uma outra visão. Não é aquele professor que fica só olhando o tempo todo, mas tem aquele professor que está fazendo junto com você. Claro que depois ele olhava e analisava. Teve uma coisa que foi muito interessante pra mim como professora de improvisação. O paradigma uma coisa pedagógica era ter o caderno de desenho em que você pensava, escrevia, colava, desenhava o que quisesse sobre o seu curso. Eu fiz isso com os alunos de improvisação. Depois eu perguntei a ele como foi a idéia de usar o caderno de desenho. Mandei fazer um caderno porque eu ia ficar pouco tempo de quando fosse embora eu gostaria de levar os cadernos dos alunos. Pra mim isso foi uma ação. Muito importante e que eu consegui resultados incríveis nos adernos dos alunos Porque sempre em dança a gente tem a coisa do movimento, mas não tem nada em que se escreva. Hoje mais do que antigamente a gente não tinha nada escrito sobre. Eu acho uma das características interessante que continua no ensino dele

é que ele continua dançarino aos 65 anos, ele dança ainda. Quando ele está em aula, que o pessoal vai fazer improvisação, ele dá motivação. Quando eles vão fazer a composição, ele faz junto com eles. Ao você ver o seu professor. Você tem impulsos. E a mesma coisa quando a mistura é gostosa como no curso que Euzébio deu, quando ver duas meninas de São Paulo, gente do Bankoma, gente do Oyá, gente da escola da Fundação, gente de dança da UFBA. Cada um tem um aprendizado é enriquecedor, porque você querendo ou não é influenciado por ver os movimentos, uma concepção. Então isso é uma característica de Clyde. Yanka dançava fazia os solos dela. Rolf também era um dançarino. Mas ele foi muito mais quer dizer, ele estava descobrindo a cultura baiana. Por ex. quando nós fomos fazer o espetáculo, foi sobre A feira, sempre a problemática. Grande era a música. A gente fez um pout-porri era uma colcha de retalhos de musicas brasileiras. A grande dificuldade no Porque Oxalá usa Ekodidé, a gente não tinha um grupo que fizesse um trabalho de música paralelo ao moderno de dança. Por ex. na Feira, nós fizemos várias pesquisas: fomos ver feira montando, se desmontando no Largo 2 de julho de madrugada, ir vendo como eles comiam, nós fomos inclusive à várias feiras daqui inclusive à Feira de Santana, foi trabalho de campo mesmo. Teve um ônibus, teve um restaurante que naquela época eu já esqueci o nome. Carro de Boi, que era de um arquiteto Abelardo, sei lá como é o nome dele, era de Amélia o restaurante, o da carruagem, do Boi, do Carro de Boi. Depois a gente vai para aquela feira que é em Feira de Santana, que era todos os dias. Então o grupo todo junto, convivendo ali, vendo aquela secura, depois a gente via a coisa mais bonita, mais moderna, mais autentica a comida mais gostosa e depois voltar no ônibus no mesmo dia. Isso era pesquisa de campo mesmo. Realmente com o povo, aprendendo, respeitando primeiro. Porque se a gente olhar. A gente também viu lixo, viu um Volkswagen vazio sem rodas e que tinha pessoas morando lá dentro. Então não era uma visão só de olhar de longe mais a gente trabalhava e isso interferia em todo o processo que a gente dançava. Então foi a feira que o pessoal de... Não African Sanctus, Ai era todo um trabalho de música em que não vou saber o nome agora. Você lembra o nome do homem de African Sanctus? Foi um trabalho muito lindo que Clyde aproveitou a dança dos guerreiros de lá de Pernambuco e introduziu os elementos da flecha com todas as fitas numa dança de querreiro moderno que ele fez no Espetáculo African Sanctus. Quais são as coisas? Eu acho que as coisas bem definitivas dele ter sido um homem do novo mundo, ele era das Américas, da América do Norte e da América do Sul. Mais a maior ligação da África que conseguiu não conhecendo a

cultura africana brasileira, então ele tem objetividade. Ele tem uma experiência antes da África e tem experiência de dança moderna, pois ele vem de um grupo bem conceituado lá nos que é de um mexicano que é José Limón, que também deu muita ênfase aos heróis homens, como Martha Graham pega os heróis masculinos e femininos da Grécia, José Limón pega o traidor, que é história entre Cristo e Judas ele faz um dueto com ele e Lucas Holpe que era um alemão, o contraste do quase negro e do branco. Ele Faz o imperador Jones que é o personagem, faz a Pavan dos Mouros e Clyde como solista, quando Limón para de dançar e Clyde faz o mouro. Ele tem uma bagagem importante como dançarino, onde o homem é o centro do trabalho. Acho que isso é uma das características do trabalho e ao mesmo tempo na fase de 75, 76 ele se torna pintor e a pintura dele é em grandes quadros com elementos, e Jose Limón quando vai conhecer os quadros dele, tem o maior respeito por ele como artista plástico isso tudo influencia. Todos os cartazes do grupo, todas as roupas do grupo foram desenhadas por Clyde. Também aquela coisa do ser humano, não é íntegro sei lá, ele se dá total. Ele tanto dançava, como ensinava, como ele fazia artes plásticas e agora ele se tornou músico. Mas sempre sabendo o sentido da disciplina também. Depois que ele mora nos Estados Unidos ele quer fazer coisas brasileiras nos Estados Unidos, ele vai tomar aula de cuíca, toma aula de pandeiro, mas sempre assim trabalhando sério como uma pessoa que estuda piano. Isso é uma influência importante que ele tem na comunidade baiana, que não é só o que você já sabe, mas o que você tem que aprender da própria cultura. Ou da cultura que todo o mundo usa como turismo, como folclore no mau sentido, mas não como uma coisa clássica do povo.