

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. As múltiplas faces de Omolu: legados de um artista negro. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp; Doutorando; Orientadora Profa. Dra. Marianna Monteiro. Artista da dança e historiador.

RESUMO

O texto insere o trabalho de Augusto Omolu no contexto da dança negra brasileira. Analisa sua atuação a partir de sua trajetória profissional, entremeando depoimentos do artista, morto em junho de 2013, e anotações de campo feitas pelo pesquisador entre 2011 e 2012. A carreira de Omolu ganha evidência a partir do encontro com a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, momento em que propõe uma investigação sobre a dramaturgia do movimento, explorando as peculiaridades dramáticas da dança dos orixás. Esse trabalho reflete sobre a formação eclética do artista, seus esforços na estruturação de uma escola de dança e metodologia própria no ensino da dança afro brasileira.

Palavras-chave: dança negra. Dramaturgia do movimento. Augusto Omolu.

Abstract

This text inserts the Augusto Omolu work's in the context of black Brazilian dance. Analyze his creation, starting with an historical view across his career, with a reflection about the field notes made by researcher in 2011 and 2012. The artistic career of Omolu wins evidence from his meeting with Eugenio Barba, when approaches your research and proposes the dramaturgy of movement, which explores the African Brazilian deities's dances. This paper reflects about his eclectic artist formation, his efforts to structuring a dance school and his own methodology in dance teaching.

Keywords: Black dance. Dramaturgy of movement. Augusto Omolu.

Essa comunicação pondera sobre a importância de Augusto Omolu no cenário da dança negra brasileira. Sua produção artística é considerada no esteio da discussão sobre a cultura da diáspora negra na contemporaneidade. Gilroy (2012) e Hall (2009) analisam a experiência da diáspora africana como resultante de processos de interação entre múltiplos contextos afro descendentes. Esses saberes englobam uma rede diversa de engajamentos que confluem inúmeras tradições culturais.

A cultura negra formada na América compôs estratégias subterrâneas de recodificação entre várias culturas de resistência, cujas dimensões de

atualização a partir de materiais preexistentes revelam a impossibilidade de pensar a estética negra como linear. Com o amparo dessa definição contextualizaremos a história de Omolu e de sua produção artística, alocando-a como de suma importância para entendermos a diversidade de expressões que compõem a dança negra no país.

Augusto nasceu numa família pertencente ao candomblé e foi batizado ogã aos 13 anos. Ainda adolescente, em 1974 iniciou seu treinamento como capoeirista em grupos folclóricos dirigidos por mestre King¹. Em 1978, trabalhou no grupo folclórico Viva Bahia, de Emília Biancardi². Em 1979, começou seus estudos de dança clássica com Carlos Moraes³ na Ebateca⁴, integrando-se ao elenco do Balé Brasileiro da Bahia⁵ em sua turnê pela Europa, no ano seguinte. Em 1981, foi aprovado nas audições para formar o corpo de baile do Balé do Teatro Castro Alves (BTCA).

O artista relatou ao autor suas experiências no período de ingresso no corpo de baile, bem como os desdobramentos profissionais que se seguiram a sua entrada no BTCA:

Fiquei também surpreso com o resultado, quando eu passei no Balé do Teatro Castro Alves [...] eu tinha era um pouco de conhecimento da dança moderna e também um pouco da dança dos orixás, porque eu aprendi desde pequeno. Mas o balé clássico ainda estava muito novo, muito recente. Então, não era o que eu dominava e a formação da companhia era uma formação clássica, era uma companhia moderna, mas com formação clássica. [...] No momento de dança clássica, foi péssimo, mas a dança moderna e outras coisas fui super bem. Então toda a formação da companhia é uma formação clássica, mas com base na dança moderna [...] isso pra mim foi importante para poder conciliar o desconhecimento com a técnica clássica. Foi o que me inspirou em **criar um estilo de dança que fosse nosso, com base técnica, um exemplo: a dança afro-brasileira ou a dança afro-contemporânea, na época**. Aí a nossa ideia, e quando eu falo nossa porque foi minha e de Armando Pekenó, um colega nosso. A gente sempre trabalhou junto. Criamos um curso livre de dança afro-brasileira aonde a gente

1 Raimundo Bispo dos Santos inicia sua carreira no final dos anos 60 nos grupos folclóricos baianos. Primeiro homem a cursar Dança da Universidade Federal da Bahia, em 1972. King explora relações entre os mitos afro-brasileiros, a dança dos orixás, a capoeira e a dança moderna. Referência na dança afro baiana e brasileira trabalha a mais de quarenta anos na formação de dançarinos.

2 Etnomusicóloga e folclorista baiana criadora do Grupo Viva Bahia.

3 Bailarino gaúcho pertencente ao corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, convidado a assumir a direção da Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Ebateca) e do Ballet Brasileiro da Bahia em 1971, atuou em parceria com Emília Biancardi no grupo VivaBahia, sendo um dos fundadores do Ballet Teatro Castro Alves.

4 A Ebateca (Escola de Ballet do Teatro Castro Alves) foi a primeira escola de balé criada no nordeste e a pioneira em introduzir o método *Royal* no Brasil.

5 Criado em 1968, o Balé Brasileiro da Bahia era formado pelas alunas da Ebateca. Foi desativado em 1983, sendo reativado em 1993 por mais alguns anos.

jogava todo o nosso conhecimento de base técnica clássica e moderna, mesclado e misturado com danças [de] orixás, e começamos a dar o nome de dança contemporânea brasileira ou dança afro-brasileira. Tinham mais ou menos 100, 110 pessoas na sala e a gente dava esse curso livre para as pessoas carentes, que não tinham condições de pagar uma escola. (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012, *grifos nossos*).

Omolu se formou bailarino reelaborando ensinamentos de mestres, como King, Carlos Moraes, Lia Robato⁶. A partir dessa experiência construiu sua própria abordagem da dança afro. Sua vivência de santo, o jogo da capoeira, a reelaboração técnica da dança folclórica, já hibridizada pelos saberes e repertórios desenvolvidos nos grupos precursores, permitiu potencializar uma corporalidade que, somados a sua formação técnica clássica e ao aprendizado desenvolvido no BTCA, possibilitou-lhe alçar voos mais altos.

A gente tem uma carência muito grande de referências culturais. Eu sentia falta de uma técnica especificamente nossa, brasileira, por que King era formado na Escola de Dança [UFBA], então ele sempre tinha seus movimentos modernos, mas trabalhava o folclore. E Carlos Morais já tinha base clássica. Eu tinha o meu conhecimento da dança dos orixás, mas eu queria uma coisa nossa. A minha necessidade era ter uma técnica especificamente brasileira. Então, por isso que também criamos, tivemos essa ousadia de juntar os nossos conhecimentos técnicos com a nossa sabedoria [...] pra desenvolver uma linguagem diferente, uma linguagem que fosse próxima a nossa linguagem brasileira, uma linguagem diferente, com base na dança dos orixás. E isso foi o meu ponto de partida para uma pesquisa, um processo muito grande de investigação. Logo depois eu montei um grupo, o Chama (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012).

Omolu identificou uma carência na elaboração de uma dança cênica que pudesse, ao mesmo tempo, constituir um treinamento corporal e dialogar com suas referências culturais. Desenvolveu uma linguagem de dança capaz conjugar a dança dos orixás e um treinamento técnico estruturado. Nesse contexto fundou, em 1983, com Armando Pekeno (seu colega de BTCA), o grupo Chama, atuando como bailarino e coreógrafo.

Este grupo foi o ponto de partida para iniciar sua investigação. O trabalho mesclava elementos, tentando alcançar uma linguagem própria. As atividades do grupo deram origem a uma escola, que desenvolveu cursos livres no espaço desocupado pela Ebateca e que veio a ser o espaço utilizado pela Escola de Dança da FUNCEB. Essa Escola foi fundada em 1984 e Omolu participou de sua estruturação integrando seu corpo docente.

⁶ Coreógrafa paulista radicada em Salvador revolucionou o contexto da produção da dança cênica baiana nos anos 1970 e 1980. Foi dirigente do Balé do Teatro Castro Alves, uma das fundadoras da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e ex-coordenadora da Usina de Dança do Projeto Axé.

O encontro com a Antropologia Teatral de Eugenio Barba ocorreu em 1994. Através do convite do diretor teatral Eugenio Barba⁷ colaborou com a International School of Theatre Anthropology (ISTA), tornando-se ator-bailarino da companhia Odin Teatret, em 2001.

Meu encontro com a antropologia teatral [foi] em 94 quando Barba estava organizando a ISTA de Londrina. Na Universidade de Londrina, a organizadora da ISTA, exigiu de Eugenio um representante brasileiro [...] então Eugenio saiu buscando, fazendo uma pesquisa pra encontrar uma pessoa que pudesse trabalhar. Foi quando eu estava dando um seminário de danças dos orixás, um curso de férias da Escola da Fundação Cultural e chegou Eugenio [...] ele me convidou e eu fui à Dinamarca pra conhecer o teatro, conhecer o Odin.[...] Eu conhecia dança clássica, dança moderna, dança dos orixás, mas a antropologia teatral pra mim era muito novo. [...] Era justamente o que necessitava no momento. Aqui eu consegui ir mais fundo dentro da minha pesquisa, porque a antropologia toca muito profundo **nas condições, nas qualidades de energia, também de movimento, das qualificações, das ações, o que também é muito forte dentro dos orixás**. É daqui que eu vou começar a extrair toda uma condição própria, uma técnica ou um estilo que chegue a se aproximar de uma técnica especificamente brasileira, e é o que eu estou desenvolvendo agora. Eu estou em um trabalho em cima da **dramaturgia dos movimentos**, que serve como um treinamento para o ator-bailarino, mas que já tem uma base muito forte, que é a base da antropologia. [...] eu passei a ter esta visão de toda essa riqueza, dessa explosão de informação que têm os movimentos dos orixás através de todo esse **processo mesmo de busca e de investigação** (Trechos da entrevista realizada pelo autor na Escola de Dança da FUNCEB, em 24/1/2012).

Com os subsídios da antropologia teatral, Omolu explorou as possíveis peculiaridades dramáticas no trabalho psicodinâmico da dança dos orixás, suas diferentes energias e oposições de força. Propunha um trabalho corporal extremante disciplinado e físico, explorando o poder comunicativo e dramático do gesto e sua presença cênica.

Omolu conectou a criação coreográfica à sua vivência no campo religioso, defendendo uma autonomia no processo criativo dessas matrizes. Como aluno de Augusto em diversos seminários em São Paulo e Salvador, entre 2010 e 2012, percebi no trabalho prático desenvolvido que, embora a movimentação alusiva às gestualidades dos Orixás estivesse constantemente presente, visualizável principalmente durante as sequências das aulas de dança; os entendimentos cinesiológicos do trabalho de aquecimento e preparação corporal, assim como, os movimentos coreografados e a presença cênica alcançada na apresentação dos processos demonstravam um alto teor de transfiguração e desconstrução daquelas gestualidades matriciais.

⁷ Diretor do Odin Teatret (Teatro-Laboratório de Holstebro/Dinamarca), criado em 1964 e fundador do International School of Theatre Anthropology. Barba elabora seus conhecimentos teatrais a partir de seu contato com Grotovski, suas viagens ao Oriente e do estudo do comportamento cênico pré-expressivo em diferentes culturas e tradições de representação, sistematizações que vão fundamentar a Antropologia Teatral.

O trabalho com a dramaturgia do movimento dos orixás

A partir do estudo de partituras de movimento, relacionadas à gestualidade dos orixás, Augusto sugeria sequências a serem repetidas e decupadas para evidenciar os conteúdos expressivos da movimentação. Quando o trabalho se limitava a figura de um orixá, principiava-se trabalhando sua energia pormenorizadamente, seu elemento, suas qualidades e seus gestos. Havia uma limpeza constante das formas de seu movimento, mas também de suas intenções, oposições e dinâmicas. Algumas vezes, congelando ou excluindo as primeiras e intensificando as segundas, até que, aos poucos, as formas eram recuperadas com mais presença⁸.

Omolu incentivava seus alunos a incorporar sentidos às imagens do movimento para que elas expressassem algo além de sua forma. Partituras eram ensinadas, depois decompostas dando atenção ao estudo das minúcias do movimento, sua forma, ângulo e volume. Cada tensão e detalhe articular, os espaços criados entre as articulações, as alterações do tônus usadas em cada momento, as oposições musculares, a criação de posições de equilíbrio instável eram vistos pela ótica de como conseguíamos incluir neles intenções, manifestadas fisicamente, que alimentam sensações de ataque, proteção, defesa, espreita, encantamento etc. O treinamento físico intenso, disciplinado e ininterrupto criava sensações de renascimento, esgotamento e recuperação. Sua direção abria novas dimensões do trabalho físico, possibilitava a percepção de memórias corporais que não intelectualizassem o movimento, deixando seu fluxo mais dinâmico e orgânico.

Em minha última viagem a Salvador, no início de junho de 2013, fui surpreendido com a terrível notícia do assassinato de Augusto. A classe artística da cidade estava desnordeada pela tragédia. Igualmente chocado só me restava acompanhar as cerimônias de despedida ao artista. Houve uma mobilização para que seu velório fosse transferido para o saguão do BTCA, espaço simbólico na dança de Salvador, legitimando sua importância no cenário artístico da cidade.

No dia seguinte, Augusto foi enterrado com grande comoção dos presentes. Nessa noite organizou-se uma homenagem na Escola de Dança da FUNCEB. Um cerimonial dançante congregou amigos, familiares, alunos, professores e comunidade da dança. Inúmeras falas emocionadas deram-me a dimensão do trabalho de Augusto, seu alcance e pluralidade. Diferentes gerações de bailarinos, gente da dança contemporânea, do teatro, da dança afro, dançarinos dos grupos folclóricos, de quadrinhas juninas, integrantes dos blocos afro, estudantes da FUNCEB, do Projeto Axé e de sua ONG Ilê de Augusto Omolú, todos celebrando o legado do artista, expondo sua admiração e inconformidade com o terrível acontecimento. Compondo um todo que

⁸ Não serão discutidos os conceitos da antropologia teatral, já que sua análise demanda um estudo à parte.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



explicitava a relevância e alcance de seu trabalho artístico capaz de permear e congrega setores diversos das artes cênicas numa última homenagem.

Bibliografia:

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.