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

STEPHANIE BANGOURA

POLÍTICA NA PERFORMANCE:

WATUTSI NAS RUAS DE SALVADOR, BAHIA (1970-1989)

Salvador

2012

STEPHANIE BANGOURA

POLÍTICA NA PERFORMANCE:

WATUTSI NAS RUAS DE SALVADOR, BAHIA (1970-1989)

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

Orientadora: Profª Drª Suzana Martins

Salvador

2012

Serviço Público Federal
Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança / Escola de Teatro
Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ATA DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA STEPHANIE MARGOT BANGOURA NO PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - MESTRADO E DOUTORADO - DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Aos quatro dias do mês de julho de 2011, a partir das 10:00 horas, reuniu-se na Sala 5 do ICBA (Instituto Cultural Brasil Alemanha), a Comissão Examinadora composta pelas professoras doutoras **Jolanta Rekawek (UEFS), Maria Albertina Grebler (PPGAC/UFBA) e Suzana Maria Coelho Martins (Orientadora e presidente da sessão),** para julgar o trabalho intitulado **"POLÍTICA EM DANÇA: WATUTSI NAS RUAS DE SALVADOR, BAHIA (1970-1989)".** Após argüição e discussão, a banca avaliou o referido trabalho, chegando à conclusão de que este é considerado **APROVADO**. Nada mais havendo a ser tratado, foi encerrada a reunião da qual lavrei a presente Ata, que, após lida e achada conforme, foi assinada pelos presentes e encerrada por mim.

Salvador, 04 de julho de 2011.

STEPHANIE BANGOURA

POLÍTICA NA PERFORMANCE:

WATUTSI NAS RUAS DE SALVADOR, BAHIA (1970-1989)

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia

Aprovada em 04 de julho de 2011

Banca Examinadora

Profª Drª Suzana Martins – Orientadora_____

Universidade Federal da Bahia

Profª Drª Jolanta Rekawek_____

Universidade Estadual de Feira de Santana

Profª Drª Maria Albertina Grebler_____

Universidade Federal da Bahia

Dedico este trabalho à minha filha Luisa Bangoura, uma afro-alemã que dança entre o racismo do negro contra o branco e o racismo do branco contra o negro, e corre rápido e longe do machismo com sua filosofia de vida: “só felicidade”.

Dedico este trabalho para Núbia Kaftusi, filha de Kafuné e Watutsi, que gostou de provocar seu pai ausente, dizendo: “Eu gosto de ficar com os marginais, não tenho medo de morrer”. Também rebelde, orgulhosa, agressiva e corajosa, confrontou suas frustrações de não ser ouvida. Assassinada, seu corpo foi entregue na porta da casa de sua mãe Kafuné, em Brotas, Salvador, em abril de 2011.

Dedico este trabalho a todas as filhas.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pelo apoio, infraestrutura, qualidade e simpatia dos professores e professoras, pesquisadores e funcionários. Ao CNPq, pelo apoio financeiro e, sobretudo, pelo estímulo proporcionado pela aceitação do meu trabalho. À Suzana Martins, orientadora, pelas reflexões, indicações, inspirações, uma guia determinada. À banca examinadora composta pelas professoras-doutoras Bete Grebler, do PPGAC/UFBA, e Jolanta Rekawek, da UEFS, pelas contribuições relevantes no processo de escrita desta dissertação.

Aos entrevistados João Jorge, Clyde Morgan, Antonio Godi, Mestre King, Edo Omo Oguian, Raimundo Bujão, Bira Reis, Iraquitan, Negrizum, Nadir Nóbrega, Tânia Bispo, Vovô, Gabi Guedes, Jussara Santana, Ismine Lima e todos os outros artistas afro-contemporâneos, os quais celebram a força e o conhecimento das tradições africanas no contexto da pós-modernidade com os desafios da globalização.

À família de Watutsi, sua mãe Dona Alexandrina, sua primeira esposa Kafuné e sua filha Núbia, por me receber nas conversas em seus lares. À esposa atual de Watutsi, Petra Sorge, por intermediar as conversas entre mim e Watutsi.

À minha irmã, Bettina Walter, por me apresentar a Watutsi. À minha mãe e ao meu pai, que me apoiaram, independente da sua opinião sobre minha escolha de entrar no mundo acadêmico.

A Watutsi, por sua confiança em meu cuidado em relação à exposição da sua imagem nesta pesquisa, que envolve também, segundo o próprio artista, um risco para a sua própria vida.

Aos meus mestres, mestras, amigos e amigas Alexander Perreira, Frank Händeler, Mirella Misi, Verônica de Moraes, Jolanta Rekawek e Joana Mascarenhas, pelo encorajamento e apoio.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo contextualizar e analisar as atuações performáticas do artista de rua afro-baiano Watutsi, as quais representam uma luta contra o racismo, na cidade de Salvador, entre 1970 a 1989, assim como investigar as possíveis relações entre arte, política e espiritualidade com o enfoque específico na dança afro-baiana. A pesquisa foi fertilizada pelo meu envolvimento artístico com o performer entre 1992 a 1996, na Alemanha, e depois, com a minha trajetória profissional relacionada com as danças das etnias Yorubá, Mandingue e Uolof, nas seguintes cidades: Dakar, Paris, Nova York, Havana e Salvador. Um destes trabalhos foi averiguar o fundamento, o valor artístico e sócio-político deste performer, considerado por muitos baianos entrevistados por mim como um artista anarquista e de vanguarda. Durante a pesquisa desenvolvida entre 2008 e 2011, realizei uma série de entrevistas, em Salvador, com os seus contemporâneos, que representam personalidades-chave na história e na atualidade da vida cultural baiana e do Movimento Negro de Salvador, e também com Watutsi, via correio eletrônico, por telefone e pessoalmente. Muitas destas entrevistas foram digitalizadas e transcritas. As ideias expostas nesta dissertação foram discutidas por meio de teorias que abordam o racismo e as questões das identidades culturais. Por outro lado, dos conceitos das *Performance Studies*, foram utilizados como conceitos teóricos operacionais para discutir a questão a negritude e Re-africanização (RISÉRIO, 1981). Desta forma, os conceitos, as concepções artísticas e os valores estéticos das performances de Watutsi são contemplados com o intuito de contribuir para dimensionar o seu papel na história da dança afro-baiana, na cidade de Salvador.

PALAVRAS-CHAVE: Watutsi, racismo, performance, dança afro-baiana.

RESÜMEE

Ziel der vorliegenden Dissertation ist es, die Hintergründe der Arbeit des brasiliansichen Strassenperformer Watutsi vorzustellen und im historischen Kontext zu analysieren. Seine Arbeit ist als Kampf gegen Rassismus, gegen die Diskriminierung der “Schwarzen” durch die “Weissen” in Salvador zwischen 1970 und 1989 zu verstehen. Diese Arbeit untersucht die Beziehungen zwischen Kunst, Politik und Spiritualität mit Schwerpunkt auf die afrikanischen Tanzsprachen. Hauptanliegen ist es den künstlerischen Aspekte und die sozial-politische Wirkung der Arbeit, die als avantgardistisch und anarchisch bezeichnet wird, zu untersuchen,Theorien über Rassismus und kulturellen Identität. werden im Zusammenhang mit Performances, Negritude und Reafrikanisierung nach RISÉRIO, 1981diskutiert. Künstlerische Konzeption, Werte, Ethik und Ästhetik dieses zeitgenössischen Straßenkünstlers mit seinen sakralen und sozialpolitischen Performances sind erläutert um so seine Rolle in der Geschichte des afro-baianischen Tanzes in der Stadt Salvador erstmalig einzuordnen. Meine professionellen Erfahrungen mit dem Künstler zwischen 1992 und 1996 in Deutschland, sowie meine langjährigen Tanz-Studienaufenthalte in den afrikanischen Kultur-Hauptstädten Dakar, Paris, New York, Havanna und Salvador gaben mir die Möglichkeit mir einen ganz direkten Zugang zur den Protagonisten und Schauplätzen der afro-brasilianischen Tanzkultur.Während meiner Feldforschung von 2008 bis 2011 in Salvador habe ich zahlreiche Zeitgenossen von Watutsi interviewt,die wichtige historische Persönlichkeiten der Schwarzenbewegung und heute zentrale Positionen im kulturellen Leben von Salvador besetzen. Watutsi habe ich persönlich, über Telefon und Internet interviewt. Viele der Interviews sind digitalisiert und transkribiert.

Schlüsselworte: Watutsi, Rassismus, Performance, afro-baianische Tänze

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Stephanie Bangoura e Doudou Rose.....15

Figura 2 – Watutsi, Alemanha.....21

Figura 3 – Performance de KAFTUSI, Forte Santo Antônio- Forte.....28

Figura 4 – Bira Reis, músico.....29

Figura 5 – Performance KAFTUSI, Salvador, entre 1972 e 1989.....30

Figura 6 – Cartaz, Watutsi.....36

Figura 7 – Vovô, presidente do Bloco Afro Ilê Aiyê.....40

Figura 8 – Mestre Didi, escultura.....44

Figura 9 – Antonio Godi e Raimundo Bujão.....46

Figura 10 –João Jorge, presidente do Bloco Afro Olodum.....47

Figura 11 – Mestre King, aula de dança.....49

Figura 12 – Capa do livro histórico de Forte Santo Antônio.....61

Figura 13 – Planta baixo de Forte Santo Antônio.....62

Figura 14 – Mestre Moraes.....64

Figura 15 – Bandafro no Forte Santo Antônio.....68

Figura 16 – Performance: Jamaica, Watutsi no Forte.....81

Figura 17 – Watutsi com berimbau, Alemanha.....85

Figura 18 – Performance, Watutsi e Yemanja, Alemanha.....92

Figura 19 – Aula, Stephanie Bangoura.....108

Figura 20 – Performance, Stephanie Bangoura, Escola de Dança,UFBA.....114

Figura 21 – Ensaio, Stephanie Bangoura, Escola de Dança, UFBA.....114

Figura 22 – Performance Metamorfoses, Frank Händeler.....109

Figura 23 – Watutsi, Alemanha.....112

Figura 24 – Performance de Watutsi, Forte Santo Antônio, Salvador.....113

Figura 25 – Performance Watutsi.....116

Figura 26 – Performance, Verônica de Moraes.....119

Figura 27 – Gabi Guedes.....124

Figura 28 – Negrizu.....125

Figura 30 – Watutsi e Bira Reis.....131

Figura 31 – “Isolação”, Watutsi no Forte Santo Antônio, Salvador.....138

Figura 32 – Jussara Santana.....143

Figura 33 – Logotipo de Bloco Afro, Ilê Aiyê.....148

Figura 34 – Clyde Morgan.....150

Figura 35 – “Reafricanização”, Stephanie Bangoura.....154

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 17

2. QUEM É WATUTSI?

2.1 O CIDADÃO E O ARTISTA.....20

2.2 DÉCADA DE 1970 A 1980 EM SALVADOR: CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO E ARTÍSTICO.....37

2.3 OCUPAÇÃO DO FORTE SANTO ANTÔNIO:BREVE HISTÓRIA 58

3 WATUTSI: PERFORMANCE, CRIATIVIDADE E ESPIRITUALIDADE

3.1 CONCEITOS DA PERFORMANCE: *PERFORMANCE STUDIES*.....77

3.1.1 Diversão.....81

3.1.2 Cura.....82

3.1.3 Educação.....85

3.1.4 Ritual.....87

3.2 CONCEPÇÃO ARTÍSTICA.....95

3.2.1 "Queima dos Documentos de Identidade" (1981).....97

3.2.2 "Acorda, Negro" (1982).....98

3.2.3 "O Negro na Lama" (1988).....102

3.3 VALORES ESTÉTICOS.....104

3.3.1 O Uso Do Espaço Público Como "Palco".....106

3.3.2 A Improvisação.....108

3.3.3 Holismo, Polirritmia/ Policentrismo e o Transe.....112

3.3.4 Os Elementos da Tradição e da Contemporaneidade.....115

4 NEGRITUDE E IDENTIDADE: UMA QUESTÃO DE ATITUDE

4.1 WATUTSI E O PÚBLICO.....121

4.2 NEGRITUDE.....131

4.3 IDENTIDADE.....136

CONCLUSÃO.....152

REFERÊNCIAS.....155

APÊNDICE Entrevistas A-K.....171

APRESENTAÇÃO

Realizei minha graduação entre 1991 e 1994 no Centro de Esportes da Universidade de Munique, na Alemanha, minha terra natal, obtendo meu diploma de Professora de Dança Criativa e Rítmica. Apesar de ter sido uma formação abrangente, incluindo a dança clássica, a dança moderna, a fisioterapia e a educação física, os conceitos e as metodologias desses campos de conhecimento me pareciam unilaterais, com ênfase na forma ou na funcionalidade do movimento. Foi nesse contexto que conheci a Capoeira e algumas danças do Oeste da África, e logo me interessei pelos seus fundamentos filosóficos. Nesse período, tive acesso também a obras de Pierre Verger, Susanne Wenger, dentre outras referências sobre a arte e cultura Yorubá, o Candomblé e danças africanas. Esses estudos teóricos, aliados à prática das danças africanas, deram início à minha vida profissional com as danças afro-baianas.

Em 1992, conheci Watutsi em Hamburgo e o convidei para ministrar um *workshop* de danças afro-brasileiras, na escola de dança *Bode-Schule,* em Munique, na qual me graduei. A partir deste momento, criamos uma relação profissional efetiva, na qual juntos ministramos aulas e *workshops* de Capoeira, Maculelê e Dança Afro, em diversos lugares do país, durante quatro anos. Devido a essa convivência artística, surgiu a necessidade de desenvolver coreografias contemporâneas com os elementos da Capoeira e das danças dos orixás, que foram apresentadas em diversos espetáculos. Ele foi meu primeiro professor de dança dos orixás, de Capoeira, de percussão e de berimbau. Além disso, sensibilizou-me para o racismo sutil que existia ao nosso redor em 1994, em Munique, Alemanha. Tive a oportunidade de apresentar-me no palco pela primeira vez, em um de seus espetáculos, com a performance da dança de Oxum, no teatro de Sam Brasil – o legendário *Bote de Reeperbahn* em Hamburgo, na Alemanha, no ano de 1994, onde se encontravam os latinos e africanos ou afrodescendentes, e onde podiam sentir o ambiente da América do Sul longe de casa.

Watutsi orientou os primeiros quatro anos da minha carreira artística como dançarina das tradições do Oeste da África. Watutsi ficou na Alemanha, mudando-se de Munique para Hamburgo, onde reside até os dias de hoje.

Nesse período, comecei a trabalhar com o alabê e com o performer Watutsi. O nosso convívio incluía ministrar aulas, *workshops* e apresentar performances com criações de dança afro-baiana. As tradições do Candomblé, que Watutsi trazia da sua cultura afro-baiana, eram traduzidas na nossa prática artística e em nossas práticas de rituais, em que usávamos cabaças, folhas, fotos, pipoca, poemas, colares, facas, frutas, flores, pedras, búzios, vinho, cigarros, velas, incenso, sangue, dentre outros, no intuito de chamar as forças divinas para apoiar-nos em nossos desejos profissionais e pessoais.

Identifiquei-me com a sua abordagem sobre o corpo, a dança, a música, a poesia, o ritual e a relação entre arte e vida. Vivenciei, por meio das minhas práticas com Watutsi, como a dança e o corpo, por meio de uma ligação complexa com a música, sempre tocada ao vivo, se comunica com a natureza e com o mundo invisível.

A atitude de Watutsi como dançarino me fazia refletir sobre vários conceitos que aprendi, apesar de ele ter tido uma formação diferente da minha e também de possuir outros objetivos, como o de transpor outras barreiras que o limitavam. A sua luta sócio-política representava uma fonte de inspiração na construção da minha identidade, visto que ele também procurou nos “valores africanos” uma alternativa, uma resistência contra a sua sociedade convencional. Watutsi e eu, ambos confrontamos as identidades das nossas famílias, da nossa sociedade, da nossa nacionalidade e também da tradição africana, construindo, talvez, identidades afro-baianas transculturais, encontrando e criando nossa África interior.

Minha busca como dançarina avançava para além dos padrões europeus, respondia e satisfazia minha carência de me expressar dinâmica, selvagem e agressivamente com uma força alimentada pela conexão com a terra. Nestes movimentos, aprendi a concentrar e controlar a força pélvica, que representa o centro energético e fonte das emoções. Assim, me relaciono comigo mais liberada dos meus padrões cristão e racional. Minha afirmação como mulher que sente, desfruta e mostra sua própria força, autoestima e poder era contemplada pelas estas danças que criam uma vibração multidimensional em mim. Uma África interior para mim significava elaborar minha sensibilidade e poder como mulher e artista.

Inspirada por minha convivência com Watutsi, senti a necessidade de aprofundar meus conhecimentos no seu local de origem e vim para Salvador no ano de 1995. Estudei Dança com Professor Kenno, Zé Ricardo, Cremilda Kafuné, Mestre

King e Capoeira com os Mestres Bamba, Valmir, Boca do Rio, entre outros. Comecei a entender melhor e compreender o comportamento e a maneira de pensar de Watutsi e percebi, então, que a minha personalidade se identificava bastante com esta sociedade baiana que se inventa em cima das suas matrizes diversas. Nascia, assim, o desejo de viver nesta capital das culturas hibridas com seu impacto afro-contemporâneo.

Voltei em 1996 para a Alemanha, continuando meus trabalhos artísticos, onde me convidaram para participar como dançarina no grupo profissional de Dança Folclórica Senegalesa Tenefoule, um grupo de oito dançarinos africanos que incluía duas dançarinas alemãs. Esta experiência me estimulou a me mudar para a cidade de Dakar, Senegal em 1996, com o intuito de vivenciar a cultura africana da dança de uma forma mais profunda e intensa. Na África, pude observar *in loco* como a dança étnica se relaciona com a comunidade / sociedade e como um performer se relaciona no ritual com seu corpo, com a música e com o universo. A dança étnica de um povo incorpora-se ao seu estilo de vida e reflete a hierarquia familiar, a relação com o sexo e a sintonia espiritual. Vivi dois anos junto com os artistas senegaleses, o que significou um esforço enorme no sentido físico, mental e emocional, visto que tive que me confrontar com diferenças sociais e culturais, sem meios de continuar vivenciando uma individualidade europeia, a que estava habituada ate então.

Por não poder aprofundar minhas capacidades nas danças africanas em minha terra natal e, por outro lado, para não sacrificar minha liberdade pessoal, vivendo com famílias tradicionais na África, decidi viver em Paris, Nova York e Havana, entre 1998 e 2001, onde pude continuar a dançar. Portanto, vinda de um contexto seguro e familiar, econômico e social, carregado de normas e valores europeus, tive que deixar todo aquele universo conhecido, para me achar na cidade do Senegal e depois nessas cidades cosmopolitas, onde convivi com artistas tradicionais do Oeste da África e de Cuba. Esta convivência comportava a continuidade dos meus estudos sobre as tradições Yorubá, visto que as religiões Santeria, de Cuba, e o Candomblé, da Bahia, fazem parte desse contexto.

No ano de 2001, mais uma vez, voltei para a Alemanha, aceitando o cargo de funcionária pública do Conservatório Richard Strauss de Munique, exercendo a função de Professora de Dança Criativa e Rítmica, até o ano de 2007. Nesses seis anos, tive a oportunidade de concluir a minha formação nas técnicas de Pilates,

Gyrokinesis, psico-motoricidade e a terapia de respiração e voz. Todas estes estudos fertilizam meu entendimento sobre as danças africanas como dançarina, performer, coreógrafa e professora. Ministrei uma série de *workshops* com a parceria de músicos tradicionais africanos, criando uma ponte entre esses dois universos, tão diferentes.

Em paralelo, através da criação do website www.afrikanischer-tanz.de, fundei minha agência de Artistas das Culturas Africanas, por meio da qual promovi na Alemanha shows de Samba, Capoeira, Limbo, Salsa, Reggae, Afro-jazz, Afro-pop e, principalmente, Danças Folclóricas do Senegal, que se tornaram partes da minha especialidade profissional.

Figura 1- Panfleto de divulgação de aulas de danças senegalesas, Salvador 2008.

Em 2003, fundei uma escola de dança e percussão com meu marido e mestre de percussão Cheikhou Bangoura, no Conservatório de Munique, Alemanha. Foi a primeira vez que, numa instituição acadêmica alemã, aulas de dança africana foram integradas no currículo. Nesse período, continuei realizando eventos de intercâmbio cultural entre uma instituição acadêmica alemã e um grupo folclórico senegalês, junto com meus alunos.

Conquistei, no âmbito artístico pan-africano, reconhecimento internacional e estabilidade financeira, mas sentia que faltava algo. Tinha a sensação que estava

perdendo o rumo, que o meu compromisso com a arte e sua ligação com o mundo mágico estava esmaecendo. Ao mesmo tempo, sentia que precisava re-configurar minhas atividades profissionais e artísticas de modo a retomar uma postura crítica quanto às questões inerentes a cultura e identidade.

Foi então que me lembrei do início da minha carreira, daquele encantamento e envolvimento intensos com a dança e a Capoeira no período da minha convivência com Watutsi, entre 1992 e 1996, do ano de 1995 em Salvador, e do sentimento de pertencimento que senti naquele período e que nunca senti, outra vez, em nenhum dos lugares pelos quais passei e morei.

Refleti sobre a complexidade da Capoeira, que envolve movimento, percussão e canto num processo ritualístico em que a improvisação e o corpo dialogam de forma multidimensional: com o outro, com o grupo, com a música, com os elementos da natureza, com os ancestrais e com o próprio corpo. Por meio do meu envolvimento com a Capoeira e o performer Watutsi, conheci a importância da aprendizagem e da consciência social: o corpo e o movimento como um poderoso lugar do lúdico, do humorístico e do poético nas práticas políticas de resistência contra, por exemplo, o racismo e a discriminação social.

Mudei-me então, em 2007, para Salvador, onde encontrei a possibilidade, através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, de refletir e sistematizar academicamente as questões sobre negritude, identidade cultural, racismo e dança afro-baiana e a sua teatralidade e o seu impacto sociopolítico, assuntos relevantes na minha trajetória de vida.

Em Salvador, as performances afro-baianas – com sua importância identitária e política – são elaboradas de forma crítica, criativa e original, em quantidade e qualidade que me impressiona. Na minha convivência entre África, EUA, Caribe e Europa, considero Salvador como um local de destaque na construção das identidades afro-baianas. Além disso, Salvador é a cidade da Capoeira Angola, das danças dos orixás e também a cidade natal do meu professor, mentor e companheiro Watutsi, cujas performances de rua são o objeto de estudo desta pesquisa de mestrado.

1. INTRODUÇÃO

Nesta dissertação de mestrado, apresento como objeto de estudo o trabalho do artista de rua baiano e negro Joje Watutsi, que atuou em Salvador entre os anos de 1970 e 1989, apresentando performances nas quais buscava sensibilizar o público para questões sobre o racismo e a discriminação social. Identifico a função sócio-política do seu trabalho artístico, no período em que esteve atuante na vida cultural de Salvador, época na qual o Movimento Negro (MN) na Bahia começava a se pronunciar e a se organizar.

Apesar do MN de Salvador ter sido influenciado e estimulado pelos movimentos negros da África, do Caribe e dos Estados Unidos da América do Norte[1], a problemática sócio-política e o potencial da Bahia criaram uma forma de resistência específica, na qual a questão da construção da identidade afro-baiana, destacada pela sua mestiçagem, cruzamentos e sua qualidade performática, continua conquistando espaço no Brasil e no mundo.

Como artista de rua, militante do MN e adepto ao Candomblé, a abordagem criativa deste artista com relação à dança descreve valores estéticos híbridos, relacionados com as questões de etnia, racismo e identidade, temas que eu priorizei tratar nessa dissertação. Coloco em discussão os conceitos de negritude, de consciência negra e de valores negro-africanos, que estão inseridos nas práticas performáticas de Watutsi, e desenvolvo um registro de informações sobre a importância que o Centro Cultural Popular do Forte de Santo Antônio e o trabalho de Watutsi na dança afro-baiana soteropolitana tiveram na história da resistência negra na Bahia.

O desafio dessa pesquisa foi a escassez de registro, seja na literatura, seja em vídeo ou fotografias das performances de Watutsi – o que, por outro lado, justifica a originalidade e necessidade deste trabalho. Trinta anos após a atuação de Watutsi nas ruas de Salvador, essa dissertação vem documentar o seu trabalho, assim contribuindo com dados de memória sobre este fenômeno efêmero da performance. Foi adotada, para tanto, uma abordagem qualitativa, a qual incluiu uma pesquisa documental de jornais, revistas, fotografias, panfletos, livretos, etc. Realizei

---

[1] A produção artística no EUA destacava-se pelo *soul music, pop* e a música jamaicana do *reggae*, que lutavam contra o racismo e a opressão e ganharam visibilidade e poder.

entre 2007 e 2011 entrevistas formais e informais com personalidades chaves do MN baiano, que atuavam, por meio de manifestações artísticas (blocos afro, teatro negro, Capoeira), na desconstrução da visão eurocêntrica dominante na sociedade baiana de então. Essas entrevistas constroem um dos fundamentos teóricos dessa dissertação. Entrevistas com o objetivo de estudo Watutsi por telefone e via e-mail dialogam com as minhas observações e com as respostas dos entrevistados. Dessa forma, selecionei informações que foram relevantes para esta pesquisa, entretanto algumas dessas informações não foram registradas.

Parti da hipótese de que o espaço para os artistas negros baianos é um espaço marginal, em que eles são explorados na sua criatividade e na sua originalidade. A luta contra a discriminação social se torna desestimulante, visto que a cidade Salvador era um ambiente hostil, que lhes negava o acesso a seus espaços e recursos, ou seja, a própria cidadania. Este situação pressionou e levou muitos artistas negros a desistirem do seu trabalho artístico ou emigrarem para trabalhar fora do país, fazendo com que a Bahia perdesse parte da sua identidade étnica.

Descrevo como Watutsi contribuiu e cumpriu um papel distinto para o MN, como também para a dança afro-baiana, apesar das dificuldades enfrentadas com as instituições governamentais, com a manutenção financeira e com os preconceitos sofridos no âmbito familiar e social. Através do exemplo vivo de um performer negro de rua, um artista que avançou e ousou em suas possibilidades artísticas no período entre 1970 e 1980, posso entender a situação problemática existente na dança afro em Salvador, que atualmente parece ser vista como entretenimento popular, executada como um exercício de *fitness* barato ou para vender shows “exóticos” e comerciais para fora do país A partir dessa reflexão, levanto as seguintes questões: O que significaram as performances de rua de Watutsi para os artistas baianos? Quais são os valores, concepções e elementos estéticos que compõem a performance de Watutsi? Como um performer negro de rua – Watutsi – conseguiu quebrar, ou pelo menos tentou ultrapassar, as barreiras do racismo em Salvador?

A fundamentação teórica baseou-se nos estudos da performance, ou *performance studies (*Victor Turner, Richard Schechner), em estudos sobre o racismo (Carlos Moore, Malcolm X), na estética (Suzana Martins, Nadir Nóbrega), na etnologia (Leopold Senghor), nos estudos pós-colonialistas (Alejandro Frigerio), em estudos sobre a negritude (Antonio Risério, Pedro Abib), sobre identidade (Stuart

Hall, Prandi, Leda Martins, Homi Bhabha, Gayatri Spivak) e sobre ritual (Luisa Francia, Susanne Wenger, Pierre Verger).

A dissertação apresenta três partes. A primeira: **Quem é Watutsi? E a sua atuação no Cenário Artístico de Salvador** é um relato biográfico deste artista com relação à sua produção artística e suas atividades sócio-políticas, inseridas no contexto da época. A segunda parte, intitulada **Performances de Rua**, contém uma análise das concepções artísticas das suas performances, a partir do conceito da *Performance studies*, discutindo o seu impacto para o público, em geral. Na terceira parte, **Performance, Criatividade e Espiritualidade**, identifico valores estéticos e a relação de Watutsi com a tradição negro-africana, conteúdos e motivos de suas performances para a negritude. Discuto também a questão da construção das identidades baianas, o que vim a denominar perspectiva baianocêntrica. As conclusões finais desta dissertação estão seguidas pelas referências bibliográficas e os apêndices.

2. QUEM É WATUTSI?

2.1 O CIDADÃO E O ARTISTA

O artista Antonio George Pereira dos Santos, conhecido como Joje Watutsi, nasceu no ano de 1956 na Federação, bairro central de Salvador. Foi em 1980 que ele conheceu a sua primeira esposa, Kafuné, reconhecida dançarina afro-brasileira de Salvador. Kafuné merece um maior destaque nesta pesquisa por causa da sua importância artística e sócio-política no período em que, com Watutsi, atuou no cenário artístico baiano. Contudo, a artista não se dispôs a contribuir com material e informação para esse trabalho, deixando-me nenhuma alternativa, senão concentrar-me, exclusivamente, no trabalho de Watutsi.

Watutsi, filho de família afrodescendente, negou seu nome oficial numa atitude fundamentalmente política, uma forma de resistência à manipulação da identidade colonial portuguesa.

Na época da colonização no Brasil, africanos escravizados eram proibidos de se chamar pelo seu nome. Os batismos eram forçados pela Igreja Católica como um instrumento sistemático durante o processo de catequização e cristianização, no século XVI, que tinha como objetivo suprimir a identidade africana. Este tipo de coerção representa uma violência contra os direitos humanos: o exercício das liberdades de expressão, de crença e das práticas religiosas.

Nas várias tradições africanas, como também nas outras tradições, o nome carrega uma história e orienta o indivíduo na sua ancestralidade. Percebi, na minha convivência em Senegal, que o nome, nas tradições do Oeste da África, traz em si informações culturais de pertencimento do sujeito, evidenciando aspectos, tais como etnia, religião, idioma, família e profissão. A escolha do nome é direcionada a cumprir a função de informar sobre a identidade cultural. Nas palavras de João Reis, citado por Mestre Moraes (2009): “Diga-me o seu nome, e dir-te-ei quem és”. Diz ainda:

> O batismo simbolizava para a maioria dos escravos a trágica passagem da posição de africanos para a de escravos. Ao preservarem os velhos nomes

> étnicos ou mulçumanos, eles buscavam reter uma parte importante e muito significativa da memória e identidade pessoais. (REIS *apud* MORAES, 2009)

Aqui no Brasil, o batismo era o momento em que o africano, além de mudar de nome, era obrigado a deixar para trás as suas experiências religiosas, tendo que, obrigatoriamente, aceitar a religião católica. No entanto, os escravocratas nem sempre obtiveram êxito ao tentar impor a religião católica

A prática do batismo do indivíduo escravizado abriu uma lacuna na memória cultural do povo africano no Brasil. Na Bahia, o uso de apelidos se tornou desde então muito comum como uma estratégia de resistência, forma de criar sua própria identidade. A invenção de apelidos dá-se através da criação de palavras que designam características individuais do sujeito. O apelido na Bahia se constrói de forma subjetiva, espontânea e lúdica. Esta prática entre os baianos pode ser vista como uma estratégia subversiva de negar a identidade colonial.

A palavra Watutsi denomina uma tribo da África, na qual seus membros são conhecidos por serem altos e magros. Estas marcas correspondem às características físicas do artista.

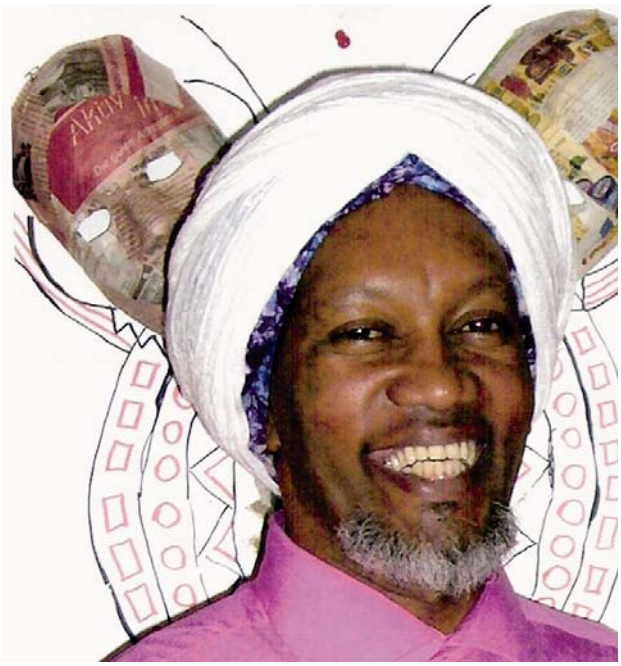


Figura 2 – Watutsi na Alemanha. Fotografia: Petra Sorge (2008)

Watutsi recebeu seu apelido de Nice Pereira do Vale, sua tia, conhecida como Nicinha, que também o iniciou no Candomblé no Terreiro[2] Ilê Ashe Opô Abida (que não existe mais), no bairro da Federação. Em entrevista informal que realizei com Watutsi, ele se referiu à tia com admiração e respeito pela sua postura ideológica e política:

> Ela era antropóloga formada e ao mesmo tempo mãe de santo. Ela criticava a postura das mães de santo que trabalhavam para os políticos que queriam ganhar as eleições. Um governador dessa época chamou isso de 'procura por proteção espiritual'. Sua vida na Bahia ficou perigosa, ela era ameaçada, por isso ela emigrou para Ifê Ifé, na Nigéria (WATUTSI, 2009)

O trecho revela uma prática de "troca de favores" entre políticos e mães de santo, a qual Vale ia de encontro. A emigração de uma mãe de santo para a Nigéria significa a possibilidade de encontro com a principal matriz de referência da cultura Yorubá do Candomblé. Ilê Ifé é uma cidade antiga, localizada no Sudoeste do país, onde essa cultura é fortemente difundida. A postura ética e corajosa de Vale possivelmente estimulou a consciência política de Watutsi.

Nas décadas de 1970 e 1980, as comunidades de Candomblé eram perseguidas e marginalizadas pela sociedade brasileira, na qual 91,8%[3] da população era católica, o que demonstra a necessidade de uma consciência política de resistência dos indivíduos que frequentavam os terreiros de Candomblé. O Candomblé era considerado, a partir de uma perspectiva eurocêntrica, como uma prática "primitiva", ligada a forças demoníacas. Nesse período, a Igreja Católica proibia a prática do Candomblé, contando para tanto com o apoio do Governo, que

---

[2] Terreiro de Candomblé é o local onde os adeptos e simpatizantes desse culto afro-brasileiro se reúnem e executam suas práticas espirituais, que são conduzidas pelas Mães de Santo.

[3] De acordo com a Wikipédia, o censo demográfico realizado em 2000, pelo IBGE, apontou a seguinte composição religiosa no Brasil: http://pt.wikipedia.org/wiki/ReligiõesnoBrasil, acessada em setembro 2010

73,8% dos brasileiros (cerca de 125 milhões) declaram-se católicos;

- 15,4% (cerca de 26,2 milhões) declaram-se evangélicos (evangélicos tradicionais e pentecostais);
- 7,4% (cerca de 12,5 milhões) declaram-se sem religião, podendo ser agnósticos, ateus ou deístas;
- 1,8% declaram-se seguidores de outras religiões, tais como: as testemunhas de Jeová (1,1 milhão), os budistas (215 mil), os santos dos últimos dias ou mórmons (200 mil), os messiânicos (109 mil), os judeus (87 mil), os esotéricos (58 mil), os muçulmanos (27 mil) e os espiritualistas (26 mil).
- 1,3% (cerca de 2,3 milhões) declaram-se espíritas;
- 0,3% declaram-se seguidores de religiões tradicionais africanas tais como o Candomblé, o Tambor-de-mina, além da Umbanda.

julgava seus rituais ilegais. A catequização contribuía para submeter os indivíduos às normas e valores da sociedade “branca”. A porcentagem de católicos no Brasil tem diminuído nos últimos anos, mas ainda constitui um numero significativo: o país é a maior comunidade católica do mundo.

Em entrevista a mim concedida em 2009, a mãe de Watutsi, dona Alexandrina Pereira dos Santos, enfatizou que “ele já na barriga da mãe era católico” e que toda sua família é católica. Paradoxalmente, Watutsi a considera como sua “Mãe de Santo”, pois ela o ensinou a manipular as ervas utilizadas no Candomblé. A afirmação de dona Alexandrina demonstra o preconceito contra o Candomblé, mesmo entre pessoas que se utilizam dos seus conhecimentos e práticas sem denominá-los dessa forma. Atualmente, ainda existem preconceitos contra o Candomblé, no seu ambiente familiar, o que gera decepção e frustração em Watutsi. É para ele um grande pesar não ter conseguido desenvolver na sua própria família a consciência crítica de defesa da cultura afro-brasileira.

No período em que viveu na Bahia, ele vivenciava várias formas de exploração e, especificamente, do potencial do artista negro. Watutsi contava que quando era ainda estudante, era empregado para o serviço de office boy do Museu de Arte Moderna de Salvador. O diretor naquela época, Renato Ferraz (já falecido), exigia que ele pintasse cópias de quadros de artistas famosos para vender. Quando Watutsi percebeu que este negócio era ilegal, processou o seu patrão e teve êxito.

Outra rebeldia contra as regras institucionais se deu quando Watutsi, no ano de 1974, com 18 anos, entrou no serviço militar e foi chamado para integrar a Academia de Oficiais. Nesta Academia, considerada uma das melhores instituições acadêmicas do país, não era comum a presença de negros. Em 1977, sem pedir licença para afastamento do serviço militar, ele viajou para participar do FESTAC - *Second World African Festival of Art an Culture* (Festival de Arte e Cultura Africana), na Nigéria. Essa atitude dimensiona a sua inquietação diante das questões de identidade afro-brasileira no âmbito cultural, étnico e racial. O coreógrafo negro norte-americano Clyde Morgan, então diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, era o representante oficial da cultura afro-baiana no Festival, juntamente com esse grupo de dança moderna, composto em sua maioria por dançarinos de pele branca. Watutsi se solidarizou com os poucos dançarinos negros do Brasil que estavam presentes no FESTAC. Sua participação não era oficial.

A sua ousadia e coragem demonstram a sua convicção quanto à necessidade de se impor, enquanto negro baiano, aos sistemas de subjugamento e da importância da questão do negro na Bahia. Demonstra também o quanto o seu espírito era rebelde, por não conseguir aceitar que seu país fosse representado na África por dançarinos brancos com um coreógrafo norte-americano. Como ele possui uma elevada percepção e um alto grau de senso de justiça, enfrentou as autoridades do evento com o objetivo de valorizar a cultura afro-brasileira, exigindo a inclusão de artistas negros do pais.

Voltando ao Brasil, Watutsi concluiu o segundo grau e ingressou a Escola de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. A escolha dessa área foi inspirada pela profissão paterna, visto que seu pai trabalhava como mestre de obra. “Meu pai me colocou para trabalhar com os mestres, assim aprendi tudo. Na Universidade não aprendi nada.” (2010)

Por um lado, Watutsi se submetia a pleitear lugar em instituições de ensino formal, como a Escola de Arquitetura da UFBA e a Academia de Oficiais, o que demonstra o seu interesse em inserir-se na sociedade como cidadão e a sua capacidade de trabalhar disciplinadamente. Era um privilégio para um negro de classe média conseguir entrar nestes espaços elitistas, ou seja, não acessíveis para a maioria da população baiana. Por outro lado, os fatos acima descritos demonstram a sua insatisfação com algumas normas de tais instituições. Interromper o ritual de sua própria cerimônia de formatura, negando-se a receber o diploma das mãos do Diretor da escola; sair do serviço militar sem licença para afastamento; ou ainda, acusar o diretor de um museu de falsificar quadros foram atitudes inconsequentes ou ambíguas. O seu comportamento, nestas três situações, que me foram contadas por ele e sua mãe em entrevistas informais, podem, contudo, serem entendidas como uma forma de rebeldia. Podem denotar o seu senso subjetivo de justiça e de verdade. A sua personalidade artística e política era provocativa e polêmica.

Depois que ele saiu dessas instituições, passou a se comportar seguindo e descobrindo seus próprios valores, os da liberdade, da criatividade, da espontaneidade e da felicidade, encontrando sua africanidade individual e independente. No mundo do Movimento Negro, da Capoeira e do Candomblé, ele era presente, conhecido e bem informado, porém, sem pertencimento exclusivo. Sua relação crítica e lúdica com qualquer tipo de dogma, clichê e hierarquia se expressa

em suas relações com as instituições, seja do lado da política de esquerda ou de direita, nos planos cultural, militar, acadêmico ou religioso, o que pode ser identificado também nas suas performances e na sua atitude cotidiana durante sua juventude na Bahia. Em suas palavras, ele "não era político no sentido oficial, mas político racial." Zulu Araújo, diretor da Fundação Palmares e diretor do Grupo Cultural Olodum durante dez anos, perguntou a Watutsi durante uma reunião, em frente de muitas pessoas: "E você? Qual é sua direção? Sua ideologia? Você é o que, esquerda ou direita?". Watutsi respondeu: "Entre esquerda e direta, eu sou negro!"

Já o atual diretor do Olodum, João Jorge[4], afirma:

> Eu diria que a melhor forma de descrever Joje Watutsi, é dizer que se trata de um crioulo que conta casos, forma consciências e lembra histórias do passado para o ativismo presente. Se Joje Watutsi vivesse em diferentes regiões da África, ele iria de aldeia em aldeia propagando, através da estética, a alegria de crianças do Corão, nas escolas de aldeias, ou de jovens que precisam ver aquilo para repensar. Ele iria ser um mensageiro das ruas. Um griot[5]. (JORGE, 2009)

Mesmo tendo trabalhos regulares, ele deixou de trabalhar de forma convencional por causa de seu envolvimento com a arte, com a vida noturna e

---

[4] João Jorge Rodrigues é advogado, mestre em direito público e professor na Universidade de Brasília. Lida com a dinâmica cultural em Salvador há 30 anos, entre o carnaval do Ilê Ayê e o carnaval do Bloco Afro Olodum. Presidente do Bloco Afro Olodum. O Olodum é um bloco afro do carnaval da cidade de Salvador. Foi fundado em 1979 durante o período carnavalesco como opção de lazer aos moradores do Bairro Maciel-Pelourinho, garantindo-lhes assim o direito de brincarem o carnaval em um bloco e de forma organizada. É uma organização não-governamental (ONG) do movimento negro brasileiro. Considerado um ícone do Movimento Negro na Bahia. João Jorge foi candidato ao Senado pela Bahia pelo Partido ao qual está filiado, o Partido Verde (PV), da senadora Marina Silva, candidata à Presidência da Republica nas eleições de 2010.

[5] Griot é um termo do vocabulário franco-africano criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes para as quais, em geral, está a serviço. Presente, sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas, *dyéli* ou *diali,* entre os Bambaras e Mandingas, *guésséré* entre os *Saracolês, wambabé*, entre os *Peúles, aoulombé*, entre os *Tucolores* , e *guéwel*, (do árabe *qawwal)* entre os *Uolofes.* O griot é chamado na África aquele responsável pela manutenção da tradição oral dos povos. Eles são considerados sábios muito importantes e respeitados na comunidade onde vivem. Através de suas narrativas, eles passam de geração a geração as tradições de seus povos. Nas aldeias africanas, era de costume sentar-se à sombra das árvores ou em volta de uma fogueira. Um contador de histórias em torno do qual as pessoas se reúnem para aprenderem sobre si e sobre o mundo. (LOPES, 2010)

também, depois, com a luta sócio-política pelos direitos dos negros: “e ele era um intenso ativista das noites, da cultura e da dança em Salvador”, continua João Jorge (2009). Não se deve esquecer, contudo, que o meio de expressão principal de Watutsi era a dança. Suas performances de rua podiam durar muitas horas e muitas vezes realizadas em três ou até em cinco lugares diferentes em apenas um dia. À noite ensaiava no Forte Santo Antonio[6]. “Nós dançamos 15 horas por dia”, disse-me Watutsi em uma entrevista informal em 2010. Assim, ele discorre sobre o início de sua carreira:

> Comecei a dançar sozinho, mesmo visitando vários cursos, em todos os níveis, em arte. Fiz aulas com Conga e Carlos Moraes (BBB, Ebateca no Teatro Castro Alves). Carlos quase me convenceu a estudar técnica, porém não tinha importância para mim, porque não dependo desta estrutura. Ficaria muito preso. Tinha interesse em desenvolver minha dança, para ter meu estilo. Na Capoeira, aprendi com Mestre Gato Preto, que falava: ‘Não quero aqui ninguém que jogue igual a mim’. (WATUTSI, 2010)

Mestre Moraes[7] conviveu com Watutsi de 1983 a 1989, no Forte Santo Antônio e conseguiu identificar este estilo individual a que Watutsi se referia: “Eu acho muito natural, uma forma diferente das mesmices, dos cartesianismos da dança afro folclórica. Eu acho muito legal...” (MORAES, 2009)

O poeta Edu Omo Oguiam, que mora no terreiro Ashe Apo Afonja de mãe Stella[8] também considera a palavra “natural” adequada para descrever a formação de Watutsi: “...Joje tinha um trabalho descomprometido. Ele saiu de uma escola própria, que se formou naturalmente”. (2008)

---

[6] O Forte Santo Antônio localiza-se na praça Barão do Triunfo (Largo de Santo Antônio) no Bairro Santo Antônio, centro histórico de Salvador.

[7] Pedro Moraes Trindade, conhecido como Mestre Moraes, estudou na academia de Mestre Pastinha, que é considerado o pai da Capoeira. Hoje, é Mestre Moraes que forma os Mestres e Mestras mais importantes na Capoeira Angola. Ele é presidente e fundador do GCAP - Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Professor de Inglês e Mestre em História Social pela Universidade Federal da Bahia. Ele pesquisa a base filosófica da Capoeira, que é baseada em Angola e critica o aspeto comercial da Capoeira.

[8] O terreiro de Ilê Ashe Apô Afonjá no bairro de São Gonçalo do Retiro é, junto com o Terreiro do Gantois e o Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, uma das mais antigas casas de Candomblé de Salvador. Maria Stella de Azevedo Santos, conhecida como Mãe Stella de Oxóssi é a Ialorixá do Ilê Ashe Apô Afonja, que promove uma aproximação nas tradições Yorubás de Nigéria.

É possível interpretar o que o poeta Oguiam chamou de “escola própria” como uma escola que é conduzida pela própria ancestralidade, formando a estética das danças do performer. Ancestralidade africana que gera uma dança africana, naturalmente aprendida pela dimensão espiritual, ou seja, aprendida pela decisão de respeitar, assimilar, tomar a sério e seguir as experiências espirituais. A professora doutora Suzana Martins (2008) explica esta formação natural da seguinte forma: “...exigindo determinada habilidade rítmica e corporal, naturalmente aprendida pela dimensão espiritual, ou seja, guiada pela emoção e concentração da força com que o corpo internaliza os movimentos e gestos para dançar.” (MARTINS, 2008, p. 120-121)

Assim, Watutsi fala sobre a sua formação:

> Dancei um ano com Tissão, dancei com Clyde e com muitos outros, mas a única pessoa que tinha importância na minha atuação artística era Kafuné. Minha escola era Kafuné. Estes dez anos junto com ela foram os mais importantes na minha formação. Eram os anos mais movimentados na minha vida e foi o período da minha fonte de inspiração artística… (WATUTSI, 2010)

Figura 3 – Performance de KAFTUSI, Kafuné e Watutsi, no pátio do Forte Santo Antônio entre 1972 e 1989. Fotografia: arquivo Watutsi

Ele continua:

> Kafuné estava sempre comigo, 24 horas. Ela entrou em ambientes que mulheres nunca entrariam, ambientes machistas, lugares com gente grosseira e que tinham marginais, como também nos de elite. Nós entrávamos em todos os lugares. As pessoas nos chamavam de casal vinte, porque nesta época, tinha uma telenovela que mostrava um casal parecido a nós, e que representava um casal moderno do ano 2000. Nós fomos um modelo de casal que vivia de um jeito moderno, no século 20. Nós influenciamos outros casais que viviam o padrão conservador. Conservador, quer dizer: o homem atuando na rua, como se não tivesse uma esposa. Nós vivemos outra coisa. (WATUTSI, 2009)

O trabalho de Watutsi está impregnado da presença de Kafuné, como explicou, em entrevista informal, a contemporânea de Watutsi, a dançarina,

capoeirista e bonequeira Ismine Lima[9]: “Não é possível pensar em Watutsi sem pensar em Kafuné. Eles sempre andaram juntos, atuando na rua.” (LIMA, 2009). O musico Bira Reis[10]: “Joje Watutsi começou a andar na rua com uma colher pendurada no pescoço e ela (Kafuné) com uma caneca, aí ficava na rua (...)“(REIS, 2008)

Figura 4 – Bira Reis. Fotografia: intenet. Acessada maio 2011

Watutsi explica o significado do uso do caneco da seguinte forma:

[9] Ismine Lima, fundadora e criadora do teatro Lambe Lambe, que procura construir “coletivamente uma linguagem cênica, dramática, miúda e vigorosa”. O Lambe Lambe ganhou o 1º Lugar do Prêmio Cultura Viva 2010 - Cultura e Comunicação, na Categoria Grupo Informal.

[10] Ubirajara de Andrade Reis é músico de percussao e sopros, compositor, pesquisador, professor, fabricante de instrumentos, artista plástico, diretor do bloco de carnaval Kizumba, educador, fundador e coordenador da Oficina de Investigação Musical (OIM). Dono de escola de música no Pelourinho.

> Os católicos chamam isso de aspecto peregrino e os africanos reconhecem uma figura dessa como um nômade...os negros esperavam de mim que eu tivesse um comportamento branco, o choque das pessoas foi porque elas me viram vestido de sapato e meia até em um tempo como esse, caloroso, de paletó e gravata, e de carro, tendo uma vida normal, trabalhando em uma empresa de renome depois de ter cursado faculdade e depois de ter sido oficial do exército. Então eu quebrei com tudo isso. Então eu não precisava mais cuidar da boa aparência como os negros costumam, fitar o cabelo, pentear o cabelo, eu não precisava mais disso. Eu estava livre criando, vivia no mundo da dança, da arte, da cultura. Me sentia na África!

Ele complementa: “Uma pena que perdi! Alô Pelourinho, quem achou meu canequinho, me devolva!“. O duo artístico Kaftusi (Kafuné e Watutsi), como eles se batizaram, praticou na vida pessoal, social e artística uma união permanente.

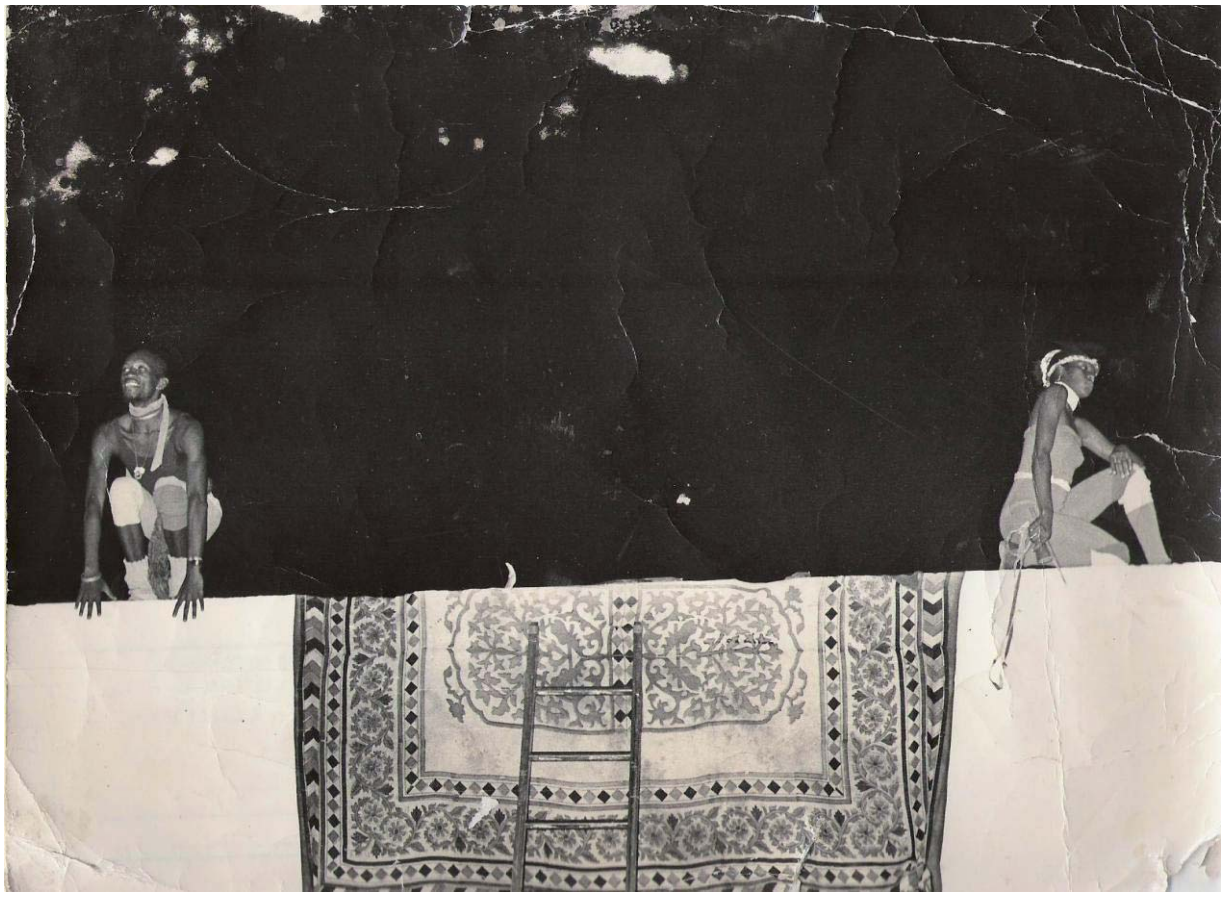


Figura 5 – Performance KAFTUSI, Salvador, entre 1972 e 1989. Fotografia: arquivo Watutsi.

Desta forma, o casal Kafuné e Watutsi quebrava o padrão da separação entre os gêneros que é legitimado na África de forma mais radical. Em Senegal, percebi

que os homens falam com os homens e as mulheres com as mulheres, e a convivência do casal se limita ao lar e a algumas festas oficiais. Deste modo, Watutsi não seguia cegamente as tradições africanas e não concordava com esse tipo de machismo. Ele escolheu os elementos da cultura afro-brasileira e africana que ele assumiria, adaptaria, combinaria, desafiaria, negaria ou transformaria. O ator afro-baiano Godi confirma essa atitude: “Ele tinha opinião própria”. (GODI, 2008)

Nesses três anos da minha pesquisa, de 2008 a 2011, não encontrei no âmbito do Movimento Negro, nos blocos afro e na dança afro em Salvador nenhum outro casal tão presente, visível, unido e comprometido com a vida cultural da Bahia quanto o casal Watutsi e Kafuné. Juntos representavam um casal performático com um forte compromisso na construção da identidade negra na Bahia, o que os levou a ocupar o Forte Santo Antônio, no Centro de Salvador que na época era um antigo presídio abandonado. Por iniciativa própria, Kafuné e Watutsi fundaram o Centro de Cultura Popular, sendo seguido por outros artistas, como o mestre de Capoeira João Pequeno e o Mestre Moraes. “Watutsi exigia a emancipação da cultura afro-brasileira, por isso ele chegou até a ocupação do Forte Santo Antônio” (NEGRIZUM, 2009). Kafuné e Watutsi realizaram aulas de dança, laboratórios, encontros, ensaios e performances no Forte.

O fato de Watutsi trabalhar também com artistas reconhecidos e conceituados no cenário cultural baiano e internacional, tais como o coreógrafo Clyde Morgan e o ator Antonio Godi, provocou reações diversas na comunidade de artistas da época. Morgan e Godi eram criticados pelos colegas por convidar Watutsi para trabalhar, pois ele era considerado como um “louco”, irresponsável e fora de qualquer controle. Outros preconceitos revelaram-se também nas reações surpreendentes de pessoas que não acreditaram que Morgan e Godi consideravam Watutsi um artista competente. Morgan assim se refere sobre a disciplina de Watutsi no trabalho e de sua vida fora do padrão:

> Claro, não era bagunça. Era bem claro o horário para cumprir e ele cumpria. Tudo isso... Comigo ele foi ótimo. Parou porque o trabalho não era para sempre. O lugar onde ele morava, o próprio espaço onde ele morava já diz, conta capítulos... Já diz quem ele é! Não existia uma coisa padronizada, era um sentido de alguém com sua própria expressividade, era um caminho muito sinuoso (MORGAN, 2008)

A questão relacionada com as razões que fazem com que um artista alcance reconhecimento público começa com a questão da sua formação. Percebi que a escolha de Watutsi de desenvolver o seu estilo próprio, através da observação da natureza, da prática autodidata da sua dança: “Dança é emoção” (WATUTSI, 2009), da meditação, assim como da convivência no Candomblé, nos blocos afro, no carnaval, fez com que a fração conservadora, ou seja, a fração com uma perspectiva eurocêntrica da sociedade baiana, não reconhecesse e nem validasse o seu trabalho. Sua escolha por uma formação autodidata gerou um mal-entendido. Muitas pessoas do público e do meio artístico-cultural de Salvador acreditam que Watutsi é um talento perdido por não ter tido condições de desenvolver uma educação formal, o que não é verdade, como pode constatar a sua trajetória.

Nesta sub-seção, mostro que Watutsi tinha acesso a Universidade, porém, isso não quer dizer que não existia, e não exista, uma realidade de exclusão dos negros brasileiros no mundo acadêmico. Segundo o vereador e militante afro-baiano Bujão[11], os negros baianos que conseguiam entrar na Universidade eram os que ambicionavam se adaptar àquela estrutura, buscando ser mais um profissional bem sucedido. Com relação ao prestígio de Clyde Morgan, como negro norte-americano na instituição, Bujão afirma: “O fato dele (Clyde) ser um negro afro-americano foi o que possibilitou a sua entrada na Escola de Dança, porque os daqui não tinham essa possibilidade, a faculdade era um espaço elitista...”. (BUJÃO, 2008)

Gostaria de deixar claro que Watutsi não era um “coitado” com muito talento e que não tinha a possibilidade de acesso a uma formação estruturada, formal ou acadêmica. Ele escolheu, por livre arbítrio, desenvolver seu estilo próprio de maneira autodidata, baseando-se nas danças africanas e afro-brasileiras e cultivando uma atitude espiritual e política nas suas performances. Ele frequentou várias aulas, de diferentes técnicas, o que expressa o seu interesse e conhecimento abrangente de vários estilos, métodos e mestres no campo da dança. Watutsi é um artista, um pesquisador que não queria se integrar ou pertencer a nenhum sistema institucional ou grupo. Morgan e Godi reconheceram isso e convidaram-no como performer

---

[11] Raimundo Bujão, vereador ligado ao bairro de Itapua e ao Movimento negro, produtor de filmes documentários como por exemplo “Quilombos da Bahia” e “Abdias Nascimento”, e produtor de bandas de reggae, como por exemplo a banda Reação de Sergipe.

solista em suas obras.

Morgan continua comentando que a maneira de Watutsi trabalhar era particular como solista, o que não combinaria com as suas coreografias em grupo. No ano de 1984, atuou na obra "Obâ Jejê", sob a direção Morgan, que relatou para mim em entrevista (2008):

> Ele (Watutsi) era uma pessoa que fazia muito trabalho como solista, eu não conheço nada dele de coreografia em grupo. E esse era o meu forte, trabalhar com grandes grupos em coreografias para teatro, para óperas, para balés. Eu percebi que ele não estava interessado em trabalhar dessa maneira, então, eu fui abrindo espaço dentro do nosso grupo de trabalho onde ele podia participar com sua criatividade como solista. (MORGAN, 2008)

Bujão percebia também esta individualidade de Watutsi: "Ele não era o cara que era contratado pra fazer uma atividade qualquer, não, ele estava inserido no contexto. A atitude dele era o que determinava a sua performance." Uma das performances mais conhecidas do artista foi criada durante uma visita oficial do bispo sul-africano Desmond Tutu, em 1989, em Salvador. Nesta ocasião, Watutsi apresentou a performance "O negro está na lama". Sobre este episodio, Negrizu[12] relatou-me, que

> Durante a visita do bispo Tutu em Salvador, no Largo do Pelourinho, diante de todas as autoridades e artistas presentes, como Gilberto Gil, por exemplo, ele tirou várias pedras do chão, chamadas "cabeça negra", cavou um buraco e ali tomou um banho de lama, para simbolizar que esta era a situação dos negros em Salvador... Com ele, chegou uma nova referência da negritude de Salvador! (NEGRIZUM, 2009)

No mesmo ano, Watutsi conheceu Barbara Musi, uma italiana que morava na

---

[12] Negrizu Santos é dançarino, coreógrafo, professor de dança afro-baiana e diretor de dança do bloco afro Olodum. Funcionário da Fundação Pierre Verger desde o ano de 1987. O antropólogo Risério (1981) escreveu em seu livro que o "Rei Negrizum (do Grupo Fogo Cultural, cerne do Afoxé Baduaê)", juntamente com Joje Watutsi, foram ícones da Black Soul, enquanto melhores dançarinos de Ijexá daquela época da década de 1980. (RISÉRIO, 1981, p. 28).

Alemanha e estava passando férias em Salvador, e se envolveu pessoalmente com ela. Este relacionamento[13], junto à situação tensa que ele enfrentava na época, perseguido pelo regime por suspeita de conspiração, foram os motivos que o levaram a aproveitar a possibilidade de sair do país. Partiu para a Itália junto com um grupo profissional de dança, sem retornar ao Brasil. Assim ele desabafou:

> Fui com um grupo de idiotas, chamado Pérolas da Bahia, para Itália. O produtor Enzo nunca pagou nada e eu fui. Encontrei com Barbara na Itália e nós saímos para Hamburgo, Alemanha."(WATUTSI, 2010).

O comportamento de Watutsi provocou reações diversas, até contrárias. A imigração de Watutsi para a Alemanha é vista, por um lado, como uma fuga das suas dificuldades na Bahia, buscando uma vida confortável na Europa, como se percebe no relato de Jussara, uma amiga do casal Watutsi e Kafuné: "Todo mundo pensou que Watutsi ia voltar e só saiu do país para trabalhar. Ninguém nunca imaginava que ele deixaria Kafuné (e a filha Núbia). Ele está sendo muito criticado por isso." (SANTANA, 2009)

As duas filhas de Watutsi, Quanza e Núbia, cresceram vivendo separadas do pai. Hoje elas se recusam a falar com o mesmo. Por outro lado, a sua emigração pai. A ida de Watutsi para a Europa é vista como um ato de coragem, como pode-se perceber no relato do presidente do Olodum:

> A chegada de Joje Watutsi a Alemanha mostra essa inquietude. É muito fácil às vezes você ficar em um lugar onde você já é um pouco conhecido ou consagrado. Quando você ia para um país, principalmente da Europa, sendo imigrante, a situação era difícil. Por um tempo melhorou, mas agora voltou a ficar difícil. Então, isso significa um desprendimento muito grande e implica também correr riscos para fazer algo novo, algo bacana. É muito cômodo ficar na casa do pai, na casa da mãe, na cidade em que nasceu, onde todos falam sua língua ou pelo menos em tese. (JORGE, 2009)

Jorge continua: "Então, Joje Watutsi na verdade faz uma política contra o

[13] Desta relação amorosa nasceu, em 1991, sua segunda filha, Quanza.

racismo internacional. Acredito que ele está nesse momento, na Alemanha, lutando contra isso, se indignando contra isso."

Watutsi continua trabalhando de forma autônoma como artista que integra diversas áreas da arte: ele toca, pinta, faz esculturas, escreve poemas, apresenta performance-solo, além de ministrar aulas de dança, Capoeira, percussão, berimbau. Ele faz também um trabalho de esclarecimento dos princípios do Candomblé, através de seções de consultas:

> O que eu faço não são consultas espirituais, pelo contrário, são sessões de esclarecimento do que é na verdade o Orixá, a tradução da palavra e o vínculo da pessoa com as forças da natureza. Faço isso para as pessoas entenderem que espiritualidade não é religião e esse padrão Yorubá de crença merece apreciação. A humanidade, antes de procurar ser monoteísta, tinha uma devoção mais ilustrada e coerente com os fenômenos da vida. Na tradição Yorubá, o temperamento de uma pessoa, aspectos particulares da personalidade são associados a fenômenos e acontecimentos da natureza – o relâmpago, o trovão, a cachoeira, determinadas horas do dia e sua atmosfera. Nasci e cresci no berço desses valores e não posso abrir mão deles, pois vejo que as gerações vão dando menos importância a esse tesouro cultural. A necessidade de se autoconhecer é milenar. A gente vê que as religiões oficiais tornaram-se multinacionais: distorção do individuo, distorção da filosofia, da crença e isso não responde a pergunta principal 'Quem somos nós?' Deus existe. (WATUTSI, 2010)

Sobre seu trabalho artístico, atualmente, na Alemanha, ele ressalta:

> Não se esqueça que eu trabalho com arte integrada, não separo uma coisa da outra. Eu mesmo faço cenário, formulo texto ou não, iluminação, figurino, trilha sonora. Na forma de expressão, pode ser dança-teatro, esculturas, uso várias técnicas: afro, jazz, moderno, clássico, canto etc. Aí fica difícil me classificar. (WATUTSI, 2010)

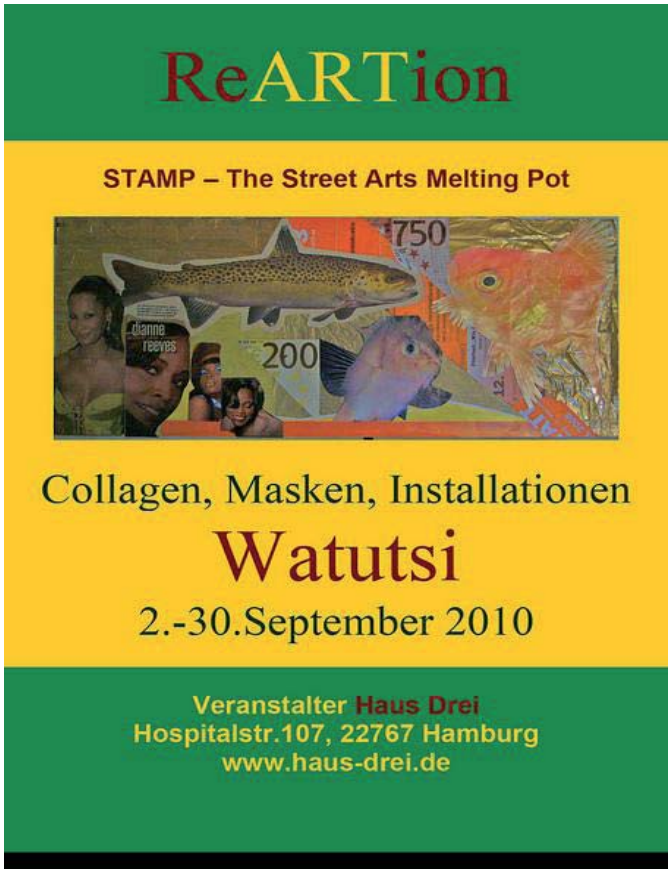


Figura 6 – Cartaz de uma exposição de artes plásticas de Watutsi, Alemanha, 2010.

Watutsi é considerado um personagem de destaque entre os imigrantes brasileiros na Europa e faz parte do Conselho de Cidadãos Brasileiros, em Hamburgo, Alemanha.

A seguir, exponho o contexto da época em que Watutsi esteve atuando na cena cultural soteropolitana, um exemplo de afro-baiano que se pronunciou no cenário da reafricanização.

2.2. DÉCADA DE 1970 A 1980 EM SALVADOR: CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO E ARTÍSTICO

Nesta seção, abordo as manifestações culturais ligadas aos movimentos que contribuíram para o conceito de “Reafricanização” (RISÉRIO,1981) em Salvador – os blocos afros, afoxés e o teatro negro – que conformavam o cenário da época em que Watutsi esteve atuante enquanto performer, entre as décadas de 1970 e 1980. Lembrando que entre 1964 e 1987, o Brasil foi governado pelo regime da Ditadura Militar, período marcado por uma severa repressão à produção cultural e à liberdade de expressão. Questões ligadas ao racismo eram em definitivo avessas ao interesse do Governo. Segundo Ortiz (1985):

> Durante a ditadura militar, a censura não se definia tanto pelo veto a qualquer produto cultural, mas como uma repressão seletiva que impossibilitava a manifestação de determinados pensamentos ou obras artísticas; se por um lado nesse período foi quando mais se produziu bens culturais no país, por outro lado, ele foi caracterizado por uma repressão ideológica e política intensa (ORTIZ, 1985, p. 89).

Na Bahia, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) foi criado em 1967 com o objetivo de assumir a função de preservação do patrimônio cultural do estado. O IPAC era também conhecido como “Fundação do Pelourinho”, insinuando a intenção de delimitar, inicialmente, as ações da instituição na região entre a Antiga Praça Sé e o bairro Santo Antônio Além do Carmo, conjunto que hoje integra o Centro Histórico de Salvador. O IPAC administrava o Forte Santo Antônio, onde Watutsi criou, junto com outros artistas, o Centro Cultural Popular e, por esse motivo, ele constantemente confrontava-se com esta instituição. Nessa época, o Forte Santo Antônio não tinha nenhuma preservação na estrutura física do prédio.

No Centro Cultural Popular do Forte de Santo Antônio, o primeiro Bloco Afro de Salvador, o Ilê Aiyê, fundado em 1974 e sediado no bairro da Liberdade, realizava os seus ensaios, durante o período de 1982 a 1993. Um bloco afro representa uma manifestação cultural afro-baiana que possui um grupo de músicos que tocam surdo, ipinique, agogô e outros instrumentos percussivos em pé ou

andando pelas ruas. As músicas cantadas celebram a beleza negra, afirmam uma identidade afro-descendente e defende os direitos humanos contra o racismo.

> Os blocos afros são responsáveis pelo resgate da cultura africana e exibem, através da dança, da música e da indumentária, as contribuições dessa cultura para a formação da identidade brasileira. Os blocos afros trazem consigo um forte viés político: a luta contra o preconceito e o racismo em todas as suas formas, além da afirmação da identidade negra. (CARNAVAL, 2010)

A Liberdade é considerada o bairro de maior população negra do país, com mais de 600 mil habitantes (CARNAVAL, 2010), que inaugurou uma mudança no carnaval de Salvador, com a inserção da musicalidade negro-africana e em defesa dos direitos econômicos, sociais e culturais desta população. Este bloco surgiu como uma expressão da autoafirmação da cultura negra para celebrar a sua herança africana, e foi onde Watutsi encontrou espaço apropriado para se pronunciar. Ele atuou no Ilê Aiyê desde o seu início, na Liberdade e no Forte, durante os ensaios e os desfiles carnavalescos.

No seu livro “Carnaval Ijexá”, Antônio Risério descreve a história dos blocos afros e o papel central do Ilê Aiyê e sua ideologia no movimento de Reafricanização. Segundo ele, Reafricanização significa: “um interesse pelas coisas da África e da negritude com uma vivência intensa e essencial no presente, jogando aberto para o futuro. Então, não significa como o prefixo latino “re”, que implica um movimento pra trás.” (RISÉRIO, 1981, p. 13).

O movimento de Reafricanização pode ser traduzido, portanto, como uma ideologia, uma filosofia de vida e uma consciência crítica contra as forças coloniais, que se manifestam através do comportamento e do estilo de vida. A história da colonização e dos movimentos de resistência e a solidariedade para com a população negra na escala mundial são importantes pautas de interesse para o processo de Reafricanização. Roupas coloridas, penteados de cabelo e tradições espirituais das etnias negro-africanas são interpretados por meio da moda, da música, da dança, da literatura, do teatro e também da política. Na educação, existe também a necessidade de contar a história a partir desse “novo” olhar. Pode-se

perceber, por exemplo, que somente depois desse movimento, a resistência negra passou a fazer parte do currículo das escolas no Brasil.

Retornando a Watutsi, ele ensinava aos seus alunos no Forte de Santo Antônio a história dos movimentos de resistência dos negros escravizados na época do Brasil Colônia, como a história do líder Zumbi e das aldeias de Quilombos. Ele acreditava que era imprescindível para o artista negro conhecer a história para conscientizar-se da sua herança e da sua africanidade. Assim como o registro da história do performer rebelde Watutsi, nessa dissertação, pode ser visto como uma contribuição nesse movimento.

A Reafricanização hoje pode também ser entendida como um movimento de recriação da baianidade, o qual inclui as matrizes africanas, indígenas, europeias, dentre outras, que juntas, constroem as inúmeras e variadas formas de ser baiano(a). Um movimento que procura unir a identidade baiana e a sua história. A história do bloco Afro Ilê Aiyê, na sua defesa da beleza negra e valorização da negritude, merece destaque neste processo, também porque exige e prática a separação entre os brancos e negros. Assim, Risério (1981), descreve que o Ilê Aiyê:

> Não teve uma repercussão exclusivamente política, era a celebração ou explosão da cultura africana que se expressou, por exemplo, no ano de 1981, quando dois mil negros do Ilê Aiyê nas ruas centrais de Salvador homenagearam Zimbábue num espetáculo estético-político-cultural, realizando uma manifestação de panafricanismo baiano. (RISÉRIO, 1981, p.37)

Figura 7 – Vovô[14], presidente do Ilê Aiyê. Fotografia: postada em 16/02/2011 no site http://bocaonews.com.br/index.

Outro bloco afro, que nesta época revolucionou a estética e a posição política dos negros e afro-descendentes foi o bloco afro Olodum, fundado no ano de 1979, no Centro Histórico do Pelourinho. Watutsi participou também deste bloco. Entre os anos de 1980, dançou na abertura do carnaval do Olodum. O então presidente João Jorge se lembra da contribuição de Watutsi da seguinte forma:

> ... nós (do Olodum) o convidamos pra ser um "diablito" no Carnaval do Olodum, em 1986. Então ele foi uma figura de destaque, foi um personagem da religião cubana, da Santeria em Cuba, e esse "diablito" vinha na frente, fazendo gestos, expressões, abrindo o bloco. Em 1986, além de sair no Olodum, ele também foi um personagem de destaque no carnaval, fazendo justamente isso que o caracterizava nas ruas de Salvador. Depois, em 86 e 87, ele desfila no carnaval "Egito dos Faraós", junto a Grande Otelo e Zezé Motta. Ele se vestiu de uma forma que era o único faraó diferente de todos os outros que estavam ali. (JORGE, 2009)

Houve também diversas inovações nas manifestações musicais. Dentre elas, considero o famoso Samba Reggae — um ritmo criado pelo bloco Olodum — é fruto

[14] Vovô, Antônio Carlos dos Santos, é presidente, fundador, idealizador da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê - o primeiro Bloco Afro do Brasil. É também Ogãn de Obaluaê da Casa Ilê Axé Jitolu. Primeiro filho da Ialorixá Mãe Hilda Jitolu. A partir de 1995, mãe e filho realizaram o Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê nas escolas públicas, com o intuito de preservar e expandir os valores da cultura africana no Brasil.

de uma fusão de ritmos de origem africana, como o ijexá, o samba, o alujá e o reggae, um exemplo que ilustra o contexto artístico, cultural, emocional e sociopolítico do performer Watutsi.

Segundo Guerreiro (2006):

> A primeira fonte do samba-reggae é a própria história musical baiana; os ritmos sagrados do candomblé e as expressões musicais profanas das culturas populares que se consolidaram nos carnavais da Bahia como resultado de mesclas tecidas entre o candomblé e os sambas urbanos. Outra referência fundamental é a África, que sempre representou para os negros baianos um celeiro de inspiração e informação permanente e próximo. O intercâmbio com os países africanos foi fundamental não somente para ampliar a informação musical dos grupos negros, que conceberam o gênero, mas também para o delineamento das diversas áfricas que alimentam o imaginário dos blocos afro. (GURREIRO, 2006, p. 4)

Ela continua, explicando esse ritmo particular tão tocado pelos grupos afro-baianos:

> Outra fonte é o Caribe. Salvador se abriu para a música cubana desde os anos 50 e sua estética influenciou significativamente os percussionistas locais. A partir dos anos 70, a maior cidade negra da América Latina aderiu ao reggae como principal veículo de comunicação da diáspora. Ídolos como Bob Marley, signos e posturas jamaicanas passam a ser intercambiáveis. O próprio nome do ritmo é claro indício de hibridismo cultural. Mas, para compreender a criação do samba-reggae é preciso ainda ir aos EUA da soul music, de James Brown, dos Jackson Five, dos slogans do black power, que celebram o orgulho étnico e inspiram um modelo negro de imagem. A luta por um melhor posicionamento dos negros na sociedade americana não passou despercebida a blocos afro como Ilê Aiyê, Olodum, Ara Ketu, Muzenza, Male Debalê, entre outros nomes do movimento musical afro-baiano. O samba-reggae está pautado tanto na tradição percussiva brasileira quanto nas referências transnacionais que chegam através das mídias e contatos culturais que conectam a rede atlântica. Além disso, o gênero é um belo exemplo das formas estético-comportamentais híbridas/ sincréticas que se modelam e circulam no "Atlântico Negro". (GUERREIRO, 2006, p. 1)

Enquanto isso, Goli descreve o processo multiétnico do surgimento do samba reggae, nessa época de hibridismo cultural, onde o público participou criando seu carnaval e sua dança. As performances de Watutsi são criadas com esse espírito, de criar uma identidade contemporânea baiana, digerindo as múltiplas influências

com um foco na África e, ultrapassando os padrões convencionais da época. Tanto a música do samba reggae, a Capoeira Angola, os blocos afros, os afoxés quanto os terreiros de Candomblé conseguem formar centros de encontro e de confraternização.

Porém, é preciso não esquecer, como Jonatas C. da Silva[15] escreveu no livro Movimento Negro Unificado, que "o Brasil, em 1974, vivia num clima de terror extremado, qualquer manifestação cultural ou política que fosse de encontro aos padrões estabelecidos da ordem vigente, era cuidadosamente vigiada e duramente reprimida." (1988, p. 9). Segundo ele: "Os militantes negros de Salvador fizeram um esforço muito grande para superar o medo, a desinformação, a falta de habilidade e de estratégias políticas, o mito da democracia racial (...)" (1988, p. 20). Os fundadores e membros dos blocos afros e todos aqueles que se manifestaram em defesa da identidade negro-africana desempenharam um papel crucial no combate ao racismo na Bahia. Silva afirma a importância do primeiro bloco afro na resistência contra a imposição da identidade europeia.

> A maior expressão da resistência político-cultural, a tentativa de anulação e apagamento das raízes africanas no nosso meio social, tem como marco a fundação do bloco carnavalesco Ilê Aiyê, surgido em 1974, no Curuzu, Liberdade, bairro de maior contingente negro do Estado e quiçá do Brasil. (SILVA, 1988, p. 108)

O mito da democracia racial estava comprovado através da perseguição policial às manifestações religiosas de matrizes negro-africanas, as quais eram consideradas uma contravenção[16]. Somente no ano de 1989, o racismo foi oficialmente declarado como crime. Estes fatos relatados pelo Movimento Negro Unificado (MNU) dimensionam a importância, o perigo, o escândalo e o impacto revolucionário das atividades do Ilê Aiye, do Olodum, assim como de todos aqueles

---

[15] Conceição da Silva, (professor de língua portuguesa, radialista, diretor e coordenador do Projeto de Extensão Pedagógica do Bloco Afro Ilê Aiyê

[16] Antes da primeira Constituição Republicana, de 1891, o catolicismo era a religião oficial do Brasil. O olhar das autoridades locais não permitia a diversidade de expressões religiosas; a repressão só diminuiu a partir de meados dos 50 do século XX. A perseguição não afetou apenas os terreiros de Candomblé, mas também entidades religiosas como a Igreja Luterana. Na década de 70, foi dispensada autorização policial para se bater Candomblé e apenas em 1988 foi instituída a liberdade da prática religiosa, através do Artigo 5º da Constituição Federal.

que se envolveram no processo dos movimentos de “Reafricanização”, seja em atividades individuais, como no caso de Watutsi, seja em manifestações de mobilização pública, como no caso dos afoxés. Os afoxés são manifestações culturais de matrizes negro-africanas que desfilam nas ruas durante o carnaval, principalmente, na Bahia e em Pernambuco. Para Lima (2005), os afoxés “são estas manifestações de homens e mulheres, que se apropriam de um sem-número de recursos e de outras invenções das mais variadas cores e ‘origens’, e estas ganham sentidos múltiplos nesse constante fazer e refazer.” (LIMA, 2005, p. 208)

Os afoxés criam e executam os seus próprios “candomblés de rua”:

> Seus músicos são Alabês, suas danças reproduzem as dos orixás, seus dirigentes são babalorixás (chefes de terreiro que dominam a língua Yoruba) e o ritual do cortejo obedece à disciplina da tradição religiosa. No entanto, a preservação dos fundamentos secretos da religião é observada. A orquestra, chamada “charanga”, que executa o ritmo ijexá, é composta de agogôs, xequerês e três tipos de atabaques (rum, rumpi e lê), tal como nas cerimônias religiosas (GUERREIRO, 2000, p. 71-72).

Enquanto Maynard (1967) descreve o desfile da seguinte forma:

> [...] sem dúvida um ritual religioso (...) o afoxé tem muito de africano: canta em língua nagô, música de ritmo contagiante que enreda o simples espectador de rua a acompanhar com o corpo, quando desfilam pelas vielas, ruas e avenidas da capital baiana (...) Antes de “entrar na dança” há uma preparação ritualística que os afoxés realizam, mostrando-nos o caráter religioso desta dança que torna-se profana ao partilhar do carnaval. Pode-se mesmo perceber uma mudança sensível nas músicas: quando ainda no terreiro para o “padé de Exu”, elas são tristes, logo que passam a desfilar pelas ruas, são alegres, vivas e contagiantes. O afoxé em conclusão é um candomblé adequado ao carnaval, iniciando com um sacrifício, um despacho para que Exu não interrompa as festividades carnavalescas, é o que pedem nesse “padé de Exu”, quando, no centro do terreiro está o que ele mais aprecia: farofa com azeite de dendê (MAYNARD, 1967:305).

Já Ramos (1934) aponta que os afoxés “é o local onde os pais de santo brincam” (1934, p. 42). Além de participar dos afoxés, dos blocos afros, das reuniões oficiais do movimento negro, dos terreiros de Candomblé, Watutsi fazia suas atuações performáticas nas ruas, ônibus, igrejas, teatros ou na Universidade. A

partir de 1980, Watutsi participou também do teatro negro, sendo dirigido por Antonio Godi na peça “Ajaká – Iniciação da Liberdade” (1982-1983). O diretor lembra-se da participação dele:

> ... O “Ajaká – Iniciação da Liberdade” é um texto de Mestre Didi... escrito em Português e Yorubá... Ajaká é uma qualidade de Ogum Awá Sojú, aquele que vai na frente de tudo e de todos, desbravando. Ele me parece foi o mais jovem. Sem dúvida Joje (Watutsi) foi um Ajaká, aquele que vai na frente de tudo e de todos, sem dúvida. (BUJÃO e GODI, 2008)

Este trabalho de Godi com a co-autoria de Mestre Didi[17], pai-de-santo do Terreiro dos Eguns, Orlando Sena e Juanita Elbein, procurava mostrar o vínculo forte da cultura negro-africana com a cultura afro-brasileira, mais especificamente com o Candomblé.

Figura 8 – Mestre Didi e sua obra. Fotografia: Internet.

[17] Nascido em Salvador no ano 1917, Mestre Didi recebeu, em 1983, o título máximo de Obá Mobá Oni Xangô, do Rei do Ketu, na Republica de Benin. É autor de vários livros, dentre eles um dicionário português-Yorubá. Aos oito anos foi iniciado no culto aos ancestrais, dedicando toda sua vida a preservar a tradição legada pelos seus antepassados. Em função de juramento e por sua condição de nobreza, Mestre Didi não fala em público, fora do recinto religioso. “Porque o seu dizer não pode ser deturpado”, justifica a antropóloga Juana Elbein. (2009 Marilena Silva do Blog http://eneliram.blogspot.com

O trabalho e o reconhecimento do Mestre Didi encorajou o performer, visto que este artista plástico também aproveitou os elementos, acessórios, materiais e formas das tradições do Oeste da África no desenvolvimento de sua arte afro-baiana. Ambos são profundamente conectados com as tradições espirituais africanas e dedicam as suas vidas a pesquisar e cultivar essas tradições. Ambos, como artistas, deslocaram objetos sagrados do seu contexto religioso para combiná-los em um contexto novo e, assim, criar a sua arte. Mestre Didi inspirou também a Reafricanização como um todo.

O teatro negro, em Salvador, desempenhava um papel fundamental no movimento. Outro contexto apropriado para as performances de Watutsi foi com o coreógrafo Clyde Morgan em 1984, em “Obá Jejê”. Diz ele: “Acho que o trabalho de Watutsi não foi loucura, nem pra ele e nem pra mim, mas para alguns... temos que lembrar o contexto, o momento” (MORGAN, 2008).

Ainda sobre a resistência das manifestações artístico-culturais desta época, os cantores baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso comentaram com euforia no livro de Risério (1981) sobre a liberação dos negros na arte e a ascensão dos afoxés e dos blocos afro-brasileiros. Segundo Gil, "como o carnaval é uma das poucas conquistas já asseguradas pelos negros, é natural que seja o momento máximo de aglutinação estética das forças de celebração”. Já Caetano afirma: “Acho que é o *boom* da negritude…”

Por um lado, era o *boom* da negritude que explodia como resposta a uma imposição da negação da identidade africana do negro na Bahia, mas por outro lado, existia uma nuvem de baixa autoestima para ser ultrapassada, no sentido de que os negros se submeteram, ao se adaptarem aos valores e padrões eurocêntricos.

Figura 9 – Raimundo Bujão e Antonio Godi na sua casa em Stella Mares, durante entrevista a Stephanie Bangoura, Salvador. Fotografia: Stephanie Bangoura (2008)

Godi confirma a resistência que se fazia naquela época contra a cultura colonial, na tentativa de ir de encontro à desvalorização da beleza negra ou à sua exotização, que eram exploradas através de imagens estereotipadas, como a do "capoeirista musculoso", do "pescador romântico" e das "baianas simpáticas" do Candomblé. Na década de 1960 e 1970, a negritude ofereceu uma imagem digna, além dos estereótipos coloniais, como afirma Godi:

> Estávamos, naquele período, meio que num começo de uma retomada do movimento negro. Numa retomada social e política da comunidade negra, e, também, numa retomada da cultura africana na Bahia. Porque com a Segunda Guerra Mundial, até os anos 70, tudo era muito ligado aos pescadores, à Capoeira, ao Candomblé, mas não havia muito uma resistência à cultura colonial. Então, essa geração da década de 60 e 70, é quem vai quebrar isso. (GODI, 2009)

Para João Jorge

> Nesse período, não havia muita documentação de fotos, de transmissão da TV. Nós víamos aquilo, nos beneficiávamos da visão e da ação e Joje Watutsi compunha com Godi, com Gilberto Leal, com Bujão, com Vovô do Ilê, com Macalé e também com Clyde Morgan, o americano, uma renovação fantástica da negritude dos anos 70 (JORGE, 2009).

Figura 10 - João Jorge, na sede do Bloco Afro Olodum em Pelourinho, Salvador, durante entrevista a Stephanie Bangoura. Fotografia: Stephanie Bangoura (2009)

O músico Bira Reis (2009) afirma:

> Foi a época que começou; se não fosse a gente, Godi que é o grande pesquisador, se não fosse a gente fazendo aquelas coisas, várias pessoas, hoje em dia a coisa não estaria assim. Por isso que eu acho que ele é uma parte, mas tem outras partes, outras pessoas, assim como tudo se encaixa, senão hoje em dia não estaria assim. Foi o começo que ajudou (Watutsi) a empurrar tudo, ele fez parte, ele não foi o cara que mudou tudo! Até porque isso precisa de muitas pessoas... (REIS, 2009)

Nesta época, existia uma efervescência cultural que movimentava a política, que mobilizava milhões de pessoas em Salvador. Vovô do Ilê disse: “A nossa mensagem maior é a festa, o espetáculo. O pessoal do movimento negro se reúne, se reúne, e não faz nada. E nós, através do carnaval, sem fazer discurso nenhum, já conseguimos modificar muita coisa por aqui” (*apud* RISÉRIO 1981, p. 19).

Watutsi acreditava também na eficácia da luta através da cultura. Ele descreve sua decisão de se concentrar na luta, na ação na rua, contribuindo com os blocos, ao invés de participar nas discussões do MNU:

> Me transferi para o bloco afro, onde eu tive uma melhor aceitação e pude até aprender expressões e gírias da comunidade negra. Já era consciente e aproveitei o momento onde outros negros se preocupam na questão do negro e assim nos organizarmos. (WATUTSI, 2010)

Salvador é uma cidade onde personalidades artísticas reconhecidas internacionalmente atuam em posições políticas, - por exemplo, o diretor do Bando de Teatro Olodum, Márcio Meirelles, que foi Secretário da Cultura do Estado da Bahia entre 2006 e 2010; e o cantor e compositor Gilberto Gil, que foi ministro da Cultura do governo Lula. Vovô, fundador do Bloco Afro Ilê Aiyê, também se candidatou e teria sido o primeiro vereador rastafári do Brasil.

O político é artista e o artista é político! Porém, o conflito entre os artistas e os políticos, dentro do MNU, em Salvador, foi tão grave e destrutivo que os "artistas-políticos" como Vovô, Antonio Godi, Mestre Moraes, Mestre King, Watutsi e outros preferiram atuar fora da esfera do MNU. Segundo o próprio movimento: "o papel da cultura dentro da luta política não era compreendido e o papel da contestação política, porém pura, também não era compreendido pelo setor artístico" (MUN, 1988, p. 16).

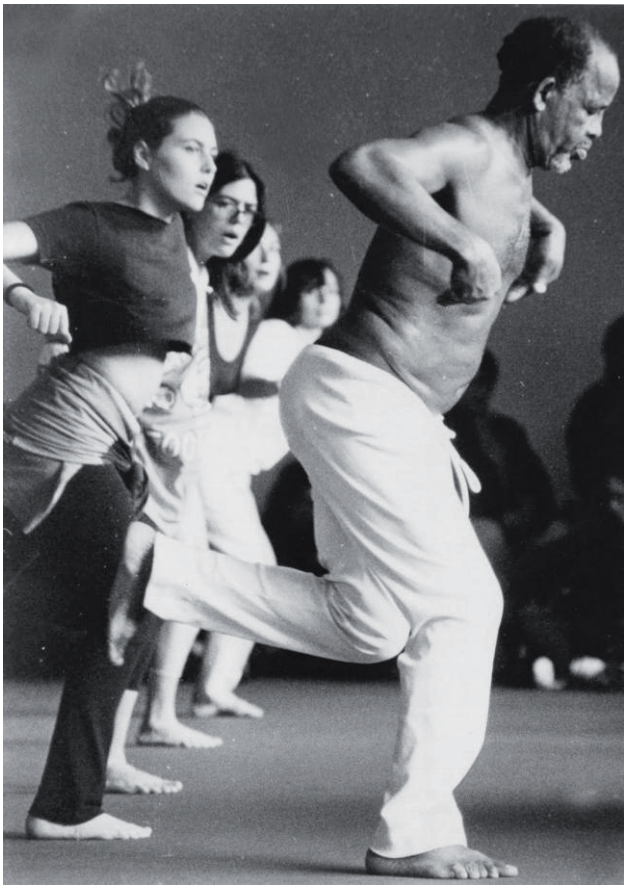


Figura 11 – Mestre King[18] ministrando aula de dança em Salvador. Fotografia: Internet.

Risério (1981) comenta sobre os artistas que, naquela época, não tomaram uma atitude consciente acerca das questões sociopolíticas em Salvador. Diz: “o setor artístico não compreendeu a articulação que deve existir entre a cultura e a política e vice-versa.” (1981, p. 15). Ao perguntar ao Mestre Moraes qual era o seu vínculo com o Movimento Negro, o mesmo contestou sorrindo: “Sou negro no movimento". O mestre de Capoeira expressou, de forma semelhante ao presidente Vovô do Ilê, que a prática da arte com uma consciência crítica consegue influenciar a sociedade de forma marcante, o que o discurso acadêmico do Movimento Negro Unificado não atingiu plenamente naquela época.

[18] Mestre King, Raimundo Bispo dos Santos, nasceu no dia 12 de outubro de 1943. Fundador do Brasil Tropical. Durante 30 anos foi funcionário do SESC como Professor de dança. Em 1969 foi o primeiro professor negro da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. (NÓBREGA, 1992: 33). Precursor em formular aulas com as danças dos orixás, que até então apenas se encontravam no contexto sagrado do Candomblé.

O que a prática de jogar Capoeira ou de tocar, cantar ou dançar no bloco afro traz para o individuo e para a sociedade? De acordo com minha experiência como arte-educadora e dançarina, posso afirmar que a prática da dança e da música, enquanto atividades lúdicas e artísticas, fortalece a autoestima, aumenta a consciência corporal e transforma emoções em ação. Nos blocos afros, o capoeirista, o dançarino e o músico podem se liberar de pressões internas, como também externas, que os conflitos do dia-dia trazem. Preocupações, complexos, traumas, medo, ansiedade, agressividade, raiva, inveja, felicidade: emoções e pensamentos são manifestados fisicamente e podem ser liberados, ou seja, movimentados, fluindo fisicamente através da dança de forma pacífica e criativa. Por isso, essas manifestações artísticas afro-baianas têm um cunho também político, mesmo que sem uma intenção declarada. Contribuem também nessa ação artístico-política as letras das músicas, cujos conteúdos fortalecem o grupo e o indivíduo, ou denunciam e criticam situações sociais.

Concordando com a crítica ao Movimento Negro Unificado feita por Vovô do Ilê e por Mestre Moraes, Watutsi acrescentou que esta instituição era "uma associação de elite", ficando distante do povo, sem enxergar efetivamente seus problemas. Ele explica porque saiu do MNU e porque, ao mesmo tempo, estava ligado ao movimento:

> A gente se reunia para conversar, no Sucupira... A gente se reunia para conversar, mas a gente saía cada vez mais desunido... Primeiro isso. Depois... Eu não conseguia me integrar naqueles processos de discussões. Não eram brigas, eram discussões que não levavam a nada, que desgastavam e não despertavam interesse em continuar contribuindo com a coisa. Além disso, a aceitação, a cultura. Eu fui vendo com o passar do tempo que eram intelectuais da classe média, negros, que estavam carentes de desabafar suas próprias experiências com o racismo. Eu chamo isso de discurso chorão, o cara que fica dizendo que o meio é difícil: "não me deixaram entrar, ontem". O outro me diz que botou o carro na garagem e não foi feito o serviço direito porque ele era negro. Então eram coisas assim que eu pensava que estava diante de um programa de humor. Fui perdendo a paciência, abandonei o Movimento Negro [Unificado] mas continuei convivendo, encontrei com vários membros, até hoje conheço vários deles, os que estão vivos ainda (WATUTSI, 2010).

Ele relata que na sua performance em um dos eventos do MNU, como criticou a homenagem ao poeta Castro Alves:

> Eu não era uma pessoa muito da teoria, eu sempre fui da prática. Nas programações, principalmente na inauguração, eu realizei uma performance em que eu me coloquei contra a postura e o reconhecimento do Castro Alves como poeta dos escravos, porque eu acho que ele era masoquista e ele até pediu para espancar um pouco mais o escravo para ele se inspirar para escrever os poemas. E as pessoas idiotas ficam aÍ festejando ele. (WATUTSI, 2010)

Watutsi continua a descrever esta performance, desmantelando os "falsos" heróis da educação baiana:

> Tinha um busto lá jogado pelos cantos e eu sentei na cabeça como se eu tivesse sentando na latrina e falei meu texto, falei de toda conjuntura, como eu via a questão negra da educação, do que era ensinado nas escolas e do que éramos realmente, os falsos heróis, usando como exemplo o Castro Alves, porque eu acho que nós temos que buscar a história em Luiz Gama, Luiza Main, Zumbi. (WATUTSI, 2010)

Watutsi continua afirmando o poder e a popularidade da ação cultural e artística na questão da resistência em detrimento da ação política institucionalizada:

> Eu acho que atualmente essas instituições não têm mais sentido, porque está claro que a população está apreciando muito a cultura, a música baiana. Se você convidar alguém para ir para o Conselho, vai, mas quando ele chegar a uma reunião, o pessoal vai pensar duas vezes. (WATUTSI, 2010)

Contudo, o Movimento Negro, como órgão burocrático e institucionalizado, tinha naquela época sua importância nos âmbitos oficiais. O MN exercia uma função diretamente política, pressionando os órgãos públicos na defesa dos direitos dos afrodescendentes. A lei que instituiu o racismo como crime, a também Lei do ensino da história e cultura africanas nas escolas, dentre outras, são conquistas do MN, além de mobilizar e informar os ativistas, identificando suas diferenças e semelhanças na luta, proporcionando um espaço de encontro e discussão. Talvez o MN não tenha conseguido uma união, nem um consenso e mais, uma integração do

poder do movimento cultural e das pessoas do “povo” nas suas reivindicações, e por isso tenha perdido credibilidade para alguns.

A ligação intrincada entre a política e a cultura fez com que as manifestações do teatro, da dança, da Capoeira, dos blocos afro e do Candomblé defendessem a luta pela Reafricanização e ganhassem cada vez mais poder, contribuindo assim para a criação do Ministério da Cultura, no ano de 1985. Pouco antes, já havia sido criado o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) como “um resultado da movimentação cultural” (MNU, 1988, p. 12). O MNUCDR declarou, em seu primeiro ano de fundação, que não aceitaria a data de 13 de maio de 1888, Dia da Abolição da Escravatura, como o dia de celebração da libertação dos negros e instituiu o dia 20 de novembro, data da morte do grande líder negro nacional Zumbi dos Palmares como sendo o Dia Nacional da Consciência Negra.

Vale fazer um breve parêntese para refletir sobre o significado do termo Consciência Negra, que não tem definição formal ou oficial. O que é consciência negra? Existe consciência branca? Apenas negros ou pessoas que viviam em uma cultura tradicional africana possuem consciência negra? Um africano que convive com brancos possui consciência negra? Ou ainda, será que negros que tiveram uma formação de nível universitário, sendo a universidade uma instituição elitista considerada responsável pela formação, exclusivamente racional, de um pensamento linear de análise, comparativo e valorativo, pode construir a consciência negra? Quem define consciência negra?

Reflito sobre estas categorias, negro e branco, que criam uma polarização que não se encontra dessa forma na realidade, muito menos na Bahia. Prefiro, portanto, adotar noções como consciência corporal, emocional, política, crítica, feminista, socialista ou humanista. Ao invés de falar de consciência negra, pode ser mais adequado se falar de resistência contra a exploração, contra o patriarcalismo, contra a discriminação racial e social; contra os mecanismos pós-coloniais, as regras do mercado capitalista e o desequilíbrio da globalização; contra o pensamento eurocêntrico que se encontra nas “cabeças de todas as cores”.

Na Bahia, nas décadas de 1970 a 1980, conformou-se uma interligação entre as manifestações culturais e a política, que gerou um movimento negro distinto e único, que funcionou como uma rede de ação, densa e efetiva, logrando profundas

mudanças na sociedade em geral. João Jorge comenta sobre essa interligação e dimensiona a posição de Watutsi: “Porque ali juntou, na realidade, certa intelectualidade negra, o ativismo político e uma produção cultural nova, e na dança, quem expressava isso, era o dançarino Joje Watutsi” (JORGE, 2009). Jorge é presidente do bloco afro Olodum e mestre em Direito. Com a sua capacidade como produtor, aproveitou-se disso para atuar politicamente, no cenário baiano contra a discriminação racial e social. O bloco Olodum, como também o bloco Ilê Aiye, expandiu o seu espectro de ação. O que começou como festa de rua, como manifestação artística popular no carnaval de Salvador, transformou-se numa instituição internacional, com atuação na política, na educação e no mercado comercial. Nas palavras de Godi: “O que moveu, inclusive, o movimento negro na Bahia, naquela época de 1978, foram as atividades culturais” (GODI *apud* MNU, 1988, p. 13).

Na década de 1970 a 1980, no plano mundial, aconteciam vários movimentos, nos Estados Unidos, na África, no Caribe e na Europa. Essas informações chegaram até a Bahia através da mídia, encorajando a juventude negra baiana: “A influência dos movimentos libertários da África que alcançaram, no campo de batalha, sua vitória sobre o colonialismo, levou uma postura radical por parte de um segmento da juventude negra brasileira” (RISÉRIO, 1981), como explica Risério sobre a posição diferenciada da Bahia. Em comparação com a situação da África, ele afirma:

> As revoluções anti-imperialistas vitoriosas em Angola, Guiné Bissau, Cabo Verde, Moçambique provocaram uma profunda repercussão no Brasil. O espírito revolucionário de Che Guevara e outros, transformaram a realidade social e política africana. O Brasil mostrou coragem de se desvencilhar da rede diplomática dos EUA e se postar ao lado do Terceiro Mundo. O meio da juventude black-baiana era pouco informado, porque as notícias chegavam de forma distorcida e fragmentada na Bahia. “Porém, primeiramente na África eles tentaram resolver pela via democrática e a luta era contra um invasor, quer dizer inimigos externos. No Brasil a luta armada assumiria uma guerra civil inter-racial com o objetivo de tomar o Estado e implantar o poder negro. (RISÉRIO, 1981, p.35-36)

O presidente do Olodum, João Jorge, concorda com Risério quanto às influências da política africana na Bahia: “A influência norte-americana e africana é forte no mundo inteiro. Mas por algum motivo, nós éramos muito mais ligados à

influência africana que a norte-americana." João Jorge termina sua fala com a afirmação: "E nós pegamos o que era bom nisso e fomos embora, largamos de lado o que era ruim" (JORGE, 2009). No Manifesto da Antropofagia de Oswald de Andrade, pude perceber esta maneira de se expressar e pensar, como será discutido na segunda seção dessa dissertação.

O cubano e jamaicano, Carlos Moore, discute a complexidade do racismo no seu livro Racismo e Sociedade (2007). Este antropólogo, etnólogo e sociólogo mostra a diferença entre a situação existente nos EUA e no Brasil. A sociedade dos Estados Unidos define uma pessoa como sendo negra ou branca, sem se dar conta dos entre-lugares; nas diversas nuances das cores das peles – em consequência disso, a sociedade é radicalmente polarizada. No Brasil, o panorama racial é ambíguo, flutuante, contraditório, múltiplo, mutável, com mais ou menos quarenta tipos raciais diferentes, mostrando várias nuances, matizes e sutis gradações, que são socialmente determinadas. Esta situação gera angustiantes crises de identidade étnica, enfraquecimento da negritude e da solidariedade étnica ou cultural, que são a base para uma organização capaz de atuar com determinação. O mito da democracia racial e a complexidade dos efeitos da discriminação (racial e social) ofuscam o racismo existente e dificultam a definição clara dos projetos e programas, como percebeu Moore. Já no estudo comparativo sobre as relações raciais em vigor no Brasil e nos EUA, Carl Degler deparou-se com o fato de que "em toda a história brasileira nunca houve, realmente, organizações pró-direitos dos negros de qualquer relevância". (*apud* Risério, 1981, p. 71) Watutsi ressalta essa "fraqueza" do Movimento Negro, com o qual ele conviveu em Salvador:

> Até hoje eu não sei o que é o Movimento Negro Unificado, que depois tornou-se Conselho de Entidades Negras. É tudo assim, para mostrar que está organizado, mas na verdade não está bem articulado. Eu só acredito que uma coisa está bem organizada quando está bem articulada com uma atividade contínua e que o problema vai sendo superado até o ponto em que esse órgão, essa instituição, não precisa mais existir. (WATUTSI, 2010)

O *Black Panther Party*, o Movimento Negro dos EUA, foi fundado no ano de 1966, quando contava com apenas três membros: Huey Newton, Bobby Seale e Bobby Hutton (assassinado pela repressão policial aos 17 anos de idade). Logo o

agrupamento se expandiu, criando milícias negras populares (armadas) (RISÉRIO, 1981, p. 34). Watutsi sentia-se impressionado pelo vigor deste grupo. No ano de 1974, quando ele morava na cidade de Nova York, declarou-se um membro orgulhoso do *Black Panther*:

O movimento negro dos EUA era focado na política, os líderes negros, como Malcolm X e Martin Luther King, ganharam um reconhecimento internacional com os seus discursos. Já o movimento negro baiano, levantou as questões do negro nas ruas, desfilando com roupas africanas, tocando, cantando e dançando, desta forma mobilizou o povo e ganhou uma fama internacional. A professora Goli Guerreiro também identifica o poder baiano na política através da cultura, como escreve no seu artigo, "Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia":

> A principal arma das entidades afro ligadas ao movimento negro era a sua produção musical, que agregava grandes parcelas da comunidade negro-mestiça de Salvador. Através de uma série de estratégias, a produção musical dos blocos afro extrapola os limites da expressão cultural e ganha proporções de movimento social. (GUERREIRO, 2011)

A importância da cultura como movimento social também está plausível na pesquisa de Risério, na qual Watutsi teve um papel fundamental, o que se reflete na quantidade de citações dos depoimentos de Watutsi no seu livro, Carnaval Ijexá. O primeiro indivíduo que Risério lembra quando escreve sobre o legendário Bar Zanzibar é a do dançarino Watutsi, tomando um copo de suco de fruta no local:

> O Zanzibar era um barzinho, localizado no bairro do Garcia e seus donos, Vovô e Ana Célia, eram do Ilê Aiyê. A gerência feminina era flexível, deixando os frequentadores mais íntimos participarem na equipe de trabalhadores, servindo ou operando o caixa. Lá se encontravam os jovens ligados aos Afoxés, Blocos Afro e de Índios, além de um ou outro militante do Movimento Negro. Era possível encontrar também artistas do Ilê Aiyê e outros, como Gilberto Gil e Caetano Veloso. Esses encontros proporcionavam, a partir das conversas cotidianas, uma continuidade nas relações, as quais foram fundamentais para o desenvolvimento da vida cultural na Bahia. (RISÉRIO, 1981, p. 107).

Risério descreve também a segregação social e a separação entre as pessoas, apontando as diversas realidades existentes na cidade de Salvador:

> ...falta o contato, a vivência imediata e integral da vida baiana - esta realidade crua é às vezes cruel. uma elite cultural que não desempenha uma função orgânica na vida da cidade...os fatos narrados neste livro, envolvendo a vida em bairros pobres e periféricos, são novidades para a quase totalidade da elite cultural baiana.(RISÉRIO, 1981, p. 92)

Por esse motivo, naquela época o Zanzibar representava um local de encruzilhada, uma “instituição” extraordinária, visto que lá aconteciam encontros e conversas entre indivíduos de classes sociais diversas, que viviam em mundos apartados, em suas diferentes realidades. A respeito desse papel integrador do famoso bar Zanzibar, em Salvador, Watutsi revela:

> Entre os anos 1977 a 1979, o Zanzibar era um lugar onde um branco poderia sentir e participar da energia da nossa cultura. Zanzibar quebrou os tabus, porque tratava bem os brancos. Logo após esse momento, o Zanzibar virou moda. Uma mistura total, sendo multirracial e pansexualista, porque era uma exceção no mundo do gueto e da separação de classes existente em Salvador. Porém, o bar criado por pretos ligados ao Ilê Aiyê e enraizado na cultura negra, perdeu sua característica inicial. Finalmente o local fechou devido as confusões que eram criadas pela polícia e, talvez, por outros grupos que não eram a favor da diversão e integração dos indivíduos, independentemente da sua etnia, orientação sexual ou classe social. (WATUTSI, 2010)

O artista Watutsi cultivou relações nos diversos círculos sociais da cidade. Nessa época, o Zanzibar possuía um papel central no processo de aproximação entre pessoas de diferentes backgrounds, por exemplo, negros conscientes e brancos intelectuais, envolvidos em conversas construtivas. Watutsi frequentava o local regularmente e cultivava amizades com indivíduos de diversas áreas e classes. Porém, deixa claro que a comunidade negra e especialmente os negros do Ilê Aiyê eram, reconhecidamente, grupos fechados. Segundo Watutsi, a pesquisa desenvolvida por Risério somente foi possível porque ele abriu as portas do grupo Ilê Aiyê para Risério e lhe forneceu também massiva quantidade de informação sobre a causa negra na Bahia. O seu desapontamento por não ter sido reconhecido

como co-autor do livro é expresso a seguir:

> A ideia era que nós escreveríamos um livro juntos, porque Gil e Caetano o recomendaram para mim. Apresentei a Editora de Alano, a Corrupio, a Risério. Essa editora conseguiu convencer Pierre Verger a publicar sua obra. Nossa comunidade era muito fechada. Risério conseguiu entrevistar o Vovô e a Moa, só porque eu acompanhava. Foi eu que introduzi Risério no Zanzibar, ele foi o primeiro branco que nós deixamos entrar, sabendo detalhes, e ele revelou os segredos. Ele não foi aprovado por nossa comunidade. Ele usou nosso Axé. (WATUTSI, 2010)

E continua: "É nossa história. É meu livro!!! Foram 85 horas de gravação em 28 dias entre 1977 e 1978 ainda na época da ditadura". Neste desabafo, pode-se ver que, mais uma vez, Watutsi reclama de ter sido discriminado e explorado. Este tipo de conflito se repete ao longo da trajetória de Watutsi. Como pesquisadora de mestrado em Artes Cênicas, decidi não me aprofundar nestes assuntos.

O contexto da época em que o performer Watutsi atuou possui aspectos diversos. Por um lado, era o final do regime da ditadura militar no Brasil com suas restrições, seu controle e censura, forçando uma imagem de acordo com as necessidades do regime. Por outro lado, era o *boom* da negritude, com suas manifestações e sua maneira de se expressar "livremente".

Pode-se sintetizar o contexto da época e afirmar que a década de 1970 e 1980, em Salvador, foram anos revolucionários. As manifestações culturais levaram para as ruas as tradições negro-africanas, suas danças, os toques de Candomblé, possibilitando que as pessoas os vissem e participassem. Não devemos esquecer que naquela época, expressar-se através da linguagem dos cultos africanos significava ser "primitivo". Mestre King, Suzana Martins, Clyde Morgan, Vovô, Godi, Tânia Bispo, Negrizu, Nadir Nóbrega, Watutsi e tantos outros artistas resistiam a essa pressão, dando visibilidade às danças afro-brasileiras no teatro, nas ruas, no carnaval e na universidade. Diz Godi: "A negritude vai pra rua, nas coisas étnicas em que a cidade passou a viver, posturas, enfim... na construção de certa política diferenciada que a Bahia passou a viver nessa época". (2008). Watutsi, nesta época, transitava nestas manifestações culturais, contribuindo com o movimento de Reafricanização e desafiando os padrões racistas da cidade de Salvador, na Bahia.

Neste contexto, vale lembrar o papel fundamental de Watutsi na ocupação do Forte Santo Antônio, que o performer fez a sua residência artística nos anos 1981 e 1989.

2.3. OCUPAÇÃO DO FORTE SANTO ANTÔNIO: BREVE HISTÓRIA

"Eles (Kafuné e Watutsi) exigiram um espaço para os negros!"

(Edu Omo Oguiam, 2008)

De maio de 1981 até setembro de 1989, Watutsi e Kafuné ocuparam o Forte Santo Antônio Além do Carmo. O dançarino Negrizu conta como foi:

> Watutsi exigia a emancipação da cultura afro-brasileira, por isso ele chegou até a ocupar o Forte Santo Antônio (antigo presídio abandonado) e por iniciativa própria fundar o Centro de Cultura Popular, sendo seguido por outros artistas, como os mestres de Capoeira João Pequeno e Mestre Moraes. Ali existiam salas enormes de dança, artesanato, teatro e Capoeira, funcionando de 1981 até 1989, quando finalmente ele foi morar na Alemanha. Acho que deveria ter uma sala no Forte Santo Antônio que se chamasse Joje Watutsi. (NEGRIZU, 2008)

O Forte Santo Antônio, construído em 1627, fica situado no Centro Histórico da cidade de Salvador, Bahia. Além do Pelourinho, o Centro Histórico possui ainda o bairro do Santo Antônio, os quais juntos, hoje, constituem um centro de "efervescência" cultural.

Estes bairros possuem um conjunto arquitetônico colonial, barroco português, preservado e integrante ao Patrimônio Histórico da UNESCO. Até o início do século XX, eram bairros eminentemente residenciais, onde se concentravam as melhores moradias da cidade. Hoje, ainda carregam o charme dos antigos casarões com azulejos, chão de madeira, decoração na fachada, típica da época do império.

Na história do Forte, pode-se ver que ele funcionou como um dos principais pontos de resistência às invasões no tempo da colonização do Brasil, como, por

exemplo, a holandesa, em 1638 e era utilizado, por diversas vezes, como prisão.

Na década de 1950, o Forte, que era o antigo guardião da defesa da cidade, foi transformado em Casa de Detenção, só vindo a ser desativado em 1976, tendo abrigado muitos presos políticos durante o Regime Militar. No início de 1979, o Forte passou a ser ocupado pelo Bloco Carnavalesco “Os Lord´s”. Em 1981, passou por uma reforma para abrigar o Centro de Cultura Popular. A implantação do Centro contou com o apoio do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia – IPAC, Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB e da Prefeitura Municipal de Salvador. No período de 1982 a 1988, o bloco afro Ilê Aiyê realizou seus ensaios no pátio interno da fortificação. Funcionaram também no local duas escolas de Capoeira - o Centro Esportivo de Capoeira Angola do Mestre João Pequeno de Pastinha e o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, do Mestre Moraes. Em 1990, as atividades do Centro de Cultura Popular foram praticamente desativadas. O Forte chegou a ser ocupado por populares e foi várias vezes depredado. O monumento, que tem uma destacada importância histórica, ficou em estado de ruína. Em 1997, o Ministério da Cultura e o IPAC iniciaram novos estudos para a restauração e reativação do Forte. Os trabalhos só foram concluídos em 2006. Desde lá, vários grupos de Capoeira passaram pelo Forte e hoje oito grupos com seus mestres trabalham no local.

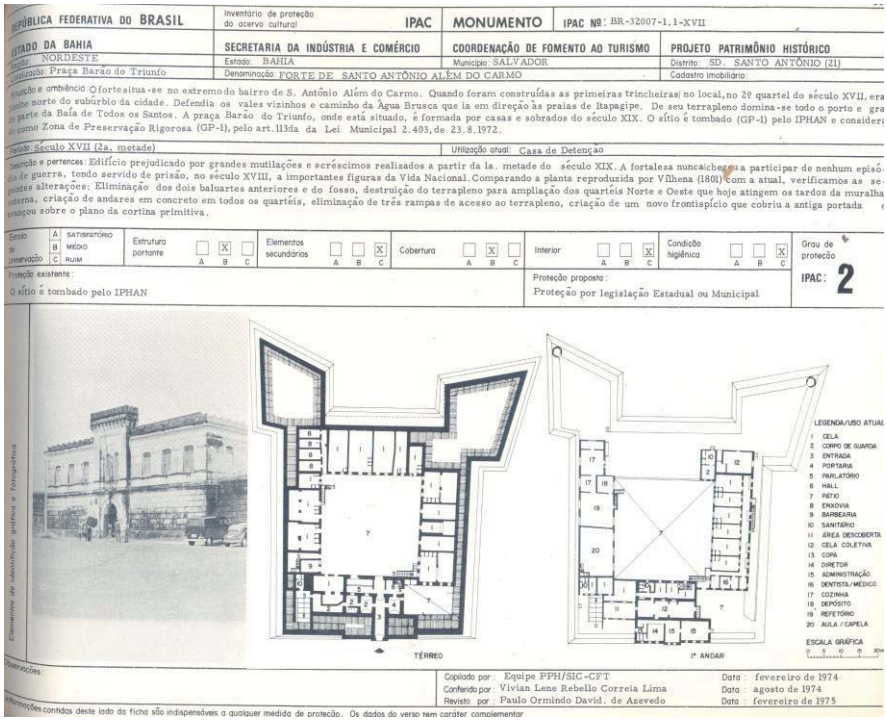
Desde 05 de novembro de 2007, o Forte está sob nova gestão, com propostas e realizações que envolvem diversas ações de caráter social, educativo e, fundamentalmente, cultural. No Forte, são realizados desde as atividades regulares das Academias de Capoeira até eventos, executados através das diversas linguagens e manifestações artísticas. Isto aconteceu devido à ação da ONG Associação Brasileira de Preservação da Capoeira, com o apóio do Governo do Estado e através da Secretaria da Cultura e Turismo (SCT), em que foram disponibilizados os recursos para a recuperação e restauro do monumento, sob a coordenação das arquitetas Vivian Lene e Luciana Guerra. No local foram construídos um pátio para atividades coletivas, com cerca de 800 metros quadrados: um Memorial alusivo aos grandes Mestres da Capoeira Baiana, com objetos pessoais, bibliografias, fotos e vídeos, e seis salas de aula para a prática da Capoeira. Ainda nestes espaços, há videoteca, biblioteca, oficina de fabricação de berimbaus, caxixis, pandeiros, além de um jardim.

Após a conclusão das obras de reforma em fins de 2006, o Forte foi reaberto como Forte da Capoeira – Centro de Referência, Pesquisa e Memória da Capoeira da Bahia, instituição que tem por objetivo preservar e promover a Capoeira. Durante toda a semana, no Forte são ministrados aulas de Capoeira para alunos da comunidade, como também para pessoas vindas de outros lugares. O Forte comporta sete salões, todos ocupados por academias de Capoeira e comandados por mestres tradicionais. As academias funcionam durante todo o dia em horários diferenciados.

A partir dos anos 1960, o Centro Histórico sofreu um processo de degradação, com a modernização da cidade e a transferência de atividades econômicas para outras regiões da capital baiana, o que transformou a região em um local de ruínas, prostituição e marginalidade. Somente a partir dos anos 1980, depois de ter sido reconhecido pela UNESCO como patrimônio da humanidade, foi realizada uma revitalização da região, inclusive do Forte. Watutsi não vivenciou esse período, porque já morava na Alemanha.

Figura 12 – Capa de livro sobre a historia do Forte Santo Antônio, Biblioteca Central, dos Barris, Salvador, 2009.

Nas últimas décadas, o Centro Histórico passou a atrair artistas do mundo inteiro de todos os gêneros: cinema, música, dança, teatro, pintura, moda, tornando-se o centro da cultura negra do Brasil. Através deste desenvolvimento, observo que este resultado foi gerado pela luta dos contemporâneos de Watutsi, que movimentaram o Forte Santo Antônio artisticamente, no tempo em que este espaço era quase uma ruína. O Forte passou por uma transformação intensa, de uma prisão abandonada, ocupada por marginais, para se tornar um centro popular, ou melhor, um centro de “subcultura”, e depois, um centro de Capoeira com uma estrutura sólida e planejada.



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL | Inventário de proteção do acervo cultural IPAC | MONUMENTO | IPAC Nº: BR-32007-1.1-XVII

ESTADO DA BAHIA | SECRETARIA DA INDÚSTRIA E COMÉRCIO | COORDENAÇÃO DE FOMENTO AO TURISMO | PROJETO PATRIMÔNIO HISTÓRICO

Região: NORDESTE | Estado: BAHIA | Município: SALVADOR | Distrito: SD. SANTO ANTÔNIO (21)

Localização: Praça Barão do Triunfo | Denominação: FORTE DE SANTO ANTÔNIO ALÉM DO CARMO | Cadastro imobiliário:

Situação e ambiência: O forte situa-se no extremo do bairro de S. Antônio Além do Carmo. Quando foram construídas as primeiras trincheiras no local, no 2º quartel do século XVII, era limite norte do subúrbio da cidade. Defendia os vales vizinhos e caminho da Água Brusca que ia em direção às praias de Itapagipe. De seu terrapleno domina-se todo o porto e grande parte da Baía de Todos os Santos. A praça Barão do Triunfo, onde está situado, é formada por casas e sobrados do século XIX. O sítio é tombado (GP-1) pelo IPHAN e considerado como Zona de Preservação Rigorosa (GP-1), pelo art.113da da Lei Municipal 2.403, de 23.8.1972.

Período: Século XVII (2a. metade) | Utilização atual: Casa de Detenção

Descrição e pertences: Edifício prejudicado por grandes mutilações e acréscimos realizados a partir da 1a. metade do século XIX. A fortaleza nunca chegou a participar de nenhum episódio de guerra, tendo servido de prisão, no século XVIII, a importantes figuras da Vida Nacional. Comparando a planta reproduzida por Vilhena (1801) com a atual, verificamos as seguintes alterações: Eliminação dos dois baluartes anteriores e do fosso, destruição do terrapleno para ampliação dos quartéis Norte e Oeste que hoje atingem os tardoz da muralha externa, criação de andares em concreto em todos os quartéis, eliminação de três rampas de acesso ao terrapleno, criação de um novo frontispício que cobriu a antiga portada e avançou sobre o plano da cortina primitiva.

Estado de preservação: A SATISFATÓRIO, B MÉDIO, C RUIM | Estrutura portante | Elementos secundários | Cobertura | Interior | Condição higiênica | Grau de proteção IPAC: 2

Proteção existente: O sítio é tombado pelo IPHAN

Proteção proposta: Proteção por legislação Estadual ou Municipal

Elementos de identificação gráfica e fotográfica

LEGENDA/USO ATUAL: 1 CELA, 2 CORPO DE GUARDA, 3 ENTRADA, 4 PORTARIA, 5 PARLATÓRIO, 6 HALL, 7 PÁTIO, 8 ENXOVIA, 9 BARBEARIA, 10 SANITÁRIO, 11 ÁREA DESCOBERTA, 12 CELA COLETIVA, 13 COPA, 14 DIRETOR, 15 ADMINISTRAÇÃO, 16 DENTISTA/MÉDICO, 17 COZINHA, 18 DEPÓSITO, 19 REFEITÓRIO, 20 AULA / CAPELA

TÉRREO | 1º ANDAR | ESCALA GRÁFICA

Observações:

Copiado por: Equipe PPH/SIC-CFT | Data: fevereiro de 1974
Conferido por: Vivian Lene Rebello Correia Lima | Data: agosto de 1974
Revisto por: Paulo Ormindo David de Azevedo | Data: fevereiro de 1975

Informações contidas deste lado da ficha são indispensáveis a qualquer medida de proteção. Os dados do verso tem caráter complementar

Figura 13- planta baixa do Forte Santo Antônio- IPAC

Nas informações referentes à História do Forte encontradas no Portal da Capoeira em 10/09/2010, pode-se observar que não são mencionadas as atividades de Watutsi, seja no campo profissional da dança, seja sobre a sua militância política e sua função administrativa. É afirmado no site, contudo, que em 1990 as atividades no Forte foram desativadas. Ora, em setembro de 1989 Watutsi saiu do Brasil para viver na Alemanha, o que demonstra o papel central que este artista exercia para o andamento das atividades no Forte – ou seja, não foi uma coincidência o fechamento do Centro Cultural após a sua saída. Ao pesquisar diversos sites referentes ao Forte (Wikipédia, IPAC, sites sobre turismo, Capoeira, ou sobre o próprio bairro Santo Antônio), não foram encontradas nenhuma referência com relação a Watutsi como artista.

Contraditoriamente, ao se chegar às ruas do Centro Histórico e conversar com os seus moradores, comerciantes, vendedores ambulantes, artistas e ativistas do Movimento Negro, descobri que o nome e a pessoa Watutsi são conhecidos e provocam interessantes debates. Porém, as gerações de hoje não sabem a respeito da sua atuação e a importância inicial que ele deu para que o Forte se estabelecesse como Centro Cultural. A memória coletiva virou uma memória

subterrânea contra uma memória enquadrada.

Risério percebe a falta da referência de personagens negros baianos:

> ... quando alguém fala em “cultura baiana”, não estará pensando em Mestre Pastinha, Filhos de Gandhi ou Moa do Catendê. Mas provavelmente se referindo a Carybé, ao Corpo-de-Baile do Teatro Castro Alves ou à Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia. (RISÉRIO, 1981, p. 91)

Fazendo uma analogia com a observação de Risério sobre a invisibilidade dos artistas e dos produtos culturais populares, posso acrescentar que quando alguém fala em Forte Santo Antonio, não estará pensando em Watutsi, Kafuné, na dança afro-baiana, no Centro Cultural Popular ou na Resistência Quilombola, mas provavelmente se referindo apenas à Capoeira, ao centro de Capoeira e a alguns dos seus Mestres reconhecidos internacionalmente, o que, contudo, significa um grande avanço no reconhecimento da cultura popular, mesmo valorizando apenas uma parte da história. A Capoeira representa uma parte importante da cultura popular afro-baiana que resiste em não ser instrumentalizada no sentido de ser explorada como uma mera atração exótica.

Desde quando Watutsi e Kafuné entraram no Forte, a Capoeira se espalhou neste lugar até que se formou o Centro da Capoeira Angola. Realizei uma entrevista com o Mestre Moraes que, juntamente com Watutsi, ministrava aulas naquele Forte, no tempo em que ele dava aulas de dança afro-baiana e o Mestre Moraes de Capoeira Angola. Mesmo sabendo de um provável ressentimento do Mestre Moraes, visto que ele tem fama de ser arrogante, intolerante e conservador com relação a Watutsi, lhe fiz algumas perguntas não-diretas, informando-lhe apenas que gostaria de obter informações sobre as atividades no Forte daquela época. Percebi que, após uma hora de entrevista, ele não havia pronunciado o nome deste artista, nem as atividades de dança. Mestre Moraes relatava os fatos, evitando citar o nome Watutsi. Então, perguntei-lhe sobre os profissionais que atuavam naquela época no Forte, e, mesmo assim, o Mestre não se referiu a Watutsi. Ele disse: “Eu cheguei ao Forte Santo Antônio exatamente em 1983, mas chegando aqui eu já encontrei o Mestre João Pequeno, ele chegou antes de mim” (2009). Após minha insistência em pedir

que relatasse um pouco mais além do que o tema Capoeira, Moraes falou sobre as atividades no Forte:

> Várias coisas aconteceram aqui... Dança... Mas esse espaço sempre esteve destinado à Capoeira, muito mais a Capoeira Angola. Por causa não só de Mestre João Pequeno, mas Mestre Boca Rica que já deu aula aqui, e outros grupos menores que já passaram por aqui.(MORAES, 2009)

Ficou claro nas suas palavras que Mestre Moraes valorizava as atividades de Capoeira em detrimento das atividades de dança e do trabalho de Watutsi no Forte: “Olha, eu não via essas manifestações (dança) aqui atuando de forma muito acentuada. Mas sempre houve a Capoeira, ela sempre esteve presente no Forte Santo Antônio” (*idem*).

Figura 14 – Mestre Moraes. Fotografia: internet.

Somente após a minha sugestiva pergunta sobre a presença de Watutsi, ele admite e responde: “Estava aqui. Joje Watutsi dava aula de dança aqui, mas era uma coisa muito esporádica. Não tinha um trabalho definido...” Mesmo assim, o

Mestre destacou os objetivos e dificuldades comuns a ambos, na luta sócio-cultural-politica:

> Eu vejo Joje Watutsi como uma pessoa que estava preocupada com a ocupação do espaço do Forte Santo Antônio, de uma maneira que fosse um espaço cultural. Logicamente, não desvinculado do político, mas que não fosse uma política elitista, mas uma política para a cultura. Eu via isso muito em Joje Watutsi. E nossa briga aqui foi constante e significativa (MORAES, 2009).

Segundo ele, esta briga não era entendida pelo Governo:

> Joje Watutsi tinha a forma dele de fazer política, e eu respeito, porque a política quando ela é determinada, ela é cartesiana e ela leva a problemas que não são os melhores, mas ela atende a interesses, a um interesse, a uma pessoa, a um segmento. No caso de Joje Watutsi, a forma dele fazer política era voltada para a cultura, dentro do Forte, mas não foi entendida pelo poder. Como eu não sou entendido até hoje (MORAES, 2009).

Mesmo não sendo compreendido até hoje e ainda sofrendo repressão do Governo, Mestre Moraes atualmente desfruta de certo reconhecimento da sociedade baiana, ao contrário do que acontecia com Watutsi, nas décadas entre 1970 e 1980. O Forte, naquela época, era uma ruína abandonada num bairro degradado, tomado pela marginalidade. Watutsi ocupou esse espaço e ali iniciou um trabalho de ação política, social, artística e cultural. Ele, para tanto, sacrificou-se e viveu sem conforto, arriscando-se a ser, a qualquer momento, expulso do Forte ou preso por contravenção, já que o Forte é uma propriedade do Estado e ele não tinha permissão oficial para ocupá-lo ou explorá-lo.

A seguir, abordo as diversas versões sobre o início da ocupação do Forte, contadas pelas pessoas que participaram, de alguma forma, daquele momento, e como ele veio a se tornar um centro da Capoeira. Descrevo as dificuldades e conflitos que os artistas enfrentaram e ultrapassaram para usar aquele espaço para praticar, ensaiar, pesquisar e desenvolver a Capoeira e a dança afro-baiana de forma autônoma e contemporânea. Watutsi falou: “dei uma sala para Mestre Moraes

só porque Cobra Mansa[19] me pediu, só por isso. Moraes mesmo ficava afastado com sua (de Moraes) atitude arrogante". O militante do Movimento Negro e vereador Raimundo Bujão confirma que foi Watutsi quem chamou os Mestres de Capoeira para ir trabalhar no Forte: "Tem que ter na memória do Forte Santo Antônio o nome de Watutsi, porque na verdade ele permitiu inclusive que os grupos de Capoeira estivessem lá. Foi ele que chamou, porque ele estava lá." (BUJÃO, 2008)

Ao perguntar ao Mestre Moraes se Watutsi o chamou, ele responde: "Ninguém me chamou! O Forte Santo Antônio era um espaço que tinha atividades, como os ensaios do Ilê Aiyê e outros que eu nem me lembro mais". (MORAES 2009)

Confirmando a afirmação de Bujão, Jussara Santana[20] confirma que Watutsi foi realmente o primeiro a ocupar o Forte, fundando o Centro Cultural Popular e administrando o espaço, ela diz: "Ele foi um bom administrador, enquanto ele esteve no Forte... Ele sempre foi bom... A policia sempre foi repressora... Se ele tinha medo, ele não falava... Eu sei que ele dançava e ele morava no Forte e o Ilê Aiyê ensaiava no Forte..." (JUSSARA, 2008)

Podemos imaginar que a juventude atual do Movimento Negro não tem conhecimento sobre esta parte da sua história. A falta de registro, de memória oficial, de homenagem, de informação e de reconhecimento dos negros conscientes e ativos na resistência, dificulta a construção da memória coletiva e da história, a partir de uma perspectiva que pode favorecer a autoestima que impulsiona a força de luta.

A Capoeira Angola, o Candomblé e as danças afro-brasileiras são manifestações das identidades baianas que ganharam reconhecimento, trazendo recursos financeiros através do turismo para o Estado. Risério afirma que "A Bahia ocupa o primeiro lugar na preferência do turismo interno no Brasil... Muita grana investida... A profunda vida religiosa baiana e nossa forte tradição musical são vistas como atrativos turísticos capazes de gerar divisas." (1981, p. 93).

---

[19] Mestre Cobra Mansa foi aluno de Mestre Moraes. Fundou a FICA- Fundação Internacional de Capoeira Angola. Reside nos EUA, sendo reconhecido intenacionalmente. Viaja regularmente pelo mundo inteiro.

[20] Produtora de duas Bandas de Reggae e uma de Rap, militante do Movimento, e moradora do Pelourinho, Salvador.

Mesmo assim, a luta pela sobrevivência dos artistas que se dedicam a pesquisar e transmitir a cultura popular afro-baiana é significativa. Continua Risério: “O maior obstáculo para a cultura negra se firmar é a falta de equipamento, de infra-estrutura e espaço físico para se reunir, enfim todo tipo de recursos materiais que um centro cultural necessitaria” (1981, p. 95)

Watutsi se apropriou de um espaço físico para afirmar a sua identidade étnica negra. O performer era da prática, ele atuava e trabalhava, ensaiava intensivamente e, além da sua companheira Kafuné, ninguém conseguia acompanhá-lo por um longo período de tempo. Assim, ele relata sobre o trabalho no grupo no Forte:

> Eu tinha um grupo chamado Bandafro, trabalhava com consciência negra, a história da África e a história da cultura afro-brasileira, diferente dessa vertente da dança afro, do samba de roda etc. Mas o nosso trabalho tinha um cunho único, porque nós criamos através da improvisação, a qual nós elaboramos juntos, sempre juntando os estilos contemporâneo e africano. Então, era dança, teatro, percussão... Tudo voltado para nossa ancestralidade africana. Dependendo do talento, eu ia colocando as pessoas em seus determinados pontos, onde elas se sentiam seguras. A Bandafro durou pouco tempo, durou dois anos e pouco, porque a houve um racha na evolução da minha parceria com Kafuné, porque os rapazes não conseguiram alcançar o nosso pique de criatividade. Alguns tinham problemas pessoais com a sobrevivência. Nós não ganhávamos muito dinheiro em grupo e eu até achei mais interessante quando o grupo se dissipou, porque eu e a Kafuné conseguimos sobreviver mais aliviados. (WATUTSI, 2010)

Figura 15 – Grupo de KAFTUSI: Bandafro com Kafuné (meio) no pátio do Forte Santo Antônio, Salvador entre 1972 e 1988. Fotografia: arquivo Watutsi.

A luta de Watutsi para conquistar um espaço digno e reconhecido financeiramente para viver, pesquisar e desenvolver a cultura de matrizes negro-africanas não perdeu a sua importância. Este processo de viver, pesquisar e desenvolver "tem sido uma questão de interpretar a 'África', reler a 'África', do que a 'África' poderia significar para nós hoje, depois da diáspora." (HALL, 2003, p. 40). Hall afirma que a exploração, a desvalorização ou o "consumo da África" continua atualmente. Será a África uma metáfora para um "supermercado cultural", no qual você vai, pega, separa, muda, manipula e revende, sem conhecimento, ligação e nenhuma integração com os africanos? Assim, Hall observou:

> Na verdade, cada movimento social e cada desenvolvimento criativo nas artes do Caribe neste século começaram com esse momento de tradução do reencontro com as tradições afro-caribenhas ou o incluíram. Não porque a África seja um ponto de referência antropológico fixo - a referência hifenizada já marca o funcionamento do processo de diasporização, a forma como a 'África' foi apropriada e transformada pelo sistema de engenho do Novo Mundo. A razão para isso é que a 'África' é o significante, a metáfora,

> para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi macicamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim (HALL, 2003, p. 41).

A criação do Centro de Cultura Popular do Forte Santo Antônio pode ser entendida como uma busca de reconciliar e equilibrar essa dimensão histórico-social "desonrada" e "negada", a qual Hall (2003) se refere, das matrizes negro-africanas na vida cultural da Bahia. Watutsi, como também os Mestres de Capoeira Angola, pesquisavam e ensinavam a dança e a luta dessas matrizes no Forte, traduzindo-as e combinando-as com a "ginga baiana", na construção da cultura afro-baiana.

A ação de Watutsi foi um ato pacífico de ocupação de um espaço governamental, que estava abandonado e foi transformado em um espaço de atividades artísticas e culturais para servir a comunidade negra. Uma iniciativa individual de Watutsi seguida pela adesão de outros artistas.

As atividades no centro cultural popular não eram organizadas de forma convencional, nem oficial, sendo uma iniciativa anárquica que, apesar de não ter sido registrada, aconteceu regularmente por um período de dez anos consecutivos. O Ipac, o Ilê Aiye e outras instituições negaram a existência de qualquer tipo de registro sobre a atuação de Watutsi. Este não guardou fotos ou outros documentos de seu trabalho. Ele afirma que a necessidade de registro histórico é "uma maneira branca de pensar, que pensa em dados, fatos, fotos, escrita, etc. O que vale é a realidade e o pensamento das pessoas" (WATUTSI, 2010). Watutsi se considera um dos fundadores do bloco afro Ilê Aiyê, porém, no levantamento de dados que realizei para esta pesquisa, não encontrei nenhum registro do seu nome como sócio fundador do referido bloco. Esta consideração mostra que Watutsi, apesar de afirmar que não dá valor a registros históricos, de modo paradoxal, frequentemente deixa escapar na sua fala ressentimentos com relação à falta de reconhecimento oficial do seu trabalho.

No período de 1982 a 1988, quando o bloco afro Ilê Ayiê realizava seus ensaios no pátio interno da fortificação, Watutsi esteve sempre presente, realizando suas intervenções artísticas: performances, exibições de artes plásticas, ensaios e aulas. Muitas de suas performances durante os ensaios do Ilê tinham como objetivo mobilizar e estimular o público a sair de sua postura de espectador e a se liberar

para dançar e participar ativamente do evento. Como resultado, os ensaios do Ilê Ayiê integravam cada vez mais a dança.

Watutsi escolheu o Forte Santo Antônio como uma residência da sua vida artística e espiritual, criando um centro de encontro e de produção artística. O nascimento de sua filha com Kafuné, Núbia, ocorreu no Forte, sem médico e nem parteira, apenas com a presença deles dois.

> Watutsi fez o parto da mulher dele, ai se vê a irreverência dele, ele não tinha uma consciência muito plena ainda de, por exemplo, rastafarianismo, apesar dos dreads, mas ele tinha uma consciência étnica muito profunda, então ele tinha uma desconfiança muito grande com os nossos povos, com a babilônia toda... tanto que ele vai pela beirada. (GODI, 2009).

Watutsi era chamado "o primeiro rastafári[21] de Salvador", o que significou quebrar com o padrão de beleza, visto que os afrodescendentes de Salvador naquela época alisavam os cabelos com ferro quente com o objetivo de imitar a estética dos cabelos dos "brancos". Se tornar um rastafári, em Salvador, naquela época, significava uma provocação, pois afirmava uma estética negro-africana. Ter sido um dos primeiros rastafáris de Salvador é mais um exemplo da rebeldia de Watutsi, que ele expressava com o seu corpo. O Rastafarianismo é um movimento internacional e diversificado, que se baseia em uma visão religiosa. Para Watutsi, o Rastafarianismo se limitou no orgulho de si mesmo e da sua herança africana o que, para Godi, que também se tornou um rasta, representa uma consciência étnica. A consciência étnica foi uma questão política, ou seja, um instrumento de resistência às imposições subjugantes do poder instituído depois da colonização. Na história baiana, a questão da resistência conseguiu o seu primeiro espaço através dos Quilombos. De acordo com Socorro Coelho:

---

[21] O Rastafarianismo nasceu nos anos 30, na Jamaica. As suas raízes são o pensamento de Marcus Garvey e as palavras de Haile Selassie I. A fé Rastafariana pode ser interpretada de várias formas e quase todos os Rastas têm as suas próprias ideias pessoais acerca das coisas. RasTafari é uma forma de vida e uma religião, com muitas ligações à fé judaica e cristã. O movimento, já espalhado pelo mundo, é considerado um movimento apocalíptico, que acredita que o Novo Reino está prestes a chegar com a sua interpretação da Bíblia. Os Rastas acreditam que Jah (Deus) se mostra sob forma humana de tempos em tempos. O que Marcus Garvey profetizou, na década de 1920 foi que Jah apareceria como um Rei negro de África. Este rei, segundo os Rastas, é Sua Majestade Imperial, o Imperador Haile Selassie I, Rei dos Reis e Senhor dos Senhores. http://redmeditation.vilabol.uol.com.br/rascultura/rastafarianismo.htm

> Identidade étnica de um grupo quilombola é o resultado da confluência de fatores definidos por eles mesmos; uma ancestralidade comum, formas de organização política, social e cultural, elementos linguísticos e religiosos. O Decreto 4887/2003 define as comunidades quilombolas como: "grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida" (COELHO, 2005, slide 5)

Observei que Watutsi deu continuação a esse processo de afirmação da identidade e consciência étnica, durante a sua estadia no Forte. Da mesma forma, as comunidades quilombolas[22], desde os tempos da escravatura, até os dias de hoje[23], de forma modificada, vivem em um esforço para uma construção de sua autonomia e dignidade. Também o militante do movimento negro, João Jorge, identifica um paralelo entre o desempenho das atitudes de Watutsi no Forte e o papel dos quilombos na resistência dos africanos e índios aos colonizadores. Nas suas palavras:

> Foi um movimento muito forte na Capoeira. Durante muito tempo ele (Watutsi) se radicou lá, passou a morar lá, e desenvolveu uma série de atividades que na realidade conflitavam com o Estado da Bahia, com a ordem policial, com a ordem social. A presença dele lá e de Kafuné, que era

---

[22] De acordo com Coelho (2006: slide 2): "Quilombola é uma palavra derivada do termo "quilombo", cujo significado é escravo fugido para quilombo, "comunidades", isto é, organizações sociais, grupos de pessoas que "estejam ocupando suas terras. Quilombo é um termo derivado de uma língua da região de Angola. No período da escravidão no Brasil, do século XVI a XIX, os africanos escravizados que conseguiam fugir se refugiavam com outros em igual situação, como indígenas e homens brancos sem posição social, em locais bem escondidos e fortificados no meio das matas. Estes locais eram conhecidos como quilombos. Os quilombos representaram uma das formas de resistência e combate à escravidão. Na época colonial, o Brasil chegou a ter centenas destas comunidades espalhadas, principalmente, pelos atuais estados da Bahia, Pernambuco, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e Alagoas.

[23] "O termo (quilombo) foi novamente ressemantizado, agora para garantir o direito às terras para aquelas comunidades negras que mesmo depois da abolição tivessem permanecido em suas terras, apesar destas em geral nunca terem sido legalizadas. Parte destas comunidades tem origem em antigos quilombos, no sentido colonial do termo, mas outra grande parte tem outras origens. Podem ter comprado suas terras, herdado, ocupado terras abandonadas por antigos proprietários falidos com a abolição etc. Mas algumas coisas são muito recorrentes entre elas: tais grupos formam comunidades em um sentido sociológico, por serem compostas de um número limitado de participantes e por estes estarem ligados por complexos laços de parentesco e aliança, assim como por usarem suas terras em regime de uso comum, quase sempre sem terem a devida documentação delas."(ARRUTI, José Maurício Arruti, do LAPF - Laboratório de Antropologia dos Processos de Formação da PUC-RJ e editor do site Observatório Quilombola)

> a mulher dele na época, era extremamente interessante, porque era como se fosse uma resistência cultural quilombola, uma resistência através da dança, do movimento e da expressão. E que muita gente até não entendia, havia conflitos com os grupos que estavam lá. É uma história muito interessante, porque foi uma forma de provocar a cena baiana, o cenário baiano, foi inovar: morar e dançar no mesmo lugar. (JORGE, 2009)

A Capoeira Angola é uma manifestação da cultura afro-baiana cuja formação se deu nos quilombos. Podemos concluir que os quilombos, a Capoeira Angola, a ocupação do Forte, as ações de Watutsi e a dança afro-baiana descrevem fenômenos afro-baianos que se desenvolvem inter-relacionados. Um exemplo disso e o fato que, durante sua estadia no Forte, Watutsi ensinou a história dos quilombos e a história do líder Zumbi[24] contribuindo na construção de uma identidade negra que sabe se defender.

Ele atuava na oposição do consenso estabelecido pela sociedade, praticando o que pode ser chamado de uma "justiça pessoal". Ele não se reunia com outros para planejar, agia por iniciativa própria. Vivenciou seus direitos com uma atitude arrogante, sem perder tempo ou energia para negociar ou definir regras e sem anunciar as suas ações. Enfim, Watutsi seguia a sua ética subjetiva, assegurando para si o que em sua opinião era do seu merecimento, o que provocou afastamento e críticas de várias pessoas, que discordavam desta ética subjetiva. Uma postura que provocou seu isolamento que, paradoxalmente, ele queria e da qual reclama, ao mesmo tempo. Este senso de justiça é a marca principal do arquétipo Xangô, orixá da religião do Candomblé.

Watutsi era iniciado no Candomblé e cultivava uma relação íntima com este Orixá, o qual é considerado o "pai da justiça", aquele que toma decisões e iniciativas, o orixá do senso político. "Como Xangô representa o elemento fogo, ele possui um potencial agressivo que pode se tornar imprevisível no momento em que ele se sente traído, mal-entendido ou emocionalmente ferido" (MOTTA, 2004, p. 43). Conhecendo estas características de Xangô, pode-se entender o

---

[24] Zumbi era o líder do Quilombo dos Palmares (Alagoas), o qual alcançou uma população de aproximadamente trinta mil habitantes no final do século XVII. Ele destaca-se como um grande guerreiro com coragem e alto senso de justiça. Aos 40 anos de idade, foi degolado, em 20 de novembro de 1695. Zumbi é considerado um dos grandes líderes da história afro-baiana. Símbolo da resistência e luta contra a escravidão, lutou pela liberdade de culto, religião e prática da cultura africana no Brasil Colonial

comportamento do ativista Watutsi.

Tive a oportunidade de presenciar, na Alemanha, Watutsi corporificando Xangô (possessão), em estado de transe, no qual ele dançava bravamente e expressava agressividade concentrada. Fiquei impressionada pela sua força, resistência e rapidez física. O seu estado parecia sobrenatural, como se estivesse entrado em um fluxo "infinito" de energia. Watutsi demonstra, através do seguinte depoimento, o seu senso de justiça e resistência física:

> Ocupei oito casas no Pelourinho, uma delas na rua Passos, 48, onde a comunidade era politizada e a luta era mais direcionada, por isso eles me entenderam. As outras eram oportunistas e não foram pra frente. Não morei no Forte, morei em Nazaré, mas muitas vezes tinha que ficar lá para eles não me tirarem do Forte... As noites no Forte eram intensas, quase insanas, porque eu sempre estava num processo de criação. A noite toda, pintava, discutia com Kafuné e escrevia até cair de cansaço. Quinze horas dançando, criando movimento, praticando, tocando, inventando cenários, ensaiava, pintava nas paredes. Ninguém aguentava viver com a gente. Resisti sozinho com Kafuné. Sempre dormi em outro lugar, por causa do perigo. Sempre andava com amigos. (WATUTSI, 2010)

Assim, pode se desenhar um caráter revolucionário do seu tempo, manifesto tanto nas suas ideias quanto nas suas atitudes. "Ele sempre queria mais", (NEGRIZU, 2008), por isso ele não se satisfazia com o espaço dos negros na sociedade baiana e ocupou o Forte. Era um "ato de fogo", ou seja, uma forma ativa de luta, seguindo o seu senso de justiça, que o levou a conflitos com o Governo, autoridades em geral, com outros artistas e ativistas envolvidos em atividades no Forte.

Apesar de estes ativistas terem sofrido a mesma situação marginal, já que o espaço não oferecia condições higiênicas nem sanitárias dignas, nem estrutura de segurança, e apesar de terem sofrido os mesmos tipos de preconceitos, repressões e explorações, eles não conseguiram estabelecer um diálogo e colaboração mútuos. Mestre Moraes afirmou: "O interessante é que naquele momento nós não tínhamos diálogo, essa coisa de sentar em reuniões. Isso, aliás, sempre facilitou para o poder, essa falta de diálogo dentro do Forte.... E não tinha diálogo." (MORAES, 2009)

Watutsi desconfiava das pessoas ao seu redor, inclusive de Mestre Moraes.

Watutsi relata que sentia que estava sendo vítima de uma conspiração, o que ele expressa da seguinte forma:

> Meu inimigo é a falsidade, quer dizer, as pessoas riam na tua cara, fingindo sua amizade, e por trás falavam mal de você e assim destruindo tudo. O grau desse perigo aqui na Bahia, você não pode imaginar, Stephanie. Tinham tantas pessoas que davam uma maior força para que eu fosse preso, até na minha própria família. Não aguentei mais. Muita pressão, de todos os lados. Cansei! (WATUTSI, 2009)

Mestre Moraes afirmou também a existência da conspiração e o cuidado e necessidade de se proteger naquela época:

> Sim (tinha conspiração), mas então vamos ver dentro dos vários conceitos de anarquia, qual que se adapta ao meu comportamento. Então se cabe o conceito de anarquia na luta contra os desmandos do poder dominante, principalmente com relação à cultura e ao povo, aí tudo bem. Eu quero ser anarquista. Mas mesmo assim eu preciso buscar as formas de ser anarquista, que é para que o Governo não possa usar meu comportamento para justificar a repressão. (MORAES, 2009)

"O jeito de Watutsi chegar nos lugares assustava" (JORGE, 2008). Nas palavras do próprio Watutsi: "Ninguém podia me controlar" (WATUTSI, 2009). Quando Watutsi estava presente, ninguém sabia o que iria acontecer, porque ele atuava de modo imprevisível e anarquista.

A palavra anarquia vem do grego e pode ser traduzida da seguinte forma: ordem sem governo[25]. O objetivo da anarquia é atingir o que Malatesta (1907) descreveu: uma "ordem natural, harmonia de necessidades e interesses de todos, liberdade total com solidariedade total". Contudo, o conceito de anarquia, como já foi dito, vincula-se diretamente ao conceito de utopia.

---

[25] Anarquismo (do grego anarkhos, que significa "sem governantes", a partir do prefixo, an-, "sem" + arkhê, "soberania, reino, magistratura" + o sufixo, -ismós, da raiz verbal, -izein) é uma filosofia política que engloba teorias, métodos e ações que objetivam a eliminação total de todas as formas de governo compulsório. De um modo geral, anarquistas são contra qualquer tipo de ordem hierárquica que não seja livremente aceita e, assim, preconizam os tipos de organizações libertárias. (AURÉLIO 2008,p. 34)

As manifestações afro-baianas, tais como o Candomblé, os blocos afro e a Capoeira, podem ser considerados como exemplos de grupos que atuam de forma anárquica, almejando uma utopia. No início, todas estas organizações estiveram movimentadas pelos objetivos sócio-políticos direcionados para a luta pelos direitos humanos e contra o racismo. Ao longo do processo histórico, estes objetivos se misturam com outras prioridades, como, por exemplo, as que envolvem uma atuação no campo burocrático, institucional e comercial.

O performer Watutsi cultivou uma relação ambígua com as sociedades do Candomblé, dos blocos afros e da Capoeira, nas quais ele estava dentro e fora ao mesmo tempo. Watutsi não faz parte de uma associação de Capoeira, nem de um terreiro de Candomblé específico e nem de um bloco afro. Ele participava, dançava, contribuía, criticava, saía e entrava, seguindo suas próprias vontades.

A ocupação de um espaço governamental pode ser considerado um ato anárquico, que se caracteriza por uma ação direta do povo ou de um indivíduo que se envolve em um conflito, desobediência civil. A apropriação de um pedaço da terra ou de uma casa reflete uma atitude que defende uma autojustiça. Estatisticamente, 50%[26] da população das grandes cidades brasileiras vivem na "própria" casa, sem pagar aluguel e sem ser o proprietário.

A combinação das performances polêmicas de Watutsi com o fato de ele ter ocupado um espaço institucional reflete uma atitude anarquista singular, visto que a sua atuação era sarcástica e irônica, descrevendo um humor característico de uma vertente do movimento anárquico "punk" dos anos 1980, que representou uma contracultura. Watutsi teve uma fase em que se vestia com roupas "feias" e sujas. Godi se lembra disso: "Watutsi era uma pessoa muito irreverente, até tomar banho era uma coisa que ele fazia pouco, e você fazer ensaio de teatro com um rapaz que não tomava banho era complicado" (2008). Watutsi justificou o motivo de seu

---

[26] Na atualidade das grandes cidades brasileiras, é visível o processo de favelização, com a exclusão de grandes áreas de habitação de padrões urbanísticos de habitabilidade aceitáveis. Esses espaços, produzidos no mercado informal, são ocupados à revelia das leis e das normas estabelecidas para edificação e uso do solo, situação que se agrava pelos processos intensivos de verticalização e densificação. Ainda que não se disponha de dados precisos sobre o conjunto das ocupações informais nas configurações urbanas, estima-se que nas grandes capitais essas áreas abrigam cerca de 50% das suas populações. A respeito, ver SOUZA, 2001.

desleixo com sua aparência física naquela época, afirmando que fazia isso “para ser feio mesmo como as tias feias da elite que eu não aguentei” (*idem*).

Watutsi viveu um pedaço desta utopia, visto que ele se auto-organizou, ele praticou uma ação direta, que é uma característica da anarquia. Enfim, a ocupação do Forte Santo Antonio é denominada por João Jorge como “um dinossauro do Movimento Negro”, ou como diz o diretor do teatro Godi “uma resistência quilombola”.

Com quais conceitos, concepções e valores estéticos Watutsi defendeu esta resistência nas suas performances, exponho na segunda seção, em que o primeiro sub-item introduz os conceitos sobre *Performance studies.*

3. WATUTSI: PERFORMANCE, CRIATIVIDADE E ESPIRITUALIDADE

3.1. CONCEITO DA PERFORMANCE: *PERFORMANCE STUDIES*

Neste estudo, adoto o conceito de performance desenvolvido pelo diretor de teatro e professor de *Performance studies*, Richard Schechner, da *Tisch School of the Arts*, New York *University*. O seu conceito de performance é reconhecido internacionalmente no teatro ocidental a partir dos anos 70, mesma época em que o artista Watutsi, cujas performances de rua constituem o objeto de estudo deste trabalho, atuou na cidade brasileira de Salvador. Watutsi, apesar de não conhecer Schechner, nem os seus conceitos de performance, realizava e traduzia-os na perspectiva e no contexto afro-baiano. Este fato me leva a considerar que as suas atitudes rebeldes como artista podem derivar de um contexto global, caracterizado pelo contexto histórico e político da segunda geração do pós-guerra, que procurou se manifestar contra um capitalismo bruto, contra a guerra e contra o racismo; uma geração que foi às ruas pelos direitos das mulheres e trabalhadores, reagindo contra uma cultura machista, elitista e imperialista.

No prefácio do seu livro *Performance Theory* (2002), Schechner [27] contextualiza seus estudos:

> (...) eu escrevi os ensaios trazidos neste livro entre 1966 e 1976, a década repleta de eventos. Meu interesse havia radicalmente mudado do teatro para a performance, da estética para as ciências sociais. Hoje eu escrevo "performance", mas naquele tempo eu não sabia ao certo o que era performance. Eu sabia que era mais do que estava sendo apresentado nos palcos de Nova York, Londres, ou Paris. A partir do advento dos Happenings, no início dos anos 1960, até as vibrantes apresentações nas ruas norte-americanas, as quais Victor Turner chamou de "drama social" – o movimento em favor da liberdade levado por milhares de pessoas comuns, mas iconizado pelas eloquentes palavras e testemunho de Martin Luther King Jr. – Eu descobri que performance pode acontecer em qualquer lugar, numa vasta variedade de circunstâncias, e a serviço de uma panóplia de objetivos inacreditavelmente diversos. (SCHECHNER, 1977, p. IX)

[27] Salvo quando indicado o contrário, todas as traduções são livres, feitas pela autora.

Schechner dedicou-se a analisar e definir o que é uma performance. Assim ele escreve:

> O que é uma performance? Um jogo? Dançarinos dançando? Um concerto? O que você vê na televisão, no circo ou no carnaval? Uma entrevista coletiva do presidente? O atentado ao Papa como retratado pela mídia, ou os replay de Lee Harvey Oswald atirando? E estes eventos têm alguma coisa a ver com ritual, uma semana com Grotowski nos bosques fora de Wroclaw ou um drama da dança mascarada como apresentado em Peliatan, Bali? Performance não é fácil de definir ou encontrar: o seu conceito e estrutura foi expandido por todos os lugares. É étnico e intercultural, histórico e a-histórico, estético e ritual, sociológico e político. A performance é um modo de comportamento, uma abordagem à experiência (SCHECHNER *apud* TURNER, 1987, p. 4).

A doutora, performer e antropóloga Regina Pólo Müller, no seu artigo "Ritual, Schechner e Performance", faz o seguinte panorama dos horizontes teóricos envolvidos no conceito de Schechner:

> As categorias descritivas e analíticas da reflexão teórica que Schechner (1973, 1982, 1985, 1988, 1994, 2002) faz a respeito de sua obra, construídas por ele próprio, se encontram na intersecção entre as ciências humanas, a estética e a biologia. Sua estreita relação com a antropologia, bem como suas inspirações e diálogos com a psicanálise, filosofia e biologia constituem o referencial teórico básico. Este largo espectro de teorias clássicas e contemporâneas sobre ritual e play se organiza em torno dos conceitos de performance e performatividade, uma das principais contribuições teóricas de Schechner. (MÜLLER, 2005, p. 70)

Posso identificar nos meus estudos da obra de Schechner como ele foi um revolucionário do teatro convencional, ampliando as possibilidades de entender e fazer teatro. Escolhi para esta pesquisa sobre o performer Watutsi, uma definição que encontrei no livro *Environmental Theatre* (1994), que descreve as possíveis funções da performance inter-relacionadas entre o que o autor categoriza por quatro reinos, os quais tratarei a seguir.

3.1.1 Os Quatro Reinos da Performance: Diversão, Educação, Ritual e Cura

Os quatro reinos da performance de Schechner – Diversão, Educação, Ritual e Cura – são apenas citados na introdução do seu livro *Environmental Theatre* (1994). Schechner, inicialmente, usou o termo Teatro Ambiental que, posteriormente, passou a ser denominado performance. Depois, inovou com os estudos da *Performance studies*, que hoje é uma linha de pesquisa reconhecida no mundo acadêmico das Artes Cênicas. Schechner define neste livro:

> Eu esclareço que teatro vai muito além de operações racionais e logocêntricas ("texto dramático"). Eu relembro aos leitores que performance consiste em quatro grandes reinos: entretenimento, ritual, cura e educação. O teatro moderno ortodoxo ocidental enfatiza entretenimento e educação (teatro político) em detrimento de ritual e cura. Mas isso não exclui a emergência, ou redescoberta, de muitas performances que focalizam a cura e o ritual. Essas afirmações de um entendimento expandido do que é performance, tornaram-se a base dos "estudos da performance", uma disciplina acadêmica...[28](SCHECHNER, 1994, p. XIV)

O autor cita os quatro reinos e descreve suas vivências como diretor com os seus grupos de performance e elabora uma análise comparativa entre a performance[29] e o teatro ortodoxo. No livro, o autor trata as inter-relações entre o público, o performer, o espaço cênico e o texto dramático.

Schechner propõe que toda performance é composta a partir de quatro passos ou etapas. Um não acontece sem o outro, eles são interligados, acontecem simultaneamente e naturalmente, cada um alimentando o outro. Os quatro passos funcionam como ritmos vivos e são eles: 1) Entrando em contato consigo mesmo; 2) Entrando em contato consigo mesmo enquanto em contato face a face com o outro; 3) Relacionando-se com o outro fora de uma narrativa ou outra estrutura formal; 4)

---

[28] I point out that theater goes far beyond rational and logocentric ("dramatic text") operations. I remind readers that performance consists of four great realms: entertainment, ritual, healing, and education. That modern Western orthodox theater emphasizes entertainment and education (political theater) over ritual and healing. But this does not foreclose the emergence, or rediscovery, of many performances that foreground healing and ritual. These affirmations of an expanded understanding of what performance is, became the basis of "*performance studies*," an academic discipline…

[29] Antes a noção de performance ser estabelecida, Schechner a denominava *Environmental Theatre*.

Relacionando-se com o outro dentro de uma narrativa ou outra estrutura formal.[30] (SCHECHNER, 1994, p. 129).

Para Schechner, as relações entre os performers, o uso do espaço, a interpretação do texto e a questão do multifoco e da multimídia são os elementos que, inter-relacionados, caracterizam o significado do termo performance. Assim, ele oferece diversas formas de combinação entre esses elementos, conformando a partir delas um conceito aberto de performance. Dentre estas diferentes formas, focalizo a minha análise no que ele denominou como os quatro reinos.

Ao analisar a maneira como Schechner elaborou o conceito de performance nos seus dois últimos livros, *Performance Theory* (2002) e *Environmental Theatre (*1994), percebe-se que ele não apresenta conceitos fechados ou define performance de uma forma linear, o que faz com que eu me sinta autorizada a utilizar os quatro reinos por ele descritos também de forma aberta e não como argumentos exclusivos ou suficientes para definir as performances de Watutsi. Utilizo os quatro reinos, portanto, como ferramenta conceitual, visto que estes sintetizam os aspectos, valores e inter-relações complexas do conceito de performance de Schechner, os quais eu pude identificar, como pesquisadora e artista, nas performances de Watutsi.

Outro fator determinante da minha escolha em analisar as performances de Watutsi, a partir da perspectiva da *Performance studies* é a abordagem global, transcultural e interdisciplinar que esta linha de pesquisa adota sobre ritual, visto que o performer Watutsi se inspira no universo mítico dos cultos afro-brasileiros e a minha perspectiva como pesquisadora está determinada pela experiência que tive nos rituais dançantes do Oeste da África em Senegal.

---

[30] *They happen simultaneously, each feeding the others. The four steps are life-rhythms-like breathing, eating, sleeping; they sustain a performer without exhausting him. The four steps are: 1. Getting in touch with yourself. 2. Getting in touch with yourself face to face with others. 3. Relating to others without narrative or other highly formalized structures. 4. Relating to others within narrative or other highly formalized structures.*

Diversão

O significado de diversão no teatro ortodoxo difere do significado de diversão na performance. No teatro convencional, ortodoxo ou em eventos “oficiais”, o artista ou o palestrante (no caso de discursos, palestras, etc.) entretêm ou informa o público, que assiste a ação ou narrativa de maneira distanciada e passiva. O seu papel é o de sentar-se na plateia, como uma massa anônima, imóvel e silenciosa. Qualquer ação imprevisível ou interativa é proibida e somente ao final do evento o público pode pronunciar-se, através de aplausos. O termo diversão na performance assume um significado diverso: o público pode ser convidado ou provocado a participar ativamente da ação, sua participação faz parte do desenvolvimento da apresentação.

Watutsi fala sobre a importância da diversão pelo meio da participação dos outros e declara: “queria fazer com que meu prazer e minha fascinação em dançar contagiassem outras pessoas, já que tinha música e uma atmosfera, era bom que todo mundo participasse. Era essa a ideia.” Ele continua: “Dancei para divertir as pessoas e a mim mesmo. Dancei nos muros, nas praças, nas obras, no lixo, e em todos os lugares onde me sentia aborrecido, mudando assim o ambiente.” (2009) Watutsi acredita que a dança, como também a tradição cultural afro-brasileira, não são produtos de consumo, mas são formas de convivência, de participação coletiva. O artista plástico Iraquitan se lembra: “Quando eu perguntei como foi ontem (se referindo a uma performance apresentada), Watutsi falou: foi muito bom conseguir que todo mundo dançasse”. E então Iraquitan completa: “Aí entendi o que era importante para ele”. (IRAQUITAN, 2010). Watutsi enfatiza:

> Meu trabalho foi baseado na vontade de contagiar o público, trazendo as pessoas para dentro da situação e não deixando elas passivas, somente olhando se é bonito ou se é feio. Eu chamei as pessoas. Toda vez que eu participo de uma manifestação em público, como ontem no Cortejo do filho do Neguinho, eu sempre contagio. Eu sempre busco as pessoas. (WATUTSI, 2010)

Contagiar, neste sentido, descreve uma forma de participação e interação energética e corporal do performer. Na Capoeira, uma das matrizes de sua formação, a interação com o grupo, com a música e, principalmente, com o outro jogador, são fatores fundamentais para o desenvolvimento do jogo. O diálogo com o outro jogador é o desafio e um “bom jogo de Capoeira” depende da qualidade desse diálogo, que acontece na base da participação e interação. Segundo Mestre Moraes “Eu, como mestre de Capoeira, não jogo Capoeira para agradar a plateia, jogo para me sentir bem no diálogo com o outro.” (MORAES, 2009)

A performance pode ser diversão e provocar a interação entre o artista e o público, proporcionando um sentimento de solidariedade, consenso ou confronto, ou mesmo de desconforto, e ainda criar a comunicação pessoal e universal. A performance como ritual organiza, conecta e transforma, tanto os indivíduos quanto a sociedade.

Cura

Na concepção de performance de Watutsi, pude identificar, dentre outras, a sua função de proporcionar processos de cura, tanto em nível pessoal quanto em nível extrapessoal e coletivo, visto que, devido a seu aspecto ritualístico, suas performances proporcionavam ao público uma forma de transferência energética. Pode-se considerar que a “doença” tratada era a frustração sobre a própria impotência e a pressão interna percebida frente à dificuldade de se fazer ouvido na sociedade racista. Ele conta como ele transformou uma frustração concreta:

> Usei a dança para tudo. Quando eles não queriam me pagar, fazia uma performance no escritório ou em frente da porta da Secretaria falando alto para o povo, até a polícia vir para me pegar. Então usava Capoeira e a polícia fazia parte da minha performance sem saber. (WATUTSI, 2010)

Isto, consequentemente, tinha efeito de cura para ele, o que se explica por meio da transformação da emoção de raiva e de agressividade em criação artística. As emoções representam a energia, ou seja, são o motor dos processos criativos de

Watutsi, que sintetizou: “Dançar é emoção”. O que demanda estar em contato consigo mesmo e, ao mesmo tempo, a par da situação externa, realizando a performance neste diálogo entre o interior e o exterior. Como explica Schechner:

> O interior é o exterior agora no trabalho de Grotowski, Chaikin, Brook, e outros. Surpreendentemente, essa transformação aproximou o teatro contemporâneo ao teatro de muitos povos “primitivos”, cujas performances foram sempre uma exteriorização de estados interiores. (SCHECHNER, 1994, p. 194).

Este fluxo entre o interior e o exterior descreve a natureza da dança no ritual, o que este performer cultivou nas suas produções artísticas. O fluxo significa a transformação de emoções, tensões e memórias, gerando uma espécie de catarse, e tem um poder de cura. A exposição performática de seus conflitos interiores proporcionava a sua própria cura e a cura de seus pares, por meio da projeção de si no outro. A performance como reflexão e conscientização da sua realidade descreve um aspecto de processo de cura. “Eu nunca quis dançar nem interpretar obras de ninguém. Nunca achei Shakespeare, ou sei lá quem que escreveu alguma coisa. Eu sempre quis criar as minhas próprias performances com amigos.“ (WATUTSI, 2010)

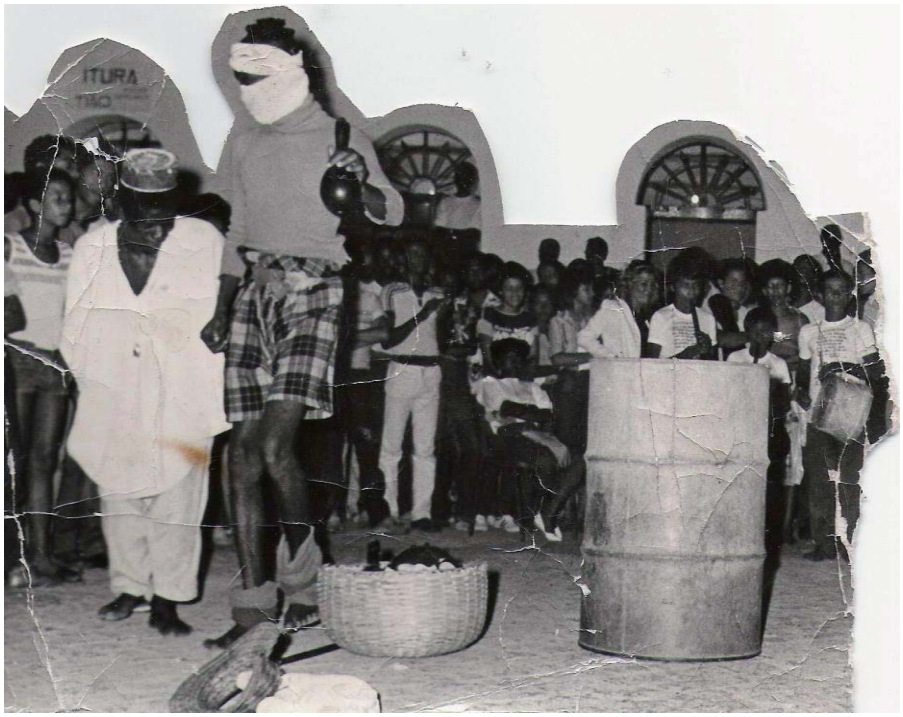


Figura 16 – Performance Jamaica. Watutsi no pátio do Forte Santo Antônio, entre 1981 e 1988 Salvador. Fotografia: arquivo Watutsi.

Segundo Schechner (1994), o primeiro passo no processo da performance é estar em contato consigo mesmo. Watutsi procurou isso de forma intensa por meio da isolação, como pode ser evidenciado no relato do dançarino e um dos diretores do bloco afro Ilê Ayê, Macalé[31],que conta que : "[...] às vezes ele se trancava na sala, ficava só e de repente ele aparecia. Passava um dia e não falava. Passava uma semana sem falar com ninguém." (MACALÉ, 2009). Este permanecer em silêncio era uma forma de exercício espiritual, uma forma de meditação, que era feita de forma autodidata.

A performance tem como centro o corpo, ou seja, é "antroprocêntrica e vital" como também é "a ética do continente africano". (RIBEIRO, 1995). O corpo guarda memórias de traumas e felicidades vivenciadas que são nele inscritas como se fossem marcas tatuadas. Marcas que refletem a união do corpo, da consciência, da emoção, da mente e da alma. O corpo é a boca que fala e se revela. O corpo na performance como ritual procura uma reconciliação consigo mesmo e com os universos presentes. No ritual, realidades invisíveis se tornam visíveis por meio do corpo do performer e seus gestos. Seguindo com o pensamento de Schechner, o performer é uma espécie de xamã:

> O xamã é um transformador profissional = aquele que se transforma = o substituto = a conexão = aquele que conecta diferentes domínios de realidade = aquele que facilita mudança por personificar mudança = aquele que por mudar a si mesmo ajuda aos outros a mudarem. O xamã é um transformador profissional, muito parecido com o performer teatral. (SCHECHNER, 1994, p.180)[32]

Assim como os performers, os xamãs ultrapassam também barreiras convencionais e normas da sociedade, trabalhando com a consciência do indivíduo também por meio do êxtase ou transe, para abordar os mistérios da identidade, da

---

[31] Wilson Macalé dos Santos, dançarino, ator com reconhecimento internacional e diretor; cumpre vários cargos no Bloco Afro Ilê Aiyê: Entre outros, faz parte do júri que elege a Beleza Negra, a Deusa do Ébano.

[32] *A shaman is the transformer = the one Who is transformed = the surrogate = the link = the one Who connects different realms of reality = the one Who facilitates change by embodying change = the one Who by changing himself/ helps others change. The shaman is a Professional transformer, and very much like the theater performer. (Schechner 1994:180)*

vida e da morte. Neste sentido, Watutsi era chamado de “bruxo”, por alguns. O dançarino Negrizu relata:

> Ele tinha uma coisa de bruxo. Quando ele estava presente, sempre tinha algo mais, algo inesperado. Ele se pronunciava através da interpretação teatral, muitas vezes contra as autoridades, ultrapassando todas as barreiras, todos os preconceitos, que minha geração tinha o hábito de se submeter (NEGRIZU, 2008)

A denominação “bruxo” demonstra o mistério que criou certa distância das pessoas. Por outro lado, ele estimulou pessoas a dançar e se desenvolver com a arte, inclusive a mim. E como diz Pradier (1998, p. 13), “A exclusão da arte e da estética da vida cotidiana leva ou pode levar a um estado patológico”.

Educação

As performances “O negro na lama”, “Acorda, negro!” e “A queima dos documentos” são trabalhos nos quais pode ser evidenciada, claramente, a função educativa do trabalho de Watutsi. Em todas elas, o tema do racismo do branco contra o negro é tratado de forma a confrontar o público com a situação do negro na sociedade baiana. Para ele, havia um “jogo falso” nas formas de relação estabelecidas na sociedade baiana de então, na qual o sistema de exploração do negro se mantinha encoberto por um discurso estabelecido, que precisava ser desmascarado através da educação e da formação de uma consciência étnica.

O sociólogo Carlos Moore (2007), compara o problema da democracia racial e a questão da consciência étnica na África do Sul e no Brasil, afirmando que “O mito da democracia racial, assim como o mito do ‘desenvolvimento da separação’, na África do Sul, atuou como mito-ideologia eficaz na manutenção do *status quo* sócio-racial durante praticamente um século.” (MOORE, 2007, p. 23) Para ele, essa forma de “autoengano” tem constituído um obstáculo sério ao avanço da sociedade, tanto na África do Sul quanto no Brasil. Mas, graças aos esforços perseverantes de décadas do movimento social negro brasileiro, uma parte crescente da sociedade

tem identificado a “democracia racial” como uma perigosa falsa visão. Com isso, abrem-se novos espaços para a instituição de um debate fecundo sobre todos os aspectos da construção de uma nova sociedade e uma nova nação brasileira no século XXI. (MOORE, 2007, p. 24). Este espaço de debate era o que Watutsi criava com as suas performances e é nesse sentido que identifico a sua função educativa, no sentido de provocar no público questionamentos que pudessem auxiliar na apuração de uma consciência étnica, critica e política.

“Para nossa contemporaneidade, Watutsi foi também um precursor das coisas de rua, porque ele expressava sua indignação livremente. A revolta dele era querer impor a cultura brasileira” (KING, 2009). Watutsi transmitiu a sua indignação contra a imposição de uma cultura brasileira colonialista e celebrava e ensinava a beleza de ser negro através das suas performances. Ele foi um dos primeiros negros a usar o cabelo no estilo rasta. Nesta época, tinha que re-aprender a ser natural, valorizar o negro, saber da sua história, da sua ancestralidade, entre outros aspectos. No período em que esteve ocupando o Forte Santo Antônio, ele ensinava a história da resistência negra dos Quilombos e de Zumbi, com o objetivo de mostrar para os seus alunos a dignidade e o orgulho de serem afro-baianos. Ele relata sobre isso:

> Na maioria, o negro lá no Forte, eu distinguia o nível de consciência. O negro vinha porque estava carente e queria se aculturar nesse processo até da própria negritude, que eu não dei só aula de dança e de movimentismo, eu também falei da história da África para resgatar esse orgulho que a gente tem que ter. A subestimação da raça negra também fez com que o negro tivesse vergonha da sua própria cultura. (WATUTSI, 2010)

O ator Godi percebeu isso: “Ele tinha uma maior consciência do valor da cultura, do axé negro” (2009). Tanto Meste King quanto Godi comentam o quanto de conteúdo educativo continha as performances de Watutsi, que objetivavam a conscientização do valor de ser negro com história e com arte.

Figura 17 – Watutsi toca Berimbau na Alemanha 2004. Fotografia: Petra Sorge.

A educação, quer dizer, o processo de ensino-aprendizagem, geralmente acontece através de um modelo de conduta. Este performer funcionava como um modelo de um negro que "andava na rua de cabeça erguida, ele tinha opinião própria" (GODI, 2008), "com sua própria expressividade" (MORGAN, 2008), que estimulava a autoestima. Enfim, a relevância do trabalho educativo e de conscientização do valor do negro na sociedade baiana, em suas performances, pode ser vista através da sua observação, que contextualiza a situação da época: "um dançarino negro naquela época não era nada." (2009).

Ritual

Na perspectiva da *Performance studies,* o ritual é sempre uma performance, seja no contexto sagrado ou cotidiano. Richard Schechner (1987), fundador da *Performance studies* junto ao antropólogo Victor Turner, esclarece a relação fundamental entre a performance e o ritual da seguinte forma:

> Performance é fundamental no pensamento de Turner, porque os gêneros performativos são exemplos vivos de rituais em ação. E não apenas quando a performance é explicitamente "ritualística" – como numa missa, numa cerimônia de cura, numa jornada xamânica ou no teatro pobre de Grotowski ou evento para-teatral: toda performance tem em seu cerne uma ação ritual, uma "restauração de comportamento".[33] (SCHECHNER, 1987, p. 4)

Nas performances de Watutsi, pode-se observar que essa "restauração de comportamento" dá-se por meio do uso de elementos derivados dos rituais sagrados do Candomblé, com os quais ele se identificou nas tradições da etnia nigeriana Yorubá.

O comportamento do artista está relacionado com a ancestralidade e a cosmovisão dos orixás que, para ele, influenciam a escolha das cores de suas vestimentas, a ideia de proteção do corpo, assim como guia a sua maneira de tocar, cantar e dançar. Em geral, os rituais cumprem funções sociais, psicológicas e espirituais; acompanham momentos de transição e de mudança na vida do indivíduo, ajudando-o a superar a vulnerabilidade e a insegurança geradas pela entrada em uma nova fase de vida ou em um novo papel na sociedade.

A meu ver, as performances "A queima dos documentos" e "O Negro está na lama" representam rituais que resolveram a crise de identidade de Watutsi, suas fases de transição. Schechner, na introdução do livro *The Anthropology of Performance*, de Victor Turner (1988), expõe a relação complexa do ritual no processo social dos indivíduos:

> Turner buscou integrar a noção de liminalidade – a margem/ limite, o intermediário e o entre - tão decisivo para a sua compreensão e experiência do ritual como algo antiestrutural, criativo, muitas vezes carnavalesco e brincante – com seu entendimento crescente da relação entre o drama social e o drama estético [34].(SCHECHNER *in* TURNER, 1988, p. 7)

---

[33] *Performance is central to Turners thinking because the performative genres are living examples of ritual in /as action. And not only when performance is overtly "ritualistic"- as in a Mass, a healing ceremony, a shamanic journey, or a Grotowskian poor theatre or paratheatrical event: all performances has at its core a ritual action, a "restoration of behaviour"*. (SCHECHNER *in* TURNER,1988, p. 7)

[34] *Turner sought to integrate the notion of liminality – the threshold, the betwixt and between – so*

Já a performance "A queima dos documentos"[35] marcou o início de sua identificação como um artista rebelde e anarquista, além de demonstrar a busca da sua liberdade artística e pessoal quanto às convenções da sociedade e estruturas governamentais.

A performance "O Negro está na lama" fechou a sua fase artística na cidade de Salvador, visto que logo depois dessa performance, ele deixou o país para viver na Europa, iniciando uma nova fase na sua vida profissional e pessoal.

Schechner sintetiza: "A Perfomance é central no pensamento de Turner porque os gêneros performativos são exemplos vivos de rituais em ação[36]". (SCHECHNER, 1987, p. 7). O antropólogo Turner investigou intensivamente rituais das diversas etnias africanas e relacionou-as com o processo criativo do teatro. Já Susanne Wenger, Ialorixá e antropóloga que viveu na Nigéria, e que Watusti considera uma autoridade nas tradições Yorubás, as quais ele pesquisa, adapta e pratica, explica que:

> Em princípio, um homem nasce como Deus. Por meio de Ori, cada ser humano é Deus. O ser humano é para eles (os Iorubás [sic]) um todo coeso, responsável por seus atos, pensamentos, emoções, e, inclusive, pelo seu subconsciente. Acredita-se que por trás dele há uma força de querer, um poder de decisão, chamado Ori, uma inteligência superior. Ori é um anjo da guarda e é a parte divina dos seres humanos. (WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 43)[37]

O Candomblé se baseia nessa lógica e defende que o divino está dentro de

---

decisive to his grasp and experience of ritual as anti- structural, creative, often carnivalesque and playful – with his emerging understanding of the relationship between social drama and aesthetic drama. (Ibdi)

[35] Em que ele queimos seus documentos identitários no centro da cidade Salvador. Ver páginas 95-97 dessa dissertação.

[36] *Performance is central to Turners thinking because the performative genres are living examples of ritual in/as action.* (*Ibdi*)

[37] *Im Prinzip ist der Mensch als Gott geboren. Durch Ori ist jeder Mensch Gott. P.43 Der Mensch ist fuer sie (Yoruba) eine Ganzheit und fuer alles, auch fuer sein Unterbewusstsein, verantwortlich. Man nimmt an, dass hinter ihm eine Willenskraft steht, die man Ori nennt. Ori ist Schutzengel und hoehere Intelligenz, er ist der Anteil der Menschen an Gott.* (*WENGER apud* CHELSI, 1984:43)

cada um de nós e na Natureza, visto que o ser humano é parte dela. No Candomblé, os orixás personificam estas forças divinas inerentes à natureza e ao ser humano.

Sobre a função do ritual, ela explica que: ”O ritual Yorubá tem a função de acordar e deixar falar o aspecto divino do homem”[38] (WENGER *apud* CHELSI , 1984, p. 47). A imagem do ser humano como um ser divino traz em seu bojo a ideia de poder e de responsabilidade na criação do seu mundo. Essa mesma autora explica que a visão Yorubá se dá da seguinte forma:

> Teoricamente, para o Yorubá, cada homem é seu próprio criador, sem admitir um início (do mundo e da humanidade), visto que a criação descreve um processo permanente. A criação não é limitada à um período, ela é um todo independente do tempo e do espaço [39](WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 40).

O aspeto divino do ser humano pode ser entendido a partir dos arquétipos, personagens míticos que são representados na tradição Yorubá pelos orixás. Percebi que a existência dos orixás[40] se assemelha com o poder dos povos *marabouts* de Uolof, Senegal, África; das(os) feiticeiras(os) dos Estados Unidos da América do Norte; dos *babalorixás* da Santeria de Cuba ou das *Iyalorixás* da etnia Ketu; dos *Doté* ou *Done* da etnia Jêje e ainda dos *Tata* ou *Nengwa* de Angola, África. Ainda com Wenger, confirmando sobre a existência dos orixás, ela diz: “Nenhum iorubá [sic] convertido em uma outra religião nega a existência do Orixá. Um cristão ou um muçulmano declararia simplesmente que não está disposto a

---

[38] *Das Yoruba-Ritual ist dazu da, den goettlichen Aspekt im Menschen aufzuwecken und sprechen zu lassen*. (*1984:*47)

[39] *Theoretisch ist fuer die Yoruba jeder Mensch sein eigener Schoepfer, und das nicht nur Von seinem beginn an, sondern ununterbrochen. Die Schoepfung ist auch nicht auf einen Zeitraum beschraenkt, sie ist ein von Zeit und Raum unabhaengiges Ganzes.* (WENGER *apud CHELSI,* 1984:40)

[40] Os orixás, inquices e voduns são divindades do Candomblé que recebem homenagens e são reverenciados regularmente. Os terreiros de orientação iorubá reverenciam os orixás. Os Fon (ou Jeje) prestam homenagem aos voduns e a mitologia Bantu reverenciam os inquices. Podemos dizer que as diferentes personalidades inerentes em um indivíduo são refletidas pelas e associadas aos fenômenos naturais e, assim, homenageando a si mesmas (www.viamagia.org acessado em 2/3/2011)

servi-los”[41]. (WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 70). Para o performer Watutsi, a existência dessas forças invisíveis era uma realidade indubitável. Ele tomou a responsabilidade de servir a estas forcas em seus rituais dançantes e performáticos, afirmando assim sua relação com os orixás. "A arte comum a serviço a Deus (ou aos orixás com seus aspetos divinos)" (WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 54) e nas palavras da artista Wenger: “Orixá é uma realidade meta-intelectual para a qual eu trabalho”[42] (WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 36).

Ultrapassando a perspectiva linear do tempo e espaço, descreve-se uma consciência alterada durante um transe. O significado da palavra transe implica já um processo da transição entre as realidades, ou seja, a capacidade de perceber realidades diversas simultaneamente. Cientificamente, o transe não está esclarecido, entretanto ele está reconhecido como um estado alterado da consciência. Schechner escreveu sobre o poder de transcender por meio do estado de transe:

> Os rituais são mais que estruturas e funções; eles são também um conjunto das mais poderosas experiências de vida que se pode oferecer, visto que em um estado de liminal, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Eles sentem-se em unidade com seus companheiros; diferenças pessoais e sociais são postas à parte / colocadas de lado. As pessoas podem alcançar um estágio superior, de mudança e até chegar ao transe através dos rituais. (SCHECHNER, 2006, p. 29)[43]

Ao descrever o fenômeno de transe como uma “situação-chave” (WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 199) do ritual que, segundo a Ialorixá, amplia o autoconhecimento do indivíduo, o ser humano ultrapassa o estado cotidiano e entra em contato com outras dimensões da realidade. Segundo o coreógrafo e pesquisador das relações entre os processos artísticos e rituais, Frank Haendeler (2010):

---

[41] *Kein bekehrter Yoruba leugnet die Existenz Von Oisha, jedoch erklaert ein Christ oder Mohamemedaner, dass er nicht gewillt sei, ihnen zu dienen.* (WENGER *apud* CHELSI,,1984:70)

[42] *“Kunst als Gottesdienst”* (*1984:*34)*...Orisha ist eine meta-intellektuelle Realitaet, fuer die ich arbeite.*(*Ibdi*, pág.36)

[43] Tradução livre de Evandro Araújo

> A comunidade do Candomblé vê o fenômeno do transe como um acontecimento altamente desejável. O/As filho/as de santo são escolhido/as pelos orixás em função de qualidades espirituais especiais, que Ilhes dão uma posição diferenciada na hierarquia da comunidade. Esse fenômeno, em um contexto religioso, é comparável ao talento especial do artista, também chamado being gifted (agraciado). (HAENDELER, 2010, p. 32)

A artista Wenger identifica a função do transe na arte e no ritual:

> O Orixá, um Deus, quer ser um ser humano e o ser humano quer ser um Deus. O transe é um balanço mundo-mente-matéria, isto é, transita por estas três instâncias. A arte e o ritual fazem a ponte sobre a lacuna que a civilização deixou entre essas dimensões na realidade total".[44] (WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 62)

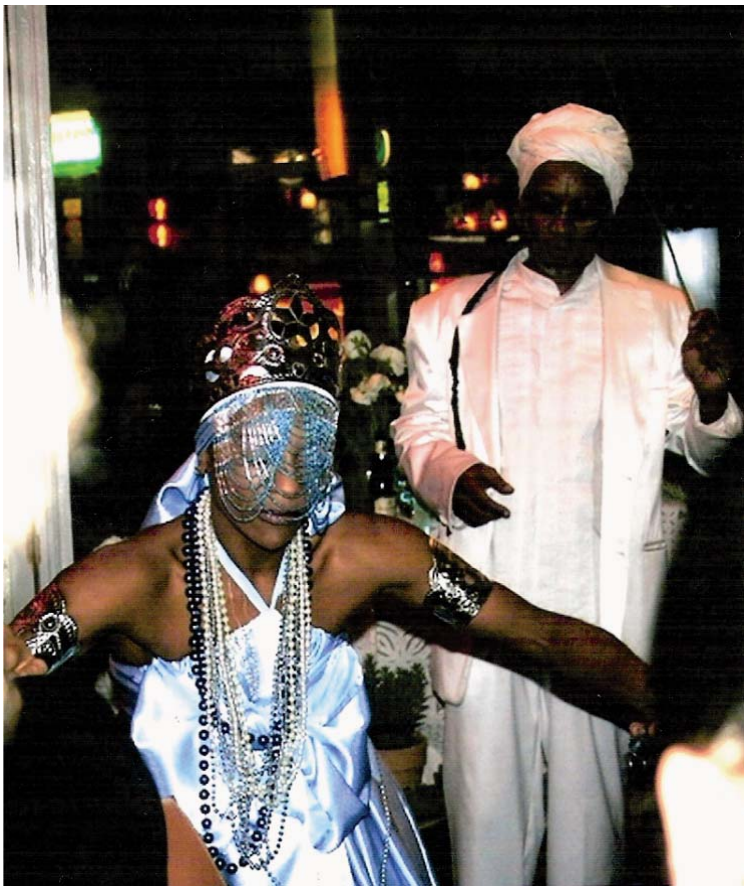


Figura 18 – Watutsi com dançarina Yemanja na Alemanha 2003. Fotografia: Petra Sorge

[44] *Orisa, ein Gott, will Mensch sein, der Mensch will Gott sein. Die transe ist die Welt-Geist-Materie-Schaukel. Kunst und Ritual sind die Bruecke ueber die Kluft, die die Zivilisation zwischen den Dimensionen totaler Realitaet aufreisst.* (*Ibdi*, p. 62)

O transe acompanhou a vida cotidiana de Watutsi, visto que ele vivenciou este estado também no seu contexto social e cultural, como disse o artista plástico Iraquitan em entrevista (2010): “Tudo que ele fez estava num transe, mas só que era um ‘transe lúcido’”. Ele afirmou também que Watutsi incorporava uma entidade ancestral por meio do transe:

> (...) essa entidade, que se manifestou em Jorge naquela época, falou que estava extremamente (feliz) com a posição de vir realmente no meio da gente aqui da Terra, pra manifestar uma coisa de arte, não a arte imitativa, uma arte criativa, uma coisa nova, e que, até na África era nova. (IRAQUITAN, 2010)

O transe, para Watutsi, era uma forma de entrar em contato com as forças invisíveis, o que influenciou também suas performances e rituais. Nas suas palavras:

> (…) uma definição concreta sobre o transe não é possível porque o estado de inconsciência temporária nos tira da realidade, mas nos mantém em ação nessa mesma realidade. Há também uma sensação de prazer, de rejuvenescimento e restauração energética após a experiência. (WATUTSI, 2009)

Os gestos simbólicos do ritual na performance fazem o invisível, visível. Ou de acordo com as palavras de Wenger: “O ritual nos permite perceber o que existe de qualquer forma”[45] (WENGER *apud* CHELSI, 1984, p. 47).

Schechner (1994) explica que para o diretor de teatro Grotowsky, exercícios executados como rituais têm uma função preliminar na criação artística". Jerzy Grotowsky estimava que os exercícios, todavia necessários, não preparavam necessariamente para a criação” (1992, p. 9). Nas palavras de Grotowski, eles são, contudo, indispensáveis como “uma higiene íntima...", é, por exemplo, como, escovar os dentes. Já para Schechner, o poder da transformação do ritual acontece da seguinte forma: “(...) A característica proeminente de um ritual é que a participação no ritual é uma transformação, uma nova ordem ou um novo estado de

---

[45] *Das Ritual ermoeglicht uns, wahrzunehmen, was ohnehin da ist* (*Ibdi,* p.47).

ser alcançado com a participação no ritual".[46] (1994, p. 101). Esta nova ordem atingida pode refletir um processo de cura, assim podemos entender com isso uma das interligações entre ritual e cura, o segundo reino dos conceitos de performances da *Performance studies,* segundo Schechner. Os parâmetros da performance e do ritual mostram convergências, visto que o processo, a preparação, o comportamento simbólico e o estado liminal, são em ambos de fundamental importância. Todos estes fenômenos são inerentes nas manifestações performáticas de Watutsi.

Os estímulos de Watutsi para criar os seus rituais performáticos na rua vinham da sua visão sobre a África. Quando lhe perguntei sobre a sua criação nas ruas de Salvador, ele respondeu-me da seguinte maneira: "Na África, o terreiro é fora da casa. A espiritualidade acontece fora da casa. A igreja não é a casa de Deus!" (2009).

Quando assisto qualquer evento artístico, seja espetáculo de dança ou performance, observo que quando há ausência de um dos quatro reinos, fico indiferente, porque não me sinto atingida, não me sinto envolvida, não me sinto valorizada, me sinto invisível. Posso apontar que estes reinos implicam uma consciência sócio-política, a comunicação, a interação e a participação na performance. Estas funções acontecem por meio da vivência direta, da vibração, do contato, da motivação e imaginação dos participantes, ou seja, seus "inter-esses" emocional e mental. Por isso, um ambiente descontraído é fundamental para gerar conforto, em que o participante sinta-se convidado e seguro para participar, rir, chorar e improvisar. Na minha percepção os reinos do conceito da performance: Educação, Ritual, Diversão e Cura, apenas acontecem pela participação voluntária do sujeito.

Estas quatro áreas que constituem uma performance são tão abrangentes e satisfazem tantas necessidades humanas, que impossibilitam limitá-las a uma apresentação no palco ou ao desempenho de um ator profissional. Uma das necessidades humanas é de vivenciar experiências para além das suas estruturas e configurações fechadas e conhecidas.

---

[46] *…the outstanding feature of a ritual is that participation in the ritual is a transformation. A new order or new state of being is reached through participation in the ritual (ibdi).*

Posso adicionar um quinto reino que conecta estes quatro reinos, identificando a união da performance com a vida: arte e vida imbricadas. O performer Watutsi personifica esta união: viveu no Centro Cultural Popular do Forte Santo Antônio, dançando todos os dias, pintando, escrevendo, criando e ensinando. Ele não apresentou somente suas performances nas ruas e em ocasiões cotidianas, ele incorporou o que a doutora Suzana Martins chama de: "a fusão da arte com a vida e da vida com a arte" (MARTINS, 2008, p. 127). Seu conceito de performance pode ser também correlacionado com a definição do teatrólogo Augusto Boal: "Teatro é vida. Vida é teatro."[47] (BOAL *apud* SCHECHNER, 2002). Ou, ainda, com o desejo expresso de Schechner, que escreve: "… Eu desejo incluir esta variedade inteira em minha definição de teatro que ultrapassa a distinção tradicional entre arte e vida[48]. (1984: p. xviiii). A atuação de Watutsi nas ruas de Salvador cumpre o que Stanislavski, considera imprescindível: "Ele (Stanislavski) insiste que o artista viva a sua vida na arte."[49] (STANISLAVSKI *apud* SCHECHNER 1994)

No seguinte subitem descrevo três performances do artista. Identifico sua concepção artística com base nos quatro pilares que identifico nas suas performances, os quais dialogam com os conceitos da performance segundo Schechner.

3.2. CONCEPÇÃO ARTÍSTICA

> É verdade que minhas performances foram inesperadas, surpreendentes, informativas, humorísticas, irônicas, variadas, teatrais, musicais, atuais e ao mesmo tempo, de todos os tempos. Para mim não existem limites entre tempo e espaço, entre palco e rua. Dancei em todos os lugares, onde me sentia aborrecido, então mudava o ambiente. Sim, eu criei medo, porque algumas vezes eu não fiz nada, eu só fui lá. Adorei sentir este medo, onde eu pudesse começar uma coisa excêntrica, especialmente nos eventos oficiais. (WATUTSI, em entrevista informal, 2009)

---

[47] *Theatre is life. Life is Theatre.*

[48] ... *I wish to include this entire range in my definition of theatre that traditional distinction between art and life no longer apply*.

[49] *Stanislavski insisted that the actor live his life in art*.

Nesta seção, relaciono a teoria de Schechner, no que diz respeito à função do espaço como lugar da ação performática, assim como os seus quatro reinos da performance – diversão, educação, ritual e cura – aos quatro pilares da concepção artística de Watutsi: a análise energética do espaço; o tema sobre o racismo do branco contra o negro; a apropriação de elementos dos rituais do Candomblé; a função de "limpeza espiritual". Identifico e analiso os pilares nas seguintes performances do artista: "Queima dos Documentos de identidade" (1981); "Acorda, Negro" (1982) e "O Negro na Lama" (1988).

No livro *Environmental Theatre*, Schechner (1994) observa que nos anos compreendidos entre 1950 e 1970, nos Estados Unidos da América do Norte (EUA) e na Europa, as ruas se tornaram palco de manifestações e protestos pela luta por direitos civis. O povo conquistou as ruas, utilizando-as para se pronunciar, manifestando-se como performers, o que reflete uma assimilação da responsabilidade política. Nas palavras de Schechner: "O teatro foi para as ruas; as ruas se transformaram em teatro. Teatro se tornou um lugar de experimentação e de surgimento de mudanças sociais, um laboratório; um lugar não apenas para assistir, mas para fazer coisas".[50] (1994, p. 199).

Como a rua funcionava como laboratório de criação, isto trouxe um significado inovador, que revolucionou as artes cênicas convencionais. O poder de interferir, provocar e informar através da atuação em espaços públicos foi também explorado por Watutsi. A partir dos anos de 1970, na mesma época em que Watutsi atuava como performer nas ruas de Salvador, aconteciam as interferências de rua do Teatro Ambiental, nos EUA, como explica este mesmo autor: "...as ruas não eram mais o lugar usado apenas para ir de um ponto a outro. Elas eram arenas públicas, lugares de experimentação, teatros nos quais jogos morais eram realizados."[51](SCHECHNER, 1994)

---

[50] *Theater went into the streets; the streets surged into the theaters. Theater became a testing ground and initiator of social changes, a laboratory; a place not merely to watch things but to do things*

[51] *...streets were no longer places used only to get from here to there. They were public arenas, testing grounds, theatres over which morality plays were acted out.*

Ainda falando sobre o espaço, Schechner se expressou da seguinte forma: “Todo espaço tem seu caráter específico. Essa particularidade tem que ser vivida, sentida e respeitada.”[52] (1994, p. xxxvi).

A concepção artística das performances de Watutsi está vinculada com o espaço urbano e público, principalmente, no Centro Histórico, onde o crime e o horror da escravidão na época da colonização se concentravam. As performances são, de certa maneira, um diálogo com esta história de perseguição, ligação com a África. Watutsi afirmou: “Fiz performance sempre de acordo com o espaço”. O significado dado pelo artista para a palavra espaço não se limita a descrição de um espaço físico, mas se estende a uma percepção da “energia” que emana do lugar. Uma das palavras-chave da concepção artística das suas performances é “energia”, como ele próprio afirmou:

> Andava do Canela até a Praça da Sé. Andava muito mesmo, até Itapoã, às vezes. Isso era meu fundamento. Jogava búzios na Praça da Catedral e em todos os lugares que eu sentia vontade. Eu estava profundamente conectado com o Axé[53] das praças, das ruas e dos bairros, por isso me comunicava com essa energia. Isso me protegia.(WATUTSI 2010)

O poeta Eduardo Omo Oguiam descreve esta perspectiva energética no momento de preparação de Watutsi, antes dele se apresentar em cena: “Ele criava performances no momento, ele não ia preparado. Ele olhava as pessoas, observava o que estava acontecendo e criava uma coisa. A linha de Watutsi é a espontaneidade!” (OGUIAM, 2008)

A análise sobre a situação energética do espaço, primeiro pilar da concepção artística de Watutsi, está diretamente relacionada com a sua opção pelo improviso e pela espontaneidade, tanto nas apresentações públicas de suas performances, quanto nos ensaios, como motivação para pesquisa de vocabulário de movimento nos laboratórios de criação.

---

[52] *Every space has its own given character. This particularity ought to be lived-in, felt, and respected*

[53] A palavra Axé denomina a força viva, a força divina, que pode ser manifestada em qualquer pessoa e em todas as manifestações no universo. Axé faz parte de tudo que existe. Esta concepção afro-baiana do Axé pode ser traduzida em outras culturas da seguinte forma: *chi* (chinês), *ki* (japonês) *prana* (indiano), *pneuma* (grego), *ruach* (hebraico), *spirit* (inglês). www.vidaslusofonas.pt/zumbi_dos_palmares.htm, www.qi-energy.info/qi-synonyms-A.htm. Acessada em 10.11.2009)

3.2.1. “Queima dos Documentos de Identidade” (1981)

Uma das primeiras performances que Watutsi realizou foi um ritual na Praça da Piedade, em 1981, onde ele queimou todos os seus documentos oficiais de identidade civil. Nas suas palavras, essa performance “foi a maior provocação contra o Estado. Por ser um negro, pior ainda.” (WATUTSI, 2009).

É importante observar que, em alguns países da África, o registro oficial de data de nascimento dos cidadãos não é realizado pelo Estado. Uma minoria dos povos africanos possui um passaporte ou um documento de nascimento. A identidade, entre muitas das etnias africanas, é determinada pela região onde o indivíduo vive, pelo seu idioma, pela família, pela religião, pelo gênero, pela profissão e pela aparência física, ou, simplesmente, pelo apelido, o que afirma a validade e o poder da tradição oral.

A queima dos documentos refletiu uma tentativa do artista de desvincular-se do sistema “branco”. A performance estimulava uma reflexão sobre as identidades nacionais criadas pela colonização, que erradicou da história os nomes das famílias africanas. O fogo provindo da queima dos documentos transformou os papéis em pó, que se dissipou ao vento, o que pode simbolizar uma libertação e que reponta ao quarto pilar da concepção: limpeza espiritual.

Essa libertação foi realizada num espaço público. As pessoas que presenciaram aquela performance-rebelião ficaram chocadas e provocadas a refletir sobre os nomes portugueses e identidades impostos pelo colonizador. Neste sentido, a performance teve uma função educativa, que pode ser relacionada com o reino da educação da classificação de performance da teoria de Schechner.

Além disso, o fogo, no ritual do Candomblé, simboliza transformação e é relacionado aos Orixás Xangô e Exu. Xangô é o Orixá que cria leis para uma situação mais justa e Exu abre o caminho para o sujeito seguir sua naturalidade. Terceiro pilar da concepção: a apropriação de elementos dos rituais do Candomblé.

Watutsi, portanto, homenageou os dois Orixás na sua performance, o que significa uma troca e assim pedido de auxílio e proteção aos orixás. Na queima dos documentos de identidade, Watutsi transformou a informação escrita na matéria fixa

em cinzas e fumaça. A entrega da identidade oficial para os orixás, como em um *ebô*[54], significava para ele libertar-se de uma identidade forçada e afirmar uma outra realidade, como um homem "livre", autônomo, que constrói suas próprias identidades. Nesse sentido, os reinos do ritual e da cura da teoria de Schechner, podem ser também identificados nessa performance.

3.2.2 "Acorda, Negro" (1982)

A performance "Acorda, Negro" foi apresentada durante a inauguração do Museu Afro-Brasileiro, no Pelourinho, em 07 de janeiro de 1982. Watutsi foi convidado pelo antropólogo Pierre F. Verger para apresentar esta performance e, mais uma vez, ele demonstrou uma atitude crítica e transgressora. Jogando uma corda em cima dos espectadores e gritando: "Acorda, negro!", Watutsi tinha o propósito de questionar a situação de opressão do negro na sociedade e mostrar que a negritude precisava se conscientizar da sua submissão e dor à exploração racial a qual estava sujeita. Watutsi denunciava a falta de uma atitude.

A falta de acesso à educação é um fator determinante para a alienação e marginalização do negro na sociedade baiana. Identifico no grito do título da performance "Acorda, negro!" uma frase famosa da música "Redemption song" do "Rei do Rasta", Bob Marley, que diz assim: "Se emancipem da escravidão mental, ninguém, mas, apenas nós mesmos, podemos libertar nossas mentes". [55] Em entrevista informal, em 2009, Watutsi lembra-se dessa performance da seguinte maneira:

> A performance "Acorda, negro!" era um relato da pressão que eu sentia, da polêmica que rolou sobre mim. De que eu era um maluco, drogado, que só queria dançar, que era exagerado, 'Não tem hora de parar nem de começar, não tem freio, esse cara', esses eram os tipos de comentários que as pessoas faziam sobre mim, frequentemente. Na performance, eu lia uma carta como sendo a despedida do meu 'personagem maluco', como se fosse uma carta de suicídio. (WATUTSI, 2009)

---

[54] Ebós são oferendas de comida e bebida, pois representa o elo entre divindades ancestrais e o ser humano. O ebó deve agradar, equilibrar, harmonizar e solicitar permissão ao Orixá de iniciar um ritual, festa ou cerimônia. (S.MARTINS, 2008, p. 40)

[55] *Emancipate yourselves from mental slavery, none but ourselves can free our minds*

Ele continua:

> Como era uma performance interativa, eu falei com uma mulher presente no público como se ela fosse minha mãe, despedindo-me desse personagem maluco. Dentro do museu, no quadrado, tinha uma varanda onde eu me jogava, como se fosse o Elevador Lacerda, que era na época usado para suicídio. (WATUTSI, 2009)

A frase de Watutsi na performance: “Acorda, negro!” demonstra a atitude polêmica que lhe é característica. O uso das palavras “a corda” e “acordar” representa o humor típico do artista, que gosta de refletir sobre duplos sentidos. Esta performance, como era comum acontecer na recepção do público aos seus trabalhos, provocou reações polêmicas.

A performance tinha como tema a busca do negro em libertar-se dos estigmas a ele impostos dentro de uma sociedade racista e, ao mesmo tempo, o performer tinha a necessidade de libertar-se da pressão que sentia por ser visto como “louco”. Algumas pessoas do público não conseguiram distinguir o ator do personagem, talvez porque para o próprio artista essa separação não existisse.

Watutsi demonstra na sua fala o seu sentimento de artista “mal visto” e quanto os espectadores o interpretavam de maneira equivocada: “Depois, na Cantina da Lua, meu amigo, o dono, ouviu os comentários dos espectadores: ‘Watutsi chegou para estragar a festa e pensou que uma senhora lá era a mãe dele. Ele enlouqueceu completamente!’” (WATUTSI, 2009). As performances de Watutsi não eram anunciadas e isto contribuía para a má interpretação do público. Entretanto, ele relata orgulhoso que o reconhecido antropólogo Pierre Verger o convidou e lhe deu confiança e liberdade total para sua apresentação não-convencional: “Antes da performance pedi a Pierre Verger que não me anunciasse, para ter mais efeito de surpresa. Como foi ele que me indicou, eu estava com a bola toda, poderia fazer tudo que eu quisesse”. (WATUTSI, 2009)

De toda forma, em “Acorda, Negro!” evidencia-se de maneira clara o segundo pilar da sua concepção artística: o tema do racismo a partir do sujeito-objeto do discurso. Assim como na performance “Queima de documentos de identidade”, pode-se perceber que o tema também abrange a questão da identidade do sujeito-

artista. Em ambos os casos, ele expressa a necessidade de destruir a sua fama de ser “negro rebelde” e de “maluco”. Na primeira performance, ele tentou libertar-se da carga colonial imposta contra os negros e na segunda, do preconceito das pessoas que o rotulavam de “maluco”. O comportamento do artista desafiou os padrões sociais, visto o jeito inesperado das suas criações performáticas.

Em geral, definir um indivíduo como “louco” é uma estratégia comum para a sociedade marginalizá-lo e ignorá-lo, evitando dessa forma uma confrontação. O medo de ser considerado ridículo bloqueia o ser humano de ser criativo e isso assegura o controle da sociedade sobre o cidadão, que deve obedecer e funcionar segundo as regras que são impostas a ele. Mas Watutsi não tinha medo de ser ridículo nas suas criações. Para ele, o seu comportamento foi natural: “Eu não provoquei, mas foi sempre tomado como provocação.” A meu ver, no entanto, Watutsi poderia ser considerado um artista de vanguarda.

Schechner define o termo “vanguarda” como sendo: “a versão mais radical (para as raízes) do tradicional.”[56] (1994, p. 129). De acordo com a definição de Schechner, sendo a vanguarda uma versão da tradição, compreendo que o fundamento da vanguarda somente pode ser encontrado na tradição. O conhecimento da tradição é, portanto, obrigatório e fundamental para um artista de vanguarda. O caráter de vanguarda se dá pela continuidade das tradições. Watutsi tinha um profundo envolvimento com a tradição afro-baiana, que era o pano de fundo para sua criação e que era refletido em todos os seus trabalhos artísticos. Ele combinou elementos da tradição, muitas vezes de contextos sagrados, para criar arte e transmitir conteúdos atuais, gerando assim uma dimensão de vanguarda. Essa combinação provocou estranhamento e medo, visto que a separação dos objetos ou movimentos das danças do Candomblé do seu contexto sagrado, para muitas pessoas, significava desrespeito e provocação aos orixás.

A tradução da linguagem dos rituais do Candomblé na vida artística cotidiana é o terceiro pilar da concepção artística de Watutsi, afirmando-o mais uma vez como um artista de vanguarda. Ele combinava estilos diversos de dança e diferentes disciplinas artísticas com as danças tradicionais dos orixás, criando uma linguagem própria. Esse tipo de concepção artística tem sido hoje adotado por um grande

[56] *The avant-garde is the most radical (to the roots) version of the traditional*.

número de artistas baianos, a exemplo de Mestre King, Augusto Omolu, Leitieres Leite, Tânia Bispo, Carlinhos Brown e outros, que têm combinado símbolos dos rituais do Candomblé com elementos de linguagens ocidentais. Nesse sentido, Watutsi pode ser considerado um pioneiro e apesar de não ter sido compreendido na sua época, influenciou as gerações seguintes de artistas baianos. O que é vanguarda ontem se torna um exemplo clássico hoje. Homi Bhaba (1994) e Hall (1996 e 2003) denominam este tipo de combinação ou "tradução" como o processo de recriação, transformação e adaptação das culturas africanas na Diáspora.

Na época em que Watutsi atuava no Forte, era perseguido pela polícia por qualquer motivo, por isso inventava uma forma de defesa criativa e performática. Em uma de suas performances, por exemplo, ele usou farinha de milho (fubá) com a intenção de assustar a polícia e obteve sucesso, visto que os policiais se retiraram do local, pois eles associaram o fubá com a farofa de dendê que é usada no Candomblé como oferenda. Numa outra situação, colocou uma galinha embalsamada na esquina da porta principal do Forte. Ele próprio pintou a galinha com tinta vermelha para dar a impressão de que era sangue, como disse:

> Esta galinha ficou meses lá, como um despacho. As pessoas me criticaram dizendo que eu fazia brincadeira com coisa séria! Eu fiz como o Mestre Didi faz, ele também usou objetos do Culto para criar arte. Eu fiz arte! Mestre Didi me entendia, ele gostou do meu trabalho. (WATUTSI, 2010)

Na concepção artística de Schechner, a performance provoca, perturba e atrapalha ordens estabelecidas. Em 28 de outubro de 1967, Schechner realizou uma série de eventos na cidade de Nova York. Ele escreveu:

> Os policiais não estavam esperando a performance e ficaram sem saber como agir. Tardiamente, eles interromperam a apresentação segundos antes da finalização (...). A confrontação simbólica de valores pôde ser claramente demonstrada.[57] (SCHECHNER, 1984, p. xxxvi).

---

[57] *The Police were not expecting a performance and acted confused; finally they stopped the show seconds away from completion. More than other locations, the Grand Central Terminal performance of Kill a Vietcong was direct and meaningful. Here, where people passed through on the way to*

O trabalho de Schechner e Watutsi mostram que uma interferência da polícia representa uma consequência comum provocada por uma performance, como aconteceu também na performance "O Negro na Lama", e em várias outras atuações de Watutsi ou Schechner. O militante do movimento negro baiano, Bujão, descreve o conflito entre Watutsi e a polícia:

> E ele era tratado como louco. Ele teve um conflito com a polícia uma vez, em que queriam prendê-lo como louco. E quem conversava com ele pensava, como esse cara pode ser louco, se ele tem uma lucidez aguçadissima! E olha [...] Algumas vezes ele teve mesmo conflito com a força policial. (BUJÃO, 2008)

Esses conflitos com a ordem policial mostram o grau como o artista desafiou as normas conservadoras e racistas estabelecidas na sociedade baiana por meio da sua atuação na rua. O tema do racismo do branco contra o negro consiste no principal pilar a performance "O Negro está na Lama", visto que o motivo que levou o artista a concebê-la resultou da pressão que sentia por ser considerado louco. Essa consideração reflete um mecanismo do racismo, que desqualifica o negro, incutindo na sua imagem o estigma do "outro". Que será abordado no capitulo Negritude e Identidade desta dissertação. Assim o performer queria acordar a sociedade e os seus pares para perceber ele como um artista.

3.2.3. "O Negro na Lama" (1988)

Uma das performances mais significantes e reconhecidas de Watutsi aconteceu em 1988, uma interferência que ele realizou num evento oficial, durante a visita do Bispo sul-africano Desmond Tutu, no Largo do Pelourinho[58], em Salvador, denominada: "O Negro na Lama".

---

somewhere else, in the bland but massive institutional architecture our culture specializes in, was the place where a symbolic confrontation of values could be clearly demonstrated.

[58] O Largo do Pelourinho, oficialmente Praça José de Alencar, é um logradouro situado no coração da parte mais antiga da cidade do Salvador, na Bahia. O Largo do Pelourinho era o local onde os condenados eram expostos, amarrados ao pelourinho expostos dos passantes e à execração pública.

Diante de todas as autoridades e artistas presentes, ele tirou várias pedras (chamadas “cabeça de nêgo” ou “pedras-moleque”) do chão, cavou um buraco, e ali tomou um banho de lama para simbolizar que esta era a situação dos negros em Salvador. Segundo Watutsi, o acontecimento foi amplamente noticiado pela imprensa, sendo noticiado também na TV e recebendo um destaque especial na revista Veja. Contudo, não encontrei citações e nem tampouco um vídeo sobre esta performance inusitada. Para o dançarino Negrizu, Watutsi revolucionou: “Com ele, chegou uma nova referência da negritude de Salvador” (em entrevista, 2008). Bujão se lembra também desta performance com admiração:

> Lembro daquela performance com Desmond Tutu. Ele roubou a cena, depois dele ninguém sabia quem estava lá. Perfeito! Ninguém! De repente sai um negão do barro. Foi muito bonita aquela cena. (BUJAO, 2008)

E para Watutsi esta performance foi, propositadamente, pensada:

> Até lá, Desmond Tutu só tinha contato com os brancos e com a elite da igreja, que é branca também. (...) Eu lia todos os dias o jornal e fiquei bem informado. Ele vinha com o objetivo de ver como os negros vivem em Salvador. Eu, pessoalmente, nunca vi ele como um grande adversário do Apartheid. Mandela ainda estava na prisão e Tutu não dizia nada sobre isso. (WATUTSI, 2008)

Ele continua:

> No momento certo, saí cheio de lama do meu buraco e subi no palco. A segurança deveria impedir isso, mas não queriam sujar suas mãos, nem mesmo por Desmond Tutu. Um grito enorme saiu do povo presente e Tutu ficou branco de susto. Depois tomei banho e me arrumei no estúdio, de paletó. Na Cantina da Lua, os jornalistas vinham para me perguntar o que significava aquilo. Lembrei a eles qual era o objetivo da viagem de Desmond Tutu para Salvador: Como vivem os negros em Salvador? Como sempre, me expressei no duplo sentido: "O Negro na Lama". (WATUTSI, 2008)

A performance “O Negro na Lama”, foi o ponto culminante da trajetória de Watutsi em Salvador, a sua última performance na cidade. Logo depois, ele emigrou para a Alemanha.

É possível identificar claramente nessa performance os quatros pilares conceptuais de Watutsi. Primeiro pilar: A situação energética do Largo do Pelourinho, determinada pela sua carga histórica, estimulou Watutsi na criação de sua interferência performática naquele espaço público, tomado por ele como palco para a sua ação dramática.

Como em todos os trabalhos de Watutsi, mesmo sendo uma performance planejada, na hora da apresentação de "O Negro na Lama", o performer improvisou, visto que surgiram fatores imprevisíveis a confrontar. Para os políticos que planejaram o evento, o Largo do Pelourinho representava um espaço conveniente, pois trazia simbolicamente a mensagem de interesse das autoridades na questão do negro. Watutsi aproveitou essa oportunidade para expressar, em sua linguagem polêmica e dramática, a sua visão da situação do negro: "O negro está na lama". Esta representação performática teve como objetivo provocar uma conscientização sobre a situação injusta e indigna do negro em Salvador.

O segundo pilar, o tema sobre o racismo do branco contra o negro, se faz evidente nessa performance e pode ser relacionado com o conceito de educação, no sentido de conscientização, como é descrito no segundo dos quatro reinos de Schechner.

A minha análise sobre o conceito e a concepção estética do trabalho de Watutsi baseou-se na contextualização de suas intenções políticas e espirituais, e nos princípios da *Performance studies.* Na próxima seção, identifico os valores estéticos de suas performances e os relaciono aos seus conceitos e concepções artísticos.

3.3. VALORES CONSTITUINTES NA ESTÉTICA DAS PERFORMANCES DE WATUTSI

Somos de uma geração que não teve pai para nos dizer que preto é bom, bonito, inteligente. E ele (Watutsi) tinha uma capacidade incrível de perceber - ele percebeu isso! (OGUIAM, 2007)

A negritude é uma das principais referências das performances de Watutsi, o que fica evidente na ênfase na valorização da herança cultural negro-africana na cidade de Salvador, que ele imprime no seu trabalho. A sua criação artística é inspirada nos fundamentos das danças africanas tradicionais[59] e das danças afro-baianas sagradas[60] e populares. É importante observar que essas danças, assim como o trabalho de Watutsi não devem ser entendidas como meros estilos de dança, mas como uma forma de conhecimento com relevância sócio-política-antropológica.

A minha análise sobre o conceito e a concepção estética do trabalho de Watutsi, como foi visto na seção anterior dessa dissertação, foi baseada na contextualização de suas intenções políticas e espirituais e nos princípios dos *Performance studies.* Nesta seção, serão considerados, a partir da perspectiva dos estudos pós-colonialistas, aspectos referentes às características das danças africanas tradicionais e da dança afro-baiana em Salvador, como valores estéticos das performances do artista.

No livro Artes Negras: Uma Perspectiva Afrocêntrica (2000), o antropólogo argentino Alejandro Frigerio identifica seis princípios ou qualidades comuns que caracterizam as performances da herança cultural da África Ocidental, que também se re-encontram nas performances afro-americanas, que são: 1. Multidimensional; 2. Participativa; 3. Ubíqua na vida cotidiana; 4. Basicamente conversacional; 5. Ressalta o estilo individual de cada participante e 6. Cumpre funções sociais. Esses seis aspetos se encontram nas performances de Watutsi.

Dentre os pilares conceituais do seu trabalho, como são discutidos na seção "Concepção e conceito", destaco a espontaneidade e o tema do racismo para relacioná-los, respectivamente, com as características de números 5 e 3, propostas por Frigério: A espontaneidade possibilita, implica e enfatiza um estilo individual, enquanto isso o tema do racismo do branco contra o negro descreve a vida cotidiana

---

[59] Não existe uma dança da África, como não existe a dança da América do Sul ou uma dança da Europa. Eu me refiro às danças africanas tradicionais da África Ocidental, que é considerada o berço da cultura negra com suas inúmeras etnias: Yorubá, Mandingue, Igbô, Ashanti, Uolof, Serer, Turcolor, etc.

[60] Danças dos orixás

do performer. Já os reinos conceituais da teoria de Schechner (Diversão, Educação, Ritual e Cura) podem ser associadas às características Multidimensional, Participativa, Conversacional e Socializante propostas por Frigério.

Os valores constituintes da estética das performances de Watutsi se constroem e se explicam por meio desses conceitos e concepções, ou seja, desses princípios, pilares e reinos. Eles descrevem pontos em comum entre as danças das matrizes negro-africanas e os *Performance studies*. Considero que estes fundamentos são traduzidos nas suas performances, conforne exponho no decorrer dessa seção sob os itens: 2.3.1 O Uso do Espaço Público como Palco; 2.3.2 A Improvisação; 2.3.3 Holismo, Polirritmia, Policentrismo e o Transe; 2.3.4 Os elementos da Tradição na Contemporaneidade, a seguir:

3.3.1 O uso do Espaço Público como Espaço da Performance, como Palco

Watutsi se apropria do espaço público do Centro Histórico de Salvador como sendo palco das suas performances. Em Salvador, a rua é o local das danças afro-baianas, onde os blocos afros e os grupos de Capoeira fazem suas manifestações artísticas, o que implica que essas manifestações culturais fazem parte da vida cotidiana dos baianos. A pesquisadora Amélia Vitoria de Souza Conrado escreveu em sua dissertação de mestrado (1996) sobre o valor da dança étnica afro-baiana na educação e deixa claro que esta dança deriva da performance de rua:

> É comum surgir uma música afro-baiana em Salvador de grande aceitação pública e, imediatamente ser criada uma coreografia que passa a identificar o grupo produtor da música. Exemplificamos a partir de situações que geram esse fenômeno: o Ilê Aiye nos desfiles de carnaval, os ensaios em quadra de blocos afros, jovens reunidos em praças de bairros, acompanhando as baterias e bandas de musica etc. (CONRADO, 1996)

O performer explorou e cultivou esse tipo de manifestação popular, se pronunciando e interagindo com as pessoas nas ruas: “Na verdade eu trocava o palco pela rua. No palco eu usava roupas muito simples, ou quase nada ou desnudo, e, na rua eu colocava roupas coloridas e nobres.“ (WATUTSI, 2010). Este comportamento reflete a sua negação sobre o aspecto elitizante do teatro oficial e a sua valorização da vida popular, na qual ele se inventou como um “rei africano”.

No carnaval da Bahia, uma das maiores festas de rua do mundo, Watutsi e Kafuné tinham muitos seguidores que se juntavam a eles para imitar seus movimentos. Ele afirma que, algumas vezes, observou que os movimentos por eles criados no carnaval depois apareciam nas salas de aula de outros professores e nas coreografias de companhias de dança. Para Conrado (1996), essa dinâmica é naturalmente possível e questiona: “Surge a pergunta: quem criou essas coreografias? Ninguém sabe! Certamente, pessoas motivadas pelo ouvir e dançar a música, numa atitude espontânea, vão criando, identificando-se e respondendo a um ritmo contagiante.” (pág. 51). Ela continua e descreve assim uma situação que reflete também a situação do artista Watutsi:

> Temos a situação dos atores sociais que estão intimamente ligados as matrizes afro-baianas, sendo aqueles que criam pelo impulso do prazer uma forma de cultura de participação, muitas vezes, longe de expectativas de ganhos financeiros pelo que produz. (CONRADO, 1996, p. 50-51 e 54)

A performance de rua possui o potencial de ser desenvolvida pela inspiração do diálogo imprevisível e, assim, leva a uma determinada estética de prontidão, cotidianidade e de interação com o povo, com a energia que emana do espaço e dos músicos. Esse tipo de performance direcionada ao grupo presente e com música ao vivo, provoca esse diálogo, que guia a coreografia, os movimentos e sua expressão. Atuar no espaço público das ruas pode ser visto como manifestação anárquica, que segue estruturas e dinâmicas energéticas, sem a direção de uma autoridade individual. No caso de Watutsi, estas intervenções públicas possuem uma “estética da agressão” (BUJÃO, 2008), visto que sua atitude arrogante criticava os padrões do evento.

Um artista, no espaço fechado de um estúdio de criação, pode programar, estruturar e planejar detalhadamente o seu trabalho, pensando sobre seus objetivos, expectativas e público-alvo. Uma intervenção pública, por outro lado, é imprevisível, e não pode ser pré-determinada.

O fato de Watutsi atuar na rua faz dele um artista que trabalha em cima dos princípios tradicionais africanos e contemporâneos. Considero a dança afro-soteropolitana-contemporânea um formato de performance de rua, um gênero que combina elementos e atitudes da dança negro-africana tradicional com a dança contemporânea. Watutsi, sendo uma referência da negritude e da dança afro-baiana, tomou elementos de ambas para criar suas performances políticas, impondo uma afro-baianidade por meio do seu estilo e atitude singulares.

3.3.2. A improvisação

O segundo valor estético nas performances de Watutsi é o uso da improvisação como princípio fundante do ato performático, o que reflete a sua maneira de trabalhar e gera os caracteres leve, lúdico, humorístico e teatral da sua arte.

A improvisação descreve um valor nas danças tradicionais africanas, como também nas danças contemporâneas. O coreografo Frank Häendeler (2010) traduziu a estética dos rituais do Candomblé na dança-teatro contemporânea, em sua performance multimídia “Metamorfoses”, obra na qual compara a técnica da improvisação existente nos rituais de Candomblé e nas danças modernas:

> Improvisação também faz parte de ambos (artístico e religioso) rituais. No Candomblé, por exemplo, especialmente, ao final das festividades, quando os Orixás já estão incorporados, em transe de possessão, a interação entre eles acontece de forma livre e espontânea. Nesse momento, portanto, a rigidez das regras de estruturação do ritual cede lugar a improvisação. (HÄENDELER, 2010)

Paralelamente, ele descreve o significado da improvisação no processo da criação nas danças modernas:

> Muitos coreógrafos modernos utilizam laboratórios de improvisação como estratégia para levantar material para a composição. A improvisação em dança faz parte da sensibilização do corpo, por meio de estímulos rítmicos, temáticos ou abstratos e tem como objetivo acessar uma parte da consciência que pode ser comparável a um estado de transe. Apesar de manter um controle motor, o artista o dissocia da racionalidade (...). (HÄENDELER, 2010, p. 51)

Figura 22– Improvisação na dança-teatro “Metamorfose”, estética dos rituais sagrados no contexto da arte contemporânea. Frank Häendeler com os seus colaboradores - ICBA, Salvador, 2008.

O desafio da improvisação é o de responder a uma distinta situação, relacionada ao espaço, tempo, ambiente, pessoas presentes e seus pensamentos e capacidades, etc., de uma forma original e expressiva. A professora Dorothea Weise, em uma das suas aulas, falou: “Cada improvisação tem que resolver uma tarefa, se não fica vazia.” (WEISE, 2006).

A qualidade da interação consigo, com o outro, com o espaço e o tempo determina o nível de virtuosidade de uma improvisação, o que apenas acontece no presente e, por isso, se aproxima do êxtase, que descreve uma presença total.

Por meio da técnica da repetição, se aprende o repertório de passos e movimentos das danças afro-baianas, que são assim internalizadas e depois “brincadas”, em improvisações coletivas nas manifestações culturais populares. A repetição fundamenta a improvisação que, no exemplo de Watutsi, fundiu os movimentos da Capoeira, das danças dos orixás e danças do carnaval e, a partir desse vocabulário, usou a improvisação nas suas performances de rua. Martins (2008) explica o objetivo da repetição na dança sagrada dos orixás. Ela observou que durante o ritual do xirê, nas festas públicas do Candomblé, a repetição é essencial para que o(a) filho(a) de santo alcance a corporificação do orixá:

> Os movimentos repetitivos no círculo do xirê podem ser cansativos para os olhos não acostumados do espectador eventual. Porém, a repetição intensifica as sequências dos movimentos e ritmos e não se apresenta de forma estática, ao contrário: a repetição se estende por um período de tempo, compelindo o corpo a transportar-se do nível físico para o nível transcendental nesse rito de passagem. A repetição faz com que o corpo do(a) filho(a)-de-santo de Yermanjá Ogunté alcance a euforia, a satisfação da união com o seu Orixá – a corporificarão – e a satisfação de seus próprios sentidos. Além desse processo de intensificação, o corpo aprende a dançar e a internalizar as imagens do arquétipo de Yemanjá Ogunté através do uso da repetição dos movimentos e ritmos que são ensinados pelos mais velhos religiosos na casa do Candomblé. (MARTINS, 2008, p. 123).

A técnica da repetição leva também a um meio de transmissão dos conhecimentos passados pela geração mais velha da comunidade. Os movimentos repetitivos se tornam fundamentais nos rituais sagrados do Candomblé. Martins continua:

> A repetição de linhas, formas, movimentos, ritmos e texturas, e suas várias combinações, representa o modo pelo qual os povos africanos concebem a própria estética, seja na repetição de qualidades de movimentos e ritmos, seja na criação de objetos cotidianos e de objetos artísticos. Enfim, a repetição é um valor estético constante e fundamental em todas as manifestações expressivas dos povos africanos, sejam sociais, religiosas ou artísticas. Foi através dessa "técnica" da repetição intensa dos movimentos do corpo e do gestual que a filha-de-santo Janail Peixoto aprendeu os fundamentos religiosos sobre Yemanjá Ogunté, durante o seu período de iniciação no Candomblé. Assim sendo, a finalidade da repetição é intensificar o aprendizado de formas, conteúdos e expressões para que os objetivos fundamentais sejam alcançados na realização dos rituais, sob a perspectiva religiosa. (MARTINS, 2008, p. 123)

A repetição dos movimentos cíclicos, assim como também a interação dos cantos, faz com que:

1. A execução dos movimentos se torne mais econômica, fluida e una-se com um pulso;

2. O fluxo dos pensamentos diminua, até atingir um estado de meditação, que pode ser uma preparação para um transe;

3. A respiração se regule e se intensifique, aumentando assim o metabolismo (a assimilação de oxigênio no corpo acelera o que significa uma energização; o aumento da liberação do dióxido de carbono significa uma limpeza);

4. Tensões emocionais, mentais ou físicas sejam liberadas. Na tradição de matrizes negro-africanas, o transe é provocado por um "mantra corporal"[61], que traz um cansaço e um relaxamento muscular, equilibrando o emocional e o mental. Qualquer tipo de tensão se equilibra por meio de movimentos cíclicos, que geralmente são executadas durante horas.

Watutsi era familiarizado com os objetivos e valores espirituais da repetição e da improvisação e, como performer de rua, aproveitou estas técnicas. Ele frequentou também aulas de dança com diferentes professores, confrontando-se com divergentes valores estéticos e experimentando diferentes gêneros e técnicas. Estes fatos mostram sua curiosidade e interesse em ampliar a sua perspectiva artística. Ele relata:

> Eu comecei a dançar sozinho. Mesmo visitando vários cursos, em todos os níveis, em arte. Fiz aulas com Conga e Carlos Moraes (BBB, Ebateca no Teatro Castro Alves). Carlos quase me convenceu a estudar técnica clássica ou moderna, porém isso não tinha importância para mim porque não queria depender dessa estrutura do ocidente. Ficaria muito preso. Na

[61] Essa repetição de movimentos pode ser comparada à repetição das palavras na técnica sagrada da tradição indiana conhecida por mantra. Mantra é uma palavra em sânscrito e seu significado é: *man* é mente e *tra* significa controle. Assim, mantra é a combinação de sons que nos dá o controle da mente, nos sintoniza com a frequência de umamente subconsciente universal e cósmica.
Repetir o mantra é uma maneira poderosa de purificar a mente, você aprende a esvaziar sua mente, reduzindo os pensamentos.

> Capoeira, aprendi com Mestre Gato Preto, que falava: “Não quero aqui ninguém que jogue igual a mim”. Eu tinha interesse em desenvolver minha dança, para ter meu estilo. (WATUTSI, 2009)

Ele integrou, na sua forma de dançar, desde estilos de danças ocidentais, tais como soul, funk, pop e jazz, até elementos da dança do balé clássico, sem perder a sua linha afro-baiana. Seu trabalho buscou traduzir características da dança afro tradicional em seu contexto individual. Criar ou executar coreografias, no sentido de repetir movimentos pré-definidos em uma determinada ordem cronológica, não era a intenção dele. Ele defendia uma poética espontânea e original, experimental, em vez da “arte da imitação que domina o mercado” (Watutsi, 2010). Neste sentido, a improvisação se torna um valor estético, visto que Watutsi atingiu seu estilo próprio, diferenciado, cuja marca principal é a determinação na expressão do corpo, principalmente no rosto e nas mãos. Assim, sua técnica da improvisação está apoiada no primeiro pilar da sua concepção artística, a espontaneidade; no valor estético da rua como palco; e nos reinos conceituais do ritual e da cura.

A improvisação de movimentos derivados de estilos e técnicas diversas implica os seguintes aspectos:

1. As diversas técnicas e corporalidades podem ser combinadas pela criatividade individual de forma lúdica;
2. Combinar e conectar mundos diversos, identificando e valorizando suas bases comuns e, ao mesmo tempo, suas especificidades, sem criar uma hierarquia. Assim, considero a improvisação uma forma anárquica de dançar;
3. Mudar o contexto do movimento e preencher um movimento com um sentimento próprio;
4. Desenvolver um estilo próprio através de uma identificação com o movimento.

Figura 23 – Watutsi com Berimbau na Alemanha, 2005. Fotografia: Petra Sorge.

A repetição e a improvisação estão relacionadas com o polirritmo, o policentrismo e o transe, e são valores constituintes, tanto na cultura tradicional de povos negro-africanos quanto da valorização das individualidades baianas da cultura popular. Estes valores estão inseridos nas performances de Watutsi.

3.3.3 Holismo, Polirritmia e o Policentrismo

Numa performance negro-africana, a dança, o canto, o teatro, as artes visuais, a política e a espiritualidade não estão separados. Citada por Suzana Martins (2008), a historiadora afro-americana Welsh-Ashante denomina essa perspectiva africana como "holística" e identifica esses valores nas diferentes modalidades das danças africanas:

> Em todas as modalidades de dança africana existem traços culturais comuns, mesmo que sejam representadas por diferentes grupos étnicos. Além da polirritmia, do policentrismo e do holismo, há outros sentidos que constroem as bases de uma estética própria e complexa que valorizam, em geral, as danças africanas. (WELSH-ASHANTE *apud* MARTINS, 2008, p. 120-121).

Nas performances de Watutsi, pude observar que ele incorporou esses fundamentos ao seu estilo, selecionando, escolhendo e combinando-os de forma original. Identifico que certos aspectos do holismo estão inseridos no seu contexto criativo e social, pois ele cria seus trabalhos de maneira integrada, o que se faz evidente na criação do seu figurino, combinado com o seu penteado no estilo rastafari, performance, comportamento cotidiano, sua alimentação e até o procedimento do parto da sua filha baiana, realizado por ele no Forte Santo Antônio, de forma alternativa, sem a presença de médicos. O poeta Edu Omo Oguian identifica que o holismo está presente no trabalho de Watutsi, dizendo: "Watutsi foi um poeta sem palavras, se expressando através da dança. No trabalho dele, não existia esta separação entre ator, cantor, poeta, dançarino e músico." (2008)

Figura 24 – Performance de Watutsi na Alemanha 2002. Fotografia: Petra Sorge

Watutsi fala que a vivência e a percepção sobre a natureza são fatores fundantes da sua estética, que poderia remeter ao holismo. Ele relata:

> Ninguém é pai ou filho de um Orixá. Procurei contato direto com a fonte, com a natureza, onde o Orixá se manifesta. O que o Orixá quer, se pode somente saber com uma boa percepção. Percepção e vivência com a natureza é meu fundamento. Assim como também na música existe uma

> importância maior na percepção para você poder se situar. Esta percepção é sempre através do corpo. O fundamento é sempre o sexto sentido. O importante é o desenvolvimento dos sentidos, todos os sentidos! Não dou importância para os livros, eles distorcem todo entendimento espiritual. Somente os próprios sentidos que dão toda a informação. Quanto mais sensível, tanto mais clara a informação. (WATUTSI, 2010)

O holismo pode ser discutido através de várias perspectivas que combinam natureza e arte; arte e vida; espiritualidade, arte e política. Numa perspectiva holística, o todo está nas partes e as partes estão conectadas a este todo. Este pensamento em rede caracteriza os valores estéticos negro-africanos que estão inseridos no conceito de *Performance Studies* e, consequentemente, está na criação artística o performer de rua Joje Watutsi. Assim, Crema escreveu: “A mensagem ética do holismo no homem se resume em duas palavras: liberdade e pureza" (1989, p. 23). Pureza no sentido de ser autêntico, como Mestre Moraes afirmou: “sua dança era natural.” (2009)

O valor do holismo nas danças das matrizes africanas inclui também os fenômenos da polirritmia, do policentrismo e do transe, que são inseparáveis uns dos outros.

Welsh-Ashante e Suzana Martins consideram a polirritmia como um valor estético das danças de matrizes negro-africanas. A polirritmia denomina uma composição musical que se constrói a partir de múltiplos pulsos. Em um grupo de percussionistas, por exemplo, cada um deles toca na base de diferentes pulsos, que são sobrepostos uns aos outros, e isso cria um “tapete de som” em multiníveis, gerando uma determinada tensão ou uma “energia densa”. Assim, corretamente, deveríamos dizer polimetria ao invés de polirritmia. Um *polimetrum* típico da música negro-africana, que estimula o ser humano a se mover, está construído na base do ritmo 3 por 4, que juntos podem criar um compasso de 12 tempos – que pode significar 2 vezes 6, a depender da ênfase dada, que por sua vez pode ser dividida 4 vezes 3 ou 3 vezes 4 tempos. Dentro destas possibilidades, existe um espaço para improvisar.

A música cumpre um papel extraordinário e complexo nas performances negro-africanas, porque alimenta, dirige, produz, carrega e segura o evento como um todo. A dança nestas tradições é vista como uma manifestação corporal da

música, porque a dança, por si só, não existe. Esta relação de dependência denota a estética que difere a dança moderna da contemporânea. A experiência musical da polirritmia implica na apreensão do todo: ouvir a totalidade com os elementos que compõem a música e sentir com o corpo essas vibrações sonoras polirrítmicas.

O policentrismo dialoga com a polirritmia por meio do corpo em movimento. Ele é executado, na maioria das danças de matriz negro-africanas, usando diferentes partes e centros do corpo que respondem aos diferentes pulsos musicais. Trata-se de uma técnica que trabalha com o isolamento das diferentes partes do corpo e que possibilita que essas partes se movam simultânea e independentemente umas das outras. Por exemplo, o movimento da pélvis pode ser executado no tempo 2, os pés podem marcar a pulsação no tempo 4 e os braços executarem um movimento no tempo 3. Sendo assim, existem três centros rítmicos no corpo.

Esta técnica exige coordenação motora afinada, que pode ser apreendida e treinada pela repetição dos movimentos rítmicos até certo nível. Após executar movimentos policêntricos durante horas, a forma controlada passa a ser voluntária, se transforma em um fluxo de dançar que dá a sensação de que o dançarino faz parte de um contexto maior, onde ele “é movimentado” pela música policêntrica, bem como pela dinâmica energética que a repetição dos movimentos libera. As danças negro-africanas exigem entrega e, ao mesmo tempo, controle e tensão.

Este estado ambíguo da consciência e do corpo, entre concentração e relaxamento, prepara o indivíduo para o fenômeno do transe, sendo outro valor estético constituinte das danças negro-africanas tradicionais e que posso identificar nas performances de Watutsi.

3.3.4 Combinação dos elementos da tradição e da contemporaneidade

O quarto e último valor constituinte da estética das performances de Watutsi é a combinação dos elementos da tradição e da contemporaneidade. Ele dialoga com esses elementos e os imprime no seu fazer artístico.

A dançarina, coreógrafa e mestranda no Programa de Pós-Graduação em

Artes Cênicas da UFBA, Verônica de Moraes, se dedicou em suas obras “Bom de Quebrar” (2008) e “iN_vertido” (2009) ao diálogo das linguagens dançantes populares e contemporâneas, em que pesquisa, analisa e traduz estas corporalidades. Acompanhei de perto o processo de criação desses estudos, que resultou nessas duas peças solo de dança, que exigiam uma intensa reflexão sobre as sensações físicas e atitudes sociopolíticas desses universos. Junto com sua orientadora, a professora e doutora Eloisa Domenici de Moraes escreveu em seu artigo “Mestiçagem: culturas locais como ignição no processo criativo em dança“ (2011), sobre os procedimentos criativos que resultaram nas obras citadas:

> (...) estamos falando aqui de estratégias de hibridação, mistura, transformação, mestiçagem no processo criativo em dança. Tínhamos como pressuposto o entendimento de que o corpo que dança atua como operador de cruzamentos transitórios: no trânsito com as informações do ambiente da rua, nos espaços comunitários, nas rodas de Capoeira e danças de rua, ou nas salas de aula de dança da universidade, desde que não haja hierarquia entre os textos que se encontram, os processos identitários e comunicacionais articulam-se na forma de mosaicos móveis, mobilizando fronteiras e categorias continuamente. Assim, o choque das diferenças mobiliza processos inter-tradutórios, na tentativa de criar comunicação. (...) É um processo que considera o convívio entre as diferenças como fator gerador de tensões, ambiguidades e ambivalências, portanto, um fator que complexifica e enriquece a invenção. São fonte de “ignição“ criativa (...). Essas dinâmicas compreendem também seus sentidos metafóricos das imagens que provocam corporalmente. (DE MORAES, 2011, p. 06)

Figura 25 – Performance Watutsi na Alemanha 2006. Fotografia: Petra Sorge.

No contexto das tradições africanas, a dança acontece no ritual e se baseia na participação, improvisação, espontaneidade e naturalidade. Na tradição da Capoeira Angola, que é uma das matrizes principais das performances de Watutsi, os capoeiristas negam-se a fazer shows ou exibirem seus corpos como um show, ao contrário de alguns capoeiristas da Capoeira Regional, que expõem seus torsos atléticos, mostrando sua força física e fazendo acrobacias espetaculares em shows folclóricos. O mestre de Capoeira Angola, Moraes, que é conhecido por ser um homem severo, arrogante e radical ao defender a tradição africana na Capoeira, identificou em Watutsi a naturalidade, uma forma espontânea de dançar por si mesmo sem pensar no que o outro poderia pensar dele: “Eu acho muito natural, uma forma diferente das mesmices, dos cartesianismos da dança afro, folclórica. Eu acho muito legal... o que eu vi, eu gostei... se ele não se transformou, continua bem”

(2009). Tanto o Mestre Moraes quanto Watutsi desenvolveram seus trabalhos no sentido de cultivar as tradições africanas e afrodescendentes, identificando, celebrando e defendendo uma "África no Brasil" de forma individual e contemporânea, sem estarem interessados na opinião de um público, mas "vivendo" a cultura ao invés de só apresentá-la.

Os shows folclóricos afro-baianos começaram a ser comercializados pela indústria do turismo a partir de 1970, quando um dos primeiros grupos baianos, o "Brasil Tropical", dirigido por Edivaldo Carneiro dos Santos (mais conhecido por Mestre Camisa Roxa) fez sucesso na Europa. Esse grupo, assim como o Balé Folclórico da Bahia, dentre outros, são hoje definidos como grupos parafolclóricos. Este reconhecimento internacional da cultura e da arte afro-baianas no grupo "Brasil Tropical", na Europa, deveu-se à venda da sua imagem exótica no mercado cultural. A dançarina Nadir Nóbrega[62] explica que:

> [...] O grupo troca o nome, de "Olodumaré" para "Brasil Tropical" porque entendia que este era um nome de maior aceitação pelo apelo exótico que o Brasil apresentava no mercado internacional. O "Olodumaré", depois que passou a ser chamado "Brasil Tropical", torna-se uma aventura cultural brasileira no estrangeiro com participações em festivais internacionais e na abertura dos jogos da Copa do Mundo, em 1974, Frankfurt-Alemanha (NÓBREGA, 2009, p. 42).

Nóbrega explica o sucesso e a estrutura hierárquica do grupo, que reflete uma divisão nos moldes do sistema colonial: o "negro" exótico e erótico que dança e faz o "trabalho braçal" e o "branco" com o poder financeiro, que conduz e comanda o trabalho. Ela continua:

> [...] O grupo adquiriu fantasias de "destaque" de escolas de samba do Rio de Janeiro para compor o figurino, o que propiciou um efeito espetacular até então inédito, tornando a cena exuberante e expressiva. Todas essas atividades foram produzidas pelo alemão Miecio Askanasy, empresário do grupo "Brasiliana" no qual Domingos Campos dançava. Este espetáculo foi considerado na imprensa europeia como um "produto" brasileiro comparado

[62] Nadir Nobrega Oliveira é doutoranda em Artes Cênicas, dançarina, professora, coreógrafa e autora dos livros, A Dança Afro e A presença de Clyde Morgan na Escola de Dança da UFBA 1971-1978.

> ao café: “preto, quente e doce”. (NÓBREGA, 2009, p. 34)

As performances de Watutsi não se enquadravam numa estética folclórica ou mercantil. Sobre esta questão, de Moraes escreve:

> Trata-se da tentativa de desfazer certa roupagem por vezes exótica, naturalista ou pueril, ainda tão presente no senso comum e nas mídias de massa em geral. O autor (Serge Gruzinski) descreve alguns exemplos de obras e artistas precursores na arte da desmistificação do exótico e no tratamento das misturas de textos culturais de diferentes linguagens, por meio da ambiguidade e da ambivalência. Artistas que assumem em seus trabalhos as noções de indeterminação, imprevisibilidade, incerteza e aleatoriedade, características inerentes aos objetos mestiços. Em todos esses casos, os clichês identitários são colocados em cheque. É um exemplo notável o artista da década de 1960, Hélio Oiticica[63], criador de Tropicália e dos Parangolés, objetos inéditos e inclassificáveis, produzidos a partir de materiais reciclados, conferindo-lhes um alcance transcultural e desconcertando o olhar folclórico. (...) Queríamos então, investigar a hipótese de que a dança pode cumprir esse tipo de função, o que implicava em abordar o material de referência de maneira não-óbvia. (DE MORAES, 2011, p. 3)

---

[63] Carioca, Hélio Oiticica (1937-1980), transitou entre os morros do Rio de Janeiro e os Estados Unidos. Iniciou sua trajetória artística ligado às experiências concretas e neoconcretas e, posteriormente, rompeu com o conceito tradicional de quadro. A partir de fins dos anos de 1950 e início dos 1960, o artista dedica-se a seu desejo maior de integrar a arte ao cotidiano, sempre com ênfase na participação ativa do espectador. Nesse sentido, os Parangolés são suas obras mais representativas. Foi em 1964 que aproximou-se da cultura popular e passou a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, tornando-se passista e integrando-se na comunidade do morro. Vem dessa época o uso da palavra "parangolé" que passou a designar as obras que estava trabalhando naquele momento. Foram obras que causaram polêmicas e ele definia como “antiarte por excelência”. Sua célebre frase "Seja marginal, seja herói", foi imortalizada pelo cantor Caetano Veloso. (fonte: http://educacao.uol.com.br/biografias/helio-oiticica.jhtm, acesso em 10/03/2011)

Figura – 26 Verônica de Moraes em “iN_vertido“ – Foyer do Teatro Castro Alves-V Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual(VSemcine) – Salvador, 2009. Foto: Claudia Buonavita.

Ele não se submetia a uma hierarquia artística, nem reproduzia movimentos no palco para impressionar o público. Este coreógrafo, músico, dançarino, escritor e figurinista explorou e combinou movimentos da Capoeira, das danças dos orixás e das danças modernas, ampliando e criando a sua própria estética de performer. Assim Watutsi se configura, na minha percepção, como um artista de vanguarda, por defender e apresentar uma visão afro-baiana na dança. Esta visão ou perspectiva esta evidente por sua corporalidade construída por suas vivências com as danças afro-baianas. Isso representa uma singularidade, visto que o mercado e a abordagem da dança afro-baiana em Salvador eram dominados pela metodologia e perspectiva deste gênero importado dos Estados Unidos. Watutsi cultivou, portanto, uma atitude local e regional em resistência a uma unanimidade global e mercadológica.

Watutsi se apropriou e traduziu qualidades das danças africanas tradicionais, o holismo e a improvisação, e do movimento da negritude e da dança afro-baiana – o uso do espaço público como palco e a combinação de elementos da tradição e da contemporaneidade, em valores estéticos das suas performances, com as quais ele,

como artista de vanguarda, criticou e provocou reflexão sobre aspetos sociopolíticos do seu tempo.

Os efeitos desses valores, conceitos e concepções contribuíram na construção das identidades no contexto da negritude. A última seção analisa esse impacto sociopolítico, sendo que o primeiro subitem registra as impressões e relações do publico soteropolitano.

4. NEGRITUDE E IDENTIDADE: UMA QUESTÃO DE ATITUDE.

4.1. WATUTSI E UM NOVO CONCEITO DO PÚBLICO, OU O PÚBLICO COMO UMA CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DA PERFORMANCE

Para definir o público de Watutsi, procuro identificar os indivíduos que fizeram parte do seu círculo de relações na época em que ele viveu em Salvador e se encontravam nas ruas do Centro Histórico dessa cidade. Posso especificar que o público de Watutsi não era formado pela classe favorecida economicamente da sociedade baiana, pois esta não frequentava os ambientes em que o performer costumava atuar. O seu público era "o povo soteropolitano" e os estrangeiros que frequentavam o Centro Histórico, visto que o Pelourinho e o Forte, que era o Centro Cultural Popular, atraíam simpatizantes da cultura negra do mundo inteiro. O público de Watutsi abrangia assim sua família, seus amigos, seus colegas de dança e de música, os militantes do Movimento Negro (MN) de Salvador, os simpatizantes dos blocos afros Ilê Aiyê e Olodum, como também turistas, vendedores ambulantes, comerciantes e moradores da comunidade do Pelourinho.

As reações daquele público não podem ser representadas de uma forma geral, porque cada um cultivou uma relação diferente com o performer e suas intervenções. Tendo em vista que o performer vivia atuando no seu cotidiano, os limites entre artista e pessoa, como também entre espectador e amigo, se confundiam. Ele cultivou diversos tipos de relação com o seu público, tendo admiradores, seguidores e alunos, além de pessoas que o criticavam e não apreciavam o seu trabalho.

Segundo Watutsi, ele era conhecido na cena cultural de Salvador: "Ninguém pode dizer que não me conhece, pode dizer que me odeia, mas todo mundo me conhecia, porque eu estava sempre presente nas ruas, nos eventos oficiais e nos festivais durante mais que 10 anos" (WATUTSI, 2010).

A popularidade do performer não se propagou por causa da sua virtuosidade na dança ou na música, mas sim por sua ousadia e seu comportamento imprevisíveis, características que fizeram a sua fama na sociedade soteropolitana. Ele mesmo não se considera um grande dançarino, não tem essa ambição e não tem interesse em se aprofundar em uma técnica de dança ou música. Segundo Watutsi, "a arte por si só não tem valor" (WATUTSI, 2009). O que importa é a

relação com os indivíduos, com o público, Era nesta relação que estava o seu interesse. O nível de importância da relação entre espectador e ator expressa o que o Jerzy Grotowski, identificou como sendo o único pré-requisito para criar teatro. Ele disse:

> Eliminando gradualmente qualquer coisa provada supérflua, nós achamos que teatro pode existir sem make-up, sem uma área separada para a performance (palco), sem efeitos de luz e som, etc. Teatro não pode acontecer, no entanto, sem a relação de comunhão perceptual e direta entre ator-espectador. Essa é uma verdade teórica antiga, claro, mas quando rigorosamente testada na prática ela desafia a maioria das nossas ideias habituais sobre teatro[64]. (GROTOWSKI *apud* SCHECHNER, 1994, p. xlii)

E é neste sentido que o performer Watutsi praticou um teatro pobre (*poor theatre),* no qual a função sociopolítica de sua atitude crítica determina a arte.

Apresento, a seguir, o comentário de algumas pessoas que conviveram com o performer no período entre 1970 e 1989, em Salvador. Descrevo também as minhas experiências e impressões quando o conheci na Alemanha, entre 1992 e 1996, como também as próprias considerações do artista, pronunciadas nas entrevistas que realizei entre 2008 e 2010.

Watutsi relata como ele vê o seu próprio papel como artista na sociedade e sua relação com o público: “Tenho o maior orgulho do meu papel sócio-político. Todo amigo que se aproximava ou que andava comigo, parava de tomar drogas e se envolvia com arte e com sua cultura (...) porque comigo não tinha outro jeito.” (WATUTSI, 2009). Naquela época, a Capoeira não tinha espaço no currículo das escolas ou faculdades, as áreas de arte e arte-educação não eram reconhecidas. Watutsi foi precursor neste pensamento, visto que já defendia o poder da arte na educação.

Na minha própria convivência com Watutsi, na Alemanha, percebi a sua obsessão em divulgar a prática e o poder da cultura afro-baiana. O performer tem uma convicção da importância de ser artista, de ser negro e de praticar as tradições afro-baianas, até o ponto de viver exclusivamente com e da arte. A sua amiga

---

[64] *By gradually eliminating whatever proved superfluous, we found that theater can exist without make-up, without a separate performance área (stage), without lighting and sound effects, etc. It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, “live” communion. This is an ancient theoretical truth, of course but when rigorously tested in practice it undermines most of our usual ideas about theater.* (Grotowski’s “poor theater” in Schechner (1984:xlii)

Jussara, que trabalhava na época como enfermeira, relata que a sua relação com o artista lhe exigia uma seriedade na prática da cultura afro-baiana, sendo dela exigido até mesmo que deixasse de trabalhar no que ele denominava “sistema branco”. Ela relata o conflito criado por Watutsi pelo fato dela não ter se dedicado à dança como profissão:

> Eu queria que ele me visse como Jussara, que trabalha no hospital e vem pra aula pra dançar e pra trocar... Eu não queria deixar o hospital e também não queria ir pra arte. Então, se eu fizesse dança com ele, eu tinha que optar pela arte. Mas eu gostava de enfermagem. Eu acredito que nós viemos de tribos, nem todos vieram pra arte. Eu sou produtora, enfermeira e estou produzindo duas bandas. Joje só foi crescimento. (JUSSARA, 2008)

Em Salvador, Watutsi orientou, estimulou e influenciou alguns negros e negras que começaram suas carreiras na arte nas décadas de 1970 e 1980. Muitos deles conquistaram papéis centrais na vida cultural baiana, a exemplo de Gabi Guedes[65] e Negrizu, ambos autodidatas, formados na cultura musical afro-baiana e nos Candomblés. O percussionista Gabi Guedes, hoje com reconhecimento internacional, agradece Watutsi, relatando:

> Eu era o solista do grupo de Watutsi quando tinha 15 anos de idade... Minha mãe não queria que eu me apresentasse no espetáculo. Watutsi conversou com ela, ele sabe muito bem fazer isso, falar, defender a importância da música e da cultura e tal. E só por causa de Watutsi, ela me deixou. Foi meu primeiro espetáculo e fui o menino mais feliz do mundo, o dia mais feliz da minha vida! (GUEDES, 2008)

[65] Gabi Guedes tocou mais de 10 anos com o reggae star Jimmy Cliff, também toca o rum, que é o maior atabaque no Candomblé o qual possui um papel complexo no processo das cerimônias. Gabi é Alabê.

Figura 27 – Gabi Guedes em Salvador.Fotografia: www.tudoepercussao2009.tk

De forma similar, o dançarino, coreógrafo e professor Negrizu reconhecia a influência de Watutsi na construção de sua identidade como artista negro. Ele afirma que, na década de 1970, começou a se descobrir como dançarino e que, por ter uma expressão forte, ganhou reconhecimento na cena cultural da Bahia. A consciência da sua importância e valor como artista se desenvolvia ao lado do colega Watutsi, que era conhecido pela sua determinação e exigência de ser valorizado. Negrizu, no mesmo sentido que Gabi, diz:

> Ele foi um iniciador de muitos caminhos. Deixou a marca de transformações dentro das cabeças de muitas pessoas, porque ele tinha uma forma diferente de ser. Uma figura cheia de conceitos, destinado à arte. Com um grande compromisso com a forma de pensar. Não fazer por fazer, para ter um efeito. Pisar com firmeza, isso ele deixou comigo. (NEGRIZU, 2008)

Figura 28 – Negrizu, Carnaval com o bloco afro Olodum. Salvador, 2011. Fotografia: Facebook

Essas marcas de transformações na maneira de pensar sobre si mesmo e sobre a identidade negra são o legado deixado por Watutsi ao seu público. Este legado não pode ser reconstruído em registros gravados de suas performances, mas apenas pela memória daqueles que conviveram com ele e sentiram seus estímulos. O depoimento do dançarino e coreógrafo Negrizu demonstra como as performances, falas e comportamento de Watutsi exigiam que o público refletisse sobre si e sobre sua própria condição na sociedade. Ele transmitia firmeza e uma dignidade intocável através da sua atitude nas performances e na maneira de viver: sua arte de viver. Sua sobrinha Maraisa falou:

> Ele é uma figura muito importante para mim, pois a sua história de vida me levanta, me dá forças para continuar, ainda que os meus passos não possam ser longos como o dele. Sua história me faz crescer, não apenas por ele fazer parte de minha família, mas por entender que sua história foi marcada por exuberância, ousadia e muita força de vontade. Isso me impulsiona. Ele foi uma pessoa que venceu os dogmas de uma sociedade racista, e mudou sua própria história e, de muitos, inclusive a minha. (MARAISA, 2008)

O comportamento de Watutsi não era motivado pela caridade, ele não se “sacrificou” por um ideal. Ele agia a partir de uma necessidade interna de se pronunciar. Quando perguntado sobre o que queria dizer com suas performances,

Watutsi explica:

> Não queria dizer nada! Fiz aquilo pra mim mesmo. Um estudo de várias técnicas. Ignorei as outras pessoas. Fazia o que me dava vontade. Dancei para liberar meu corpo, mente, emoção e me conectar com as energias fortes que se encontram na Bahia e em mim. Dancei para pesquisar a mim mesmo. (WATUTSI, 2009)

Era essa a mensagem de liberdade e vontade que ele transmitia ao seu público: não se preocupe em servir ou agradar ninguém. Assim, como modelo, ele estimulou o seu público a descobrir, pesquisar e assumir sua dignidade.

Nas entrevistas da pesquisa de campo que realizei sobre Watutsi, percebi que os entrevistados reagiam com intensas emoções e de formas diversas, chegando até a expressar opiniões opostas. “Mesmo para os dançarinos negros, da época, em Salvador, as performances de Watutsi despertavam reações opostas: Ame ou Odeie!” (JORGE, 2009).

Uma reação que me impressionou foi a da dançarina e professora do curso de extensão da Escola de Dança da UFBA, a professora Tânia Bispo, que conheceu o performer naquela época. Para imitar Watutsi, Bispo expressou-se em linguagem corporal: com braços, mãos e dedos abertos e esticados, e com a boca aberta como se estivesse gritando, parecendo um animal selvagem, tipo um tigre que ataca, agressivo e forte, ela perguntou: “Watutsi?” E logo em seguida: “ele ainda continua assim?” Pude perceber que, muitas vezes, a figura de Watutsi realmente parece a de um tigre que ataca, como se estivesse gritando para acordar as pessoas e mudar sua situação sociopolítica.

Um grito era também a reação do público quando Watutsi, todo coberto de lama, saiu do buraco que cavou na rua e subiu no palco, na performance “O Negro está na Lama”. Um grito que o público deu quando ele pintou as paredes da sua sala de ensaio no Forte com uma massa[66] que parecida fezes, em uma de suas atuações espontâneas (não há registro de data desta performance). Watutsi explicou-me, em 2010: ”Fazer coco é já abaixo da censura, a palavra cagar nem se fala em meio

---

[66] O material usado foi uma mistura de carvão, barro e pó de serra (Sägemehl), cal e restos de tinta de parede. Pra figurar as rugas na cor negra utilizei pó de serra também (WATUTSI, 2011)

familiar. Ir ao sanitário, ou, ‘estou na privada’, certo, mas dizer ‘estou obrando’, é censurado” Vê-se assim mais um exemplo do jogo que ele fazia dos duplos sentidos das palavras: O verbo “obrar” no dicionário descreve a função do fazer ou confeccionar algo, e também defecar, estar na privada, estar no sanitário, estar na latrina. Ele disse:

> Eu pintei nas paredes do forte o meu autorretrato (com esta massa que parecia fezes) projetado no futuro, como um velho sábio (...). As pessoas perguntaram: ‘O que é isso?’. E eu respondi, claro: é a minha “obra” e o retrato ali também é a minha própria obra .(WATUTSI, 2010)

Watutsi se expressava de forma polêmica sobre as questões do racismo, negritude e identidade, e muitas vezes se posicionava de encontro às pessoas do seu ciclo de convivência. Ele abordava assuntos delicados, por isso seu trabalho provocava extremas reações ou debates, o que, na opinião de alguns de seus contemporâneos, a exemplo de João Jorge (presidente do bloco afro Olodum), era um aspecto positivo da atitude crítica do artista:

> Joje é uma pessoa que provoca novas emoções e conteúdos, muito diferentes. E ele fazia isso com a dança, com a estética, e ao mesmo tempo, provocando profundos debates, que sempre me provocavam dúvidas, mas que, ao mesmo tempo, ajudava a gente a crescer. (JORGE, 2009)

A função sociopolítica de Watutsi era a de provocar e incentivar a comunidade negra a assumir sua identidade e reforçar sua autoestima. Nesta função, pode-se associar a sua forma de conduta ao arquétipo do Orixá Exu. Sua qualidade principal, como foi visto anteriormente, é a de cuidar e abrir os caminhos, dando o estímulo inicial a qualquer processo. Exu se encontra nas ruas, sempre solto, se movimentando independente, brincando, dando impulsos, provocando confusão, e depois some. Exu é conhecido por estar presente nas ruas, nas esquinas, de forma “escorregadia”. O militante afro-baiano Godi se lembra:

> Watutsi tava sempre no meio dessas coisas (étnicas da política da Bahia), mas ele era muito escorregadio, ele não era do tipo que ficava sentado. Lá no sucupira, onde começamos as primeiras reuniões (do MN), ele não era do tipo que ficava sentado, mais ele ficava sempre em pé, dando palpite. (risos) nunca me esqueço disso! Mais ele tinha opinião própria. (GODI, 2008)

O performer não acompanhou nenhum grupo, companhia, aluno, colega, esposa, nem filhas, de forma contínua, responsável, solidária. O rasta e político Bujão também identifica as qualidades de Exu no comportamento de Watutsi, assim valorizando-o como um precursor, um artista que abriu o espaço para outros artistas negros. Ele analisa:

> A própria dificuldade momentânea acaba permitindo o surgimento desses, por isso que eu falo hoje da especificidade do contexto que ele se encontrava... Eu me lembro da peça "Ó Pai, Ó", quando surgiu a mídia baiana fazendo várias críticas, dizendo que era uma merda, que não tinha contexto, que não tinha performance... Eu, só em ver hoje um elenco totalmente negro, eu já me sinto contemplado, independente da qualidade, e passar na rua e ver aquela menina que tava no filme ontem conversando comigo, isso me deixa feliz, a gente se vê no outro. (BUJÃO, 2008)

E continua sua análise do papel de Watutsi nessa conquista:

> Joje Watutsi foi talvez um baluarte de um processo histórico extremamente importante para a militância, é o que eu digo sempre às pessoas: se a gente tem hoje espaço pra fazer "Ó Paí, Ó", o cara que faz teatro ou o cara que faz música, ele não pode jamais esquecer que ele não faz apenas pelo seu talento, mas porque vários fizeram essa luta, muitos deles inclusive os que já morreram. Eu faço a questão de lembrar isso. (BUJÃO, 2008)

Raimundo Bujão descreve a função do performer como o ancestral dos atores negros de hoje em Salvador:

> O que quer que aconteça com o teatro hoje Joje Watutsi é um cara importante. As pessoas que fazem teatro hoje devem reconhecer o papel de Jorge em suas trajetórias de vida. Ele foi o cara que chegou primeiro pra abrir as portas, ele foi Exu desse processo...(BUJAO, 2008)

Watutsi escolheu dançar nas ruas, independentemente de ser subsidiado por qualquer companhia, visto que o artista tinha um compromisso com a negritude e perseguia, através dessa estratégia de ação, os seus objetivos sociopolíticos.

> Watutsi se expressava em performances cada vez mais ousadas que aos poucos foram se tornando chocantes para a sociedade em questão, porque os negros só iam até um limite. O trabalho de Watutsi não enxergava este limite. Ele foi além! (NEGRIZU, 2008)

A provocação e a polêmica eram as marcas principais das performances do artista (ver a seção 2.2., Concepções artísticas) que, muitas vezes, deixavam o público assustado, confuso ou distante. A artista Ismine Lima, a professora Suzana Martins e várias outros entrevistados me confirmaram o que Negrizu me disse: "(...) a maioria das pessoas tinha medo dele e não se aproximavam por causa dessa energia radical e até chamavam ele de arrogante" (NEGRIZU, 2008). Watutsi explica o medo das pessoas por sua autonomia de agir: "As pessoas tinham problemas porque queriam me reprimir e não conseguiram." (WATUTSI, 2010).

Mesmo sendo provocativo, radical e egocêntrico, ele tinha um profundo interesse em proporcionar arte e cultura para a população, ultrapassando as barreiras que existem, por exemplo, para um vendedor ambulante entrar no Teatro Castro Alves ou de um negro católico, assumir sua ancestralidade africana. Através das suas apresentações nas ruas de Salvador, ele ofereceu para todos, arte e cultura "em alto nível, gratuitamente". (WATUTSI, 2010). Segundo o artista plástico Iraquitan, ele era

> um mensageiro, cuja função era determinada pelos antepassados, que se comunicavam através do médium Watutsi, que se manifestava em um tipo de Exu que vem da África, Otum Sarapebe. Esta entidade tem a missão de passar mensagens ao mundo. (IRAQUITAN, 2010)

A urgência desse movimento de Reafricanizacão, que inclui oferecer cultura afro-brasileira de forma mais abrangente, contou com a contribuição de Watutsi, que conseguia atingir a forma de pensar dos indivíduos, mudando-os até mesmo no nível espiritual. A produtora Jussara, uma negra baiana, fala sobre esta forma de contribuição:

> Eu conheci Joje Watutsi e Kafuné e eles negavam tudo, e aí eu fui me interessando procurando saber quem eram. Eu convivi com ele e mudei radicalmente, comecei a me assumir enquanto mulher negra, foi com Joje Watutsi e Kafuné, eu tava naquele mundo. Eu gostava sim daquilo, foi como minha mãe me ensinou: não podia ser agressivo, não podia andar com o nariz em pé. (SANTANA, 2008).

Jussara assumiu a consciência da sua ancestralidade por intermédio de Watutsi. Ela afirma: “A força da rebeldia de Watutsi vem da herança da ancestralidade dele mesmo, o que ele acreditava. E a minha vem através dele” (SANTANA, 2008) (o que demonstra um pilar do conceito: educação na ação artística do performer). Desta forma, percebemos que todas as pessoas citadas mostram que não apenas as performances como também a convivência com o artista afetava o público e seus contemporâneos na questão da identidade, ou seja, estimulava-os a se redefinirem nesse sentido.

O militante do movimento negro Bujão relata:

> …ele (Watutsi) se permitiu chocar, provocar, porque no fundo ele provocava a sociedade. Ele fazia a gente pensar... E mesmo na militância existem pessoas conservadoras, como em todo lugar… Que não conseguiam entender porque o cara usava roupa diferente, e esse cara associava o seu movimento, que era o movimento que vivia dentro dele pra contagiar o coletivo, com a sua contribuição na luta da resistência negra. Eu acho que ele tem uma característica muito especial nesse sentido, poucos entendiam, nem a gente até. Muitos da militância faziam pouco, porque não entendiam. Eu tentei também não classificar, mas eu dizia que ele era vanguardista, eu pude definir ele como vanguardista. (BUJÃO, 2008)

Assim como Godi, que afirmou: “Porque na época ele (Watutsi) estava na frente”

O público das performances de Watutsi, como já foi dito anteriormente, era formado, em sua maioria pelos moradores, vendedores ambulantes e visitantes do Centro Histórico de Salvador. As suas performances envolviam aspectos da vida cotidiana baiana e do Candomblé. E era de fundamental importância para o trabalho performático do artista comunicar-se com os vendedores de acarajé, pipoca, laranja, como também com outros artistas, capoeiristas, músicos, além de crianças, jovens e idosos – primeiro para fazer uma pesquisa de campo, inspirando-o na criação da performance, e posteriormente para poder analisar através de seus *feedbacks*. Naquelas pesquisas de campo, o performer pesquisava o pensamento, os medos, os conflitos e os preconceitos do público, e aproveitava-os como material para suas performances, que mesmo sendo espontâneas e improvisadas, eram preparadas. O público, ou melhor, a convivência com os soteropolitanos era a inspiração central das performances de Watutsi, além da suas necessidades internas e espirituais.

Estas necessidades fazem parte do movimento da negritude, que defende

valores africanos. Os significados de “valores africanos” e “consciência negra” são debatidos no segundo subitem, Negritude, onde me apoio nas teorias pós-colonias.

4.2 NEGRITUDE

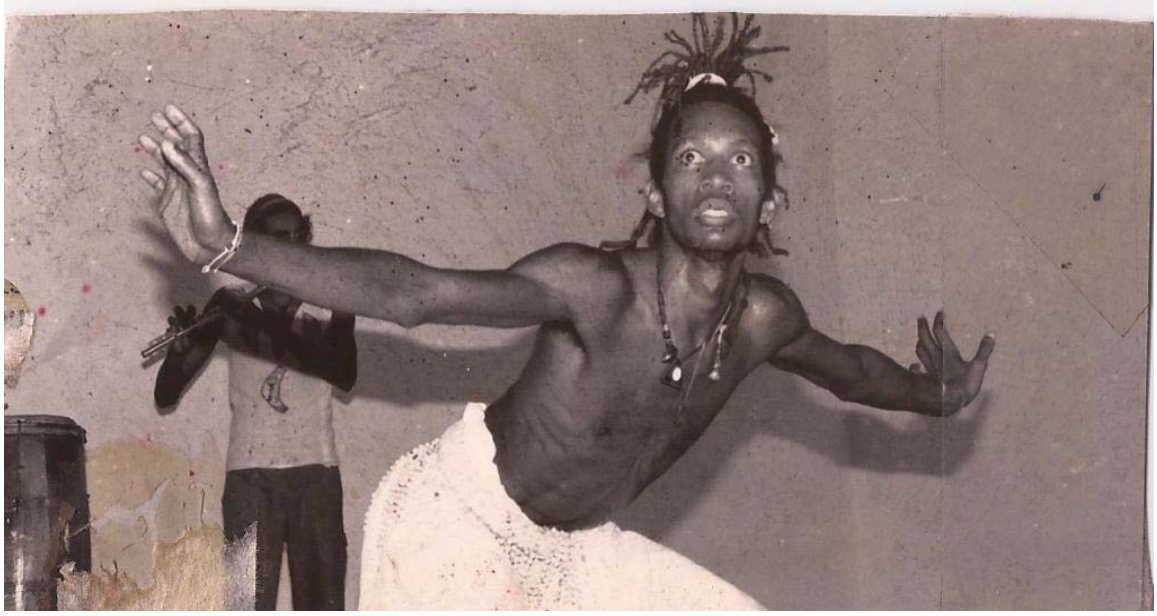


Figura 30 – Watutsi e o músico Bira Reis em Salvador entre 1973 e 1988. Fotografia: arquivo Watutsi.

“Com ele (Watutsi), chegou uma nova referência de negritude em Salvador”
(NEGRIZU, 2008)

O termo "negritude" aparece oficialmente pela primeira vez, segundo Stevão (2000), num artigo de Aimé Césaire, em 1935, no número 03, da revista *L'étudiant noir* (O estudante negro). O conceito de negritude estava intimamente associado ao trabalho reivindicativo de um grupo de intelectuais negros, reunidos em Paris, vindos de todas as partes do mundo. Além da revista, o grupo desenvolveu várias e intensas atividades, organizando reuniões, exposições, assembleias, publicando artigos e poemas em outras revistas, visando fazer com que o mundo enxergasse que existia uma cultura, uma história e uma civilização negro-africana. O encontro com estudantes negros de diferentes procedências, nas metrópoles europeias, foi de fundamental importância para o surgimento de uma consciência negra, talvez melhor dizer de uma consciência panafricana, pois incluía também os negros africanos da diáspora, que se destacam como principais responsáveis e dinamizadores deste movimento: o senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001), o martinicano Aimé

Césaire (1919-2008) e o ganês Leon Damas (1912-1978) (VIANNA NETO, 2007)

Os porta-vozes da negritude, Senghor, Cesaire e Damas, projetavam na fase inicial os valores das civilizações negro-africanas, praticando uma espécie de "racismo antirracista", simplesmente para realçar os valores e a dignidade do negro. Eles manifestavam o desejo de revitalizar, no plano teórico e conceitual, a herança cultural negro-africana fundamentada na valorização étnica. (VIANNA NETO, 2007:87). Em geral, os críticos consideraram este movimento racista, que transmitia "uma visão um tanto idílica e uma versão glorificada dos valores africanos." (DEPESTRE, 1980)

O poeta Leopold Sedar Senghor, sendo o presidente do seu país, o Senegal, e com uma larga aceitação ocidental, tanto no campo político quanto literário e acadêmico, contribuiu decisivamente para a divulgação da negritude. Senghor aprofundou-se na oposição da razão helênica com relação à emoção negra. Para ele, negritude significava "a soma total dos valores africanos" (SANTOS, 2011) Enquanto isso, o poeta Leon Damas proclamava: "não somos mais estudantes martinicanos, senegaleses, ou ganês, somos cada um de nós, e, todos nós, um estudante negro". (*idem*)

O movimento da negritude iniciado por Senghor, Cesaire e Damas denunciava as estruturas coloniais como um sistema inumano e injusto. A negritude não surgiu apenas com o objetivo de recuperação da dignidade e da personalidade do homem negro-africano, mas também como um movimento propulsor da descolonização na África. A repulsa com relação à assimilação cultural forçada pelo colonizador foi, portanto, a base do movimento da negritude, em Paris na década de 1930, como também sua produção literária contribuiu para fundamentar os movimentos libertários na África e na diáspora africana. Tais movimentos aconteceram, em linhas gerais, da seguinte forma: na década de 1950, na África do Sul, personificada em Nelson Mandela[67]; nos anos 1960, surgem os movimentos negros, como Black Panthers, e iniciativas de políticos norte-americanos que

[67] Depois da eleição de 1948 e da vitória dos africanos do Partido Nacional, que apoiaram a política de segregação racial, Mandela tornou-se ativo no CNA, tomando parte do Congresso do Povo (1955), que divulgou a Carta da Liberdade - documento contendo um programa fundamental para a causa *anti-apartheid*. Em agosto de 1962, Nelson Mandela foi preso após informes da CIA à polícia sul-africana, sendo sentenciado a cinco anos de prisão por viajar ilegalmente ao exterior e incentivar greves.

combateram o racismo, como Martin Luther King e Malcolm X e ainda, no ano de 1957, com a independência de Ghana, que elegeu o primeiro presidente de um estado soberano negro africano.

Considero a negritude dos poetas de Paris como uma das matrizes que contribuíram com esses movimentos libertários na África, nos EUA, no Brasil e no Caribe. É importante lembrar, contudo, que antes desses movimentos, os negros já tinham consciência das injustiças dos regimes colonizadores e a impossibilidade de tolerá-los. Muitas foram as tentativas de rebelião realizadas contra os sistemas escravocratas ao longo da história. Uma das primeiras revoltas de escravos com um efeito oficialmente reconhecido aconteceu no Haiti, primeiro país a abolir a escravidão, no ano de 1807, um exemplo de Movimento Negro e de negritude. O jornalista Aloisio Miani[68] escreveu:

> Revolução Negra, a independência do Haiti, é considerada a única revolta de escravos bem-sucedida desde a Antiguidade clássica. Esse capítulo da história enche de orgulho os afrodescendentes latino-americanos, como símbolo da abolição. Na época, provocou temor nas nações escravocratas – Estados Unidos, Brasil e Cuba. (HISTÓRIA, 2008)

Por outro lado, temos o Brasil como o último país do mundo a abolir a escravidão e o penúltimo a interromper o tráfico de seres humanos. A resistência aos valores culturais do colonizador deu-se também na apropriação e adaptação dos valores coloniais às práticas culturais da tradição negro-africana, digerindo os diversos aspectos culturais e gerando as identidades brasileiras, conformando, assim um tipo de hibridismo no qual as culturas do colonizador e do colonizado receberam mútua influência.

Senghor explica esta capacidade de integrar os valores alheios identificando-os como valores “nativos”, visto que parte do Eu sempre se encontra no Outro: o outro como espelho.

Os intelectuais panafricanos do berço da negritude eram socializados no contexto europeu e assim, de certa forma, distanciados da cultura africana tradicional. No entanto, desenvolveram a consciência política apurada na questão da identidade do negro.

---

[68] Aloisio Milani foi enviado para acompanhar a situação do Haiti com a chegada da missão de paz da ONU. Publicou o web-documentário *Bon Bagay Haiti*, pela Agência Brasil e prepara um livro-reportagem sobre o mais pobre país das Américas.

A perspectiva eurocêntrica, como também a perspectiva da negritude, implica em certa separação identitária, por meio do estabelecimento de qualidades e de aspectos comuns que definem características exclusivas do negro, enfatizando assim a diferença, como pode ser também observado na opinião de Watutsi, sobre o papel da cultura negra na sociedade baiana:

> Acho que a cultura é só para nós mesmos, mas se as pessoas vêem e aceitam os nossos critérios ela pode ser uma boa dançarina. Mas você sabe que a cultura africana tem origem na África e são os descendentes de africanos que devem representá–la. (WATUTSI, 2010)

Essa postura separatista e dualística vai de encontro com a minha concepção a respeito deste fenômeno racial e cultural, de acordo com o pensamento das teorias pós-colonialistas. No contexto contemporâneo da globalização, costumes e valores são praticados, transmitidos, refletidos, escolhidos e transformados de forma transnacional, transétnica, transexual e transtemporal, construindo "culturas-mosaico", permeáveis, instáveis, metamórficas e subjetivas. O pensamento sobre a solidariedade e fidelidade a um conjunto de valores negro-africanos que possuem "uma origem", "uma verdade" e "um domínio" se baseia na obsessão da diferença e, consequentemente, implica em exclusão. Então, o que é um "valor negro-africano"?

A partir das minhas vivências na Capoeira, seja na Capoeira Regional ou Angola, tento explicar alguns dos valores negro-africanos e como eles podem ser tratados e transformados. Mestre Bimba desenvolveu a vertente da Capoeira Regional com o intuito de alcançar o maior reconhecimento e aceitação da Capoeira na sociedade das classes médias e altas, como também internacionalmente. Watutsi fala sobre isso, no exemplo da história da Capoeira:

> O mestre Bimba com o seu trabalho da Capoeira Regional procurou criar um conceito do ensino da Capoeira que se adaptasse a estrutura do branco, que não gostava de colocar a mão no chão, que não gostava de se abaixar, que não gostava daquele jeito mais selvagem que o negro e a cultura do recôncavo e a cultura da Capoeira. Nós temos na nossa tradição posturas e gestos que para os brancos é falta de educação. (WATUTSI, 2010)

A Capoeira Regional representa uma hibridização, na qual os elementos da Capoeira tradicional ou Capoeira Angola se transmutam, mas, ao mesmo tempo, preservando aspectos da tradição. A Capoeira Regional é resultado de uma fusão

cultural e inclusive a Capoeira Angola, que busca manter as tradições multiétnicas, é também uma fusão, um hibridismo, pois toda tradição se atualiza, enquanto construção, enquanto representação. Do mesmo modo, a ideia de uma nação africana, ou de uma cultura negro-africana, somente pode ser entendida como uma representação híbrida, como assinala Hall (2006):

> "África" é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas, e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos (...). A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus. (HALL, 2006, p. 30-31)

As migrações, o fluxo de informação, a troca de saberes, a assimilação e transformação de costumes entre culturas diversas não é novidade na história da humanidade. Nas palavras de Hall: "Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar" (HALL, 2006, p. 30). E mais adiante, ele diz: "A globalização, obviamente, não é um fenômeno novo" (pág. 35). Tomo aqui, portanto, um conceito volátil de nação, como uma construção híbrida, constantemente em transformação, que adquire distintos contornos em conformações temporárias que não se cristalizam. Seguindo essa linha de pensamento, a questão que se levanta é se "valores negro-africanos" e "valores branco-ocidentais" podem ser considerados como valores opostos: será que os valores negro-africanos representam uma contrapartida aos valores brancos-ocidentais? Em que aspectos?

Tem-se conhecimento na história mundial que a escravidão e a exploração são também praticadas entre os africanos. Os estigmas da colonização: racismo, machismo, antissemitismo e homofobia ultrapassam a questão da cor da pele ou da nacionalidade, pois a ideia do "outro" é criada por motivos políticos, religiosos e / ou psicológicos. Como afirma João Jorge: "A luta contra o racismo é uma luta transnacional". (JORGE, 2008).

A mestiçagem étnica, cultural e religiosa exige que o conceito de negritude ultrapasse o pensamento dicotômico, que separa o indivíduo em categorias antagônicas: negro e branco, colonizador e escravo, homossexual e heterossexual, mestre e aluno, bonito e feio, nativo e estrangeiro, inocente e culpado, amigo e inimigo, certo e errado, puta e esposa, etc. Essa visão implica a existência de um "Outro" e, assim, uma distância que proporciona a base da discriminação, como

explica Hall expondo a alternativa derridiana:

> O conceito fechado de diáspora se apóia sobre nessa concepção binária da diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de differance – uma diferença que não funciona através de binarismo, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também places de passage, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial a cultura. (HALL, 2006, p. 33)

A "fetichização da diferença" (VIANNA, 2007, p. 85), enfatiza uma perspectiva de um sujeito que sabe e identifica um inimigo, "ignorando o entre lugar da subjetividade". (p. 85). De modo que negritude representaria, acima de tudo, uma reflexão sobre a construção das identidades negras na diáspora africana com relação à África, às Américas e à Europa. A crise de identidade de Watutsi, no tempo pós-colonial, e debatida no último sub-item.

4.3 IDENTIDADE

O antropólogo Stuart Hall e outros autores das ciências sociais debatem as questões sobre a identidade, proclamando e analisando sua crise na diáspora negro-africana. As teorias sobre as questões de identidade, nas ciências sociais contemporâneas, são "muito complexas, pouco desenvolvidas, divididas e ambíguas, encontrando-se formulações provisórias e abertas à contestação" (HALL, 2006). O afro-caribenho Hall, que vive na Inglaterra, escreve sobre a transformação que se dá nas sociedades contemporâneas, a partir do movimento da globalização que tem gerado uma crise de identidades:

> Para os teóricos que acreditam que as identidades modernas estão ruindo, o argumento desenvolve-se da seguinte forma. Um tipo distinto de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final deste século, fragmentando as paisagens culturais de classe, gêneros, sexualidade, etnicidade, raça e nacionalidade que nos deram localizações sólidas como indivíduos sociais. Estas transformações estão também modificando nossas identidades pessoais, enfraquecendo o próprio sentido de nós mesmos enquanto sujeitos integrados. (HALL, 2006, p. 67)

Ainda com Hall:

> Por toda a parte, insurgem identidades culturais que não são fixas, mas que estão na balança em transição, entre diferentes posições; que se movem simultaneamente em diferentes tradições culturais; e são o produto de complicados cruzamentos e misturas culturais, cada vez mais comuns em um mundo globalizado. (HALL, 2006, p. 72)

Este fenômeno pode ser observado também na trajetória de Watutsi que incorpora uma complexidade de cruzamentos e misturas culturais. Assim, saindo das identidades fixas, ele se lançou no desconhecido para construir uma identidade afro-baiana que quer ultrapassar o pensamento racista e eurocêntrico. Sua atitude diferente levou-o a se isolar socialmente, mesmo que estivesse sempre presente com suas performances nas ruas de Salvador. Ele confrontou o eurocentrismo existente na sociedade baiana com agressividade e arrogância, o que gerou uma distância entre ele e os outros, e assim ele foi considerado "o outro." Watutsi comentou sobre a indignação de algumas pessoas do seu publico: "O problema não era entender o Watutsi, era entender a si mesmo".

Watutsi buscava o isolamento como forma de reflexão e de ampliar a sua consciência: "Eu passei quase dez anos da minha vida isolado do coletivo, só tinha acesso a mim quem eu analisava e via que valia a pena de ter uma conversa" (WATUTSI, 2009). Nesse período, o artista buscou sua singularidade, rebelando-se contra as estruturas sociais, assim, queimou seus documentos, saiu do serviço militar, da escola de arquitetura, de trabalhos regulares e do seio familiar. Tudo isso demonstra a sua crise de identidade, e a sua busca de autoconhecimento.

Figura 31 – Titulo da foto (dado por Watutsi): Isolação, Watutsi no Forte, Salvador, entre 1972 e 1989
Fotografia: arquivo Watutsi.

Hall (2006) continua, explicando que:

> Esta perda de um "sentido de self" é algumas vezes chamado de deslocamento ou de des-centramento do sujeito. Este conjunto de duplos deslocamentos descentrando indivíduos tanto de seu lugar no mundo cultural e social, quanto de si mesmos constitui a "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2006, p. 45)

A baixa autoestima e a submissão são resultados dessa perda de um *sentido de self.* O movimento da negritude analisa este processo e depois, de forma ampliada, as teorias do pós-colonialismo, que incluem estudos sobre identidades. Essas teorias analisam e criticam o capitalismo e o imperialismo, demonstrando perspectivas alternativas, não apenas africanas, mas vão além do conceito de nacionalidade, levantando questões das identidades culturais, neste contexto da globalização.

Dois dos maiores genocídios da modernidade, a ameríndia e a africana, no início do período moderno – sendo a terceira o holocausto na Europa na primeira metade do século XX – refletem o pensamento colonialista. A razão pós-colonial é uma resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas

que dividem o mundo entre regiões e povos: cristãos e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pós-modernos, subdesenvolvidos e desenvolvidos, e assim por diante. As identidades, na perspectiva da modernidade, se desenvolveram depois dos genocídios das etnias ameríndias e africanas, e deixaram como legado um tipo de pensamento dualista, cortado, que divide os seres humanos em categorias. É nesta divisão que o colonialismo construiu suas bases de dominação, a partir da criação de uma ideia de um modelo "original" e o seu oposto: o "outro" (AMADEO, 2009).

O termo "o outro" é aplicado na literatura dos autores Gayatri Spivak e Homi Bhabha (1998), que são considerados os principais representantes dos movimentos pós-coloniais. Estes estudos começaram na Índia, no ano de 1947 ─ uma civilização de mais de 5 mil anos, que se separou do Império Britânico. Segundo Amadeo (2009), a partir desses estudos, intelectuais de esquerda voltaram sua atenção para o "terceiro mundo":

> Hoje este é um movimento amplo e transdisciplinar nas ciências humanas, que visa desconstruir a tradição clássica e autolegitimadora da "modernidade ocidental". Essa é uma discussão contemporânea que se mantêm a partir da contribuição de diversas escolas de pensamento, como o afrocentrismo, estudos subalternos, estudos culturais, pensamento liminar, "védico", etc. Evidentemente, tais debates não respondem apenas a questões teóricas acadêmicas, mas, sobretudo, políticas, em sua pretensão de legitimar a heterogeneidade das visões de mundo não ocidentais ou "marginalmente" ocidentais (AMADEO, 2009, p. 5).

O autor e historiador da arte Kobena Mercer observa que "a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo supostamente fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e incerteza". (MERCER *apud* HALL, 2006, p. 9). Uma crise de identidades é comum a todo indivíduo que vive seguindo valores e normas estranhos, dado "o deslocamento do indivíduo". Sendo Watutsi um "descendente"[69] negro-africano, socializado na cidade de Salvador, faz parte, portanto, dessa realidade de crise. Ser negro na Bahia significa viver com a memória da escravidão, um passado histórico de horror, e fazer parte de uma parcela da população com índices elevados de analfabetismo,

[69] Watutsi considera- se africano e nega a noção de 'afro-descendente'.

desemprego, alcoolismo e violência. Esta realidade está inscrita no corpo, como a antropóloga Martins salienta: “O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veiculo da memória.” (MARTINS *apud* RAVETTI, 2002, p. 57).

Na história da escravidão do Brasil, na primeira metade do século XVI até o início do século XIX, muitos africanos morriam antes de chegar ao país nos chamados navios negreiros, tendo seus corpos lançados ao mar. Nas fazendas de açúcar ou nas minas de ouro a partir do século XVIII, recebiam apenas trapos de roupas e uma alimentação de péssima qualidade. Passavam as noites nas senzalas, galpões escuros, úmidos e com pouca higiene e acorrentados. Dos castigos e torturas físicos, o açoite era a punição mais comum no Brasil-Colônia. As africanas e os africanos foram separados das suas famílias e etnias, impedidos de se chamarem pelo seu próprio nome, de falar a sua língua materna e de praticar sua religião.

Parece-me natural que este sujeito inserido nesse contexto histórico busque fortalecimento do seu ser e outro sentido para o self. Ser descendente de africano escravizado significa carregar um passado de torturas, dores e humilhações gravadas no corpo ancestral. Assim, o que ocorre com o corpo é uma transmissão das diversas configurações da violência, rebeldia, depressão, agressão, resignação, sofrimento e submissão, como também surgem estratégias de resistência contra estas opressões.

As tradições negras africanas cultuam uma ancestralidade que explica a realidade dessa transmissão de memórias, que são passadas de geração a geração, dos mortos aos vivos. Podemos perceber a relevância desse processo pelo sentido etimológico da palavra tradição: do latim *tradere*, que significa trazer. O conceito da ancestralidade ultrapassa o pensamento linear do tempo e do espaço. A construção da identidade está, permanentemente, em dialogo com uma ancestralidade onipresente. Na tradição africana todo mundo morre, mas ninguém está morto, pode-se dizer, para expressar esta ligação que ultrapassa a noção unilateral de tempo. A construção das identidades brasileiras, nesta perspectiva, sofre influência da memória, ou seja, o passado se manifesta no presente dos corpos, nas identidades, sociedades mestiças e multiétnicas.

Nesse contexto, uma sentença como “Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil”, cria uma memória do interesse dos colonizadores, omitindo o roubo das

terras indígenas e o genocídio das civilizações africanos, indígenas e outros, que levou à extinção de muitas línguas e culturas. O militante Jônatas Conceição da Silva escreveu no artigo da revista Afroasia, no 16 : “Oficialmente, celebrou-se um encontro harmonioso de culturas diferentes. Para nós (os negros), lembramos o massacre e a tentativa de dizimação do povo das nações indígenas e, posteriormente, de negros oriundos de civilizações africanas. “(1995, p. 1)

Esta forma de contar a história do Brasil encobre a dimensão desumana, injusta e perversa dessa “descoberta”; esta forma de contar “a” história cria uma aceitação, quase identificação, com um comportamento colonial e imperial, que Moore analisa dessa forma: “implica a noção de unidade...mas esta unidade é uma ilusão criada para justificar as guerras que são baseadas nesta imagem generalizada de um grupo ou de uma nação homogênea. ”(MOORE, 2007, p. 25).

Tatiana Anflor, pesquisadora brasileira (2007), escreveu em seu o resumo do livro O local da cultura, de Homi Bhaba, que o discurso do nacionalismo articula um tipo de narrativa que privilegia a coesão social. Os conflitos são ignorados, privilegiando uma concepção unidimensional da cultura, percebida como um conjunto de legados imemoriais. Opondo-se a isso, Anflor busca pensar a nação a partir de suas margens: as vivências das minorias, os conflitos sociais e o arcaísmo chocando-se com o moderno. Trata-se do questionamento da “visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação. (...) Apresentada de forma unitária, a nação atém-se à pedagogia da sabedoria moralizante, possuindo uma coerência que carrega a própria sabedoria moral e justifica a unidade como fim em si.” (ANFLOR, 2007, p. 46)

A performance de Watutsi “Queima dos Documentos de identidade” (1981) provocou uma reflexão sobre o conceito de nacionalidade e identidade, visto que os batismos forcados pela Igreja Católica, na época da escravidão, tinham como objetivo enfraquecer as identidades africanas. Cruelmente, os negros na diáspora foram sistematicamente impedidos de desenvolver suas culturas, identidades étnicas e africanas, e, por outro lado, eram, e são, excluídos da sociedade europeia “branca”. Esta separação entre os cidadãos dentro da sociedade brasileira esta cimentada por uma imposição de um modelo ocidente que deve, mas nunca é atingido pelos afro-brasileiros. Jônatas Conceição da Silva afirma que após a grande dizimação dos povos indígenas e africanos no Brasil, seguiu-se um processo de

exclusão:

> No Brasil, foi sistemática a exclusão do homem negro de todo o processo político-econômico-social. Num passado próximo, através do sistema escravocrata e, após a abolição do trabalho escravo (em 1888), através da ideologia do embranquecimento,' que retira do homem negro a sua identidade étnica, impossibilitando-o de se agrupar socialmente e reivindicar direitos de cidadania plenos e inerentes a sua população. As reações a esta política genocida (cultural e física) do governo elitista branco brasileiro, nesses 492 anos de história oficial, foram inúmeras e significativas. (SILVA, 1995, p. 2)

Portanto, o afastamento do africano da sua identidade étnica, foi a estratégia usada para oprimir um levante de força identitária, a qual seria um empecilho para a dominação e exploração. Desta forma, a colonização procurou destruir a autonomia, a auto-estima e a solidariedade entre os oprimidos, com o objetivo de manter o sistema imperialista no Brasil.

A autoestima dos negros e negras em Salvador foi drasticamente atingida por esse sistema, o que me confere dizer que a atuação artística de Watutsi ilustra uma resposta performática a esta questão. A performance de rua era sua fala para expressar a situação do negro apenas com seu corpo. As teorias pós-coloniais enfatizam a importância de entrar em um processo de descolonização por meio da capacidade do oprimido de realizar e formular a sua condição. A clareza de ver-se a si próprio, de perceber a sua situação sem humildade, sem justificativas, sem desculpas, sem piedade e sem atenuação, descreve um processo de conscientização em que ha o primeiro passo para desenvolver uma estratégia de criar seu mundo alternativo.

Era este o primeiro passo; o impulso inicial que Watutsi deu para muitos contemporâneos. O dançarino Negrizu afirma: “Ele era o Exu de muitos caminhos” (2008) e Raimundo Bujão se expressa nas metáforas do Candomblé: “Ele foi o cara que chegou primeiro pra abrir as portas, ele foi Exu desse processo...“ (2008).

A expressão da situação do negro era o objetivo e o conteúdo da performance “O negro na lama”, como também outras de suas performances. As mensagens a respeito desta situação era pronunciada de forma teatral e provocativa que não era aceitada por todos.

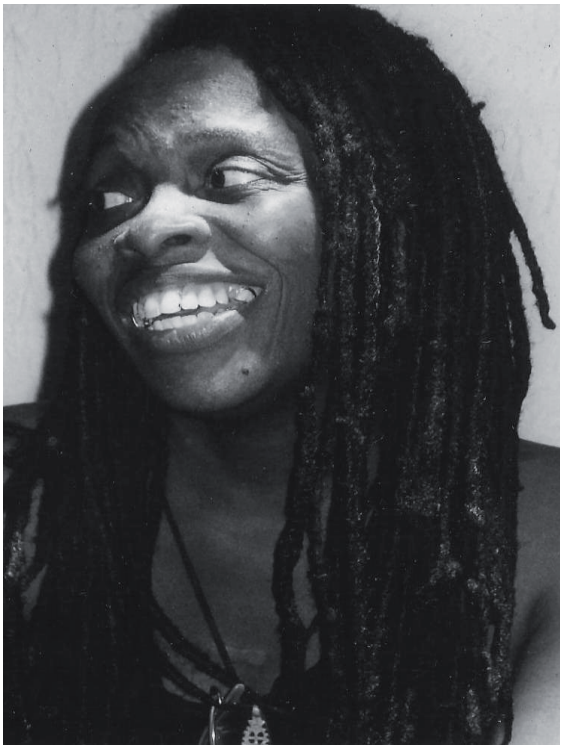


Figura 32 – Jussara Santana durante a entrevista na sua casa, Pelourinho, Salvador, 2008. Fotografia: Stephanie Bangoura.

Já a afro-baiana e produtora Jussara Santana explica:

> Watutsi mudava a auto-estima das pessoas. A questão do belo, de se achar bonito mesmo. Naquela época éramos considerados como gatinhos feios, até que Joje (Watutsi) mostra o contrário: que você é livre. Ele veio com isso, com essa questão de você trabalhar para você, com o seu natural... A Bahia não estava preparada para ele. (SANTANA, 2008)

Nesse sentido, Watutsi, se comportava "fora da normalidade". Por outro lado, o fato de um negro atuar como artista autônomo nas ruas, divulgando com naturalidade e com dignidade a sua africanidade contemporânea, encorajou muitos outros negros a tomarem novas atitudes em prol do exercício de construir suas identidades. O fato de Watutsi ser considerado um artista ousado e arrogante, por expressar-se criticamente, demonstra o grau de assimilação da perspectiva eurocêntrica do seu publico. O presidente do Bloco Afro Olodum, João Jorge, explica que esta atitude diferente de Watutsi, refletia-se logo "... no seu jeito de chegar aos lugares." Este jeito podia ser observado na sua corporalidade e visibilidade, as quais expressavam a sua auto-confiança e auto-afirmação.

Suas performances contribuíram para a valorização e integração das danças e costumes de matrizes negro-africanas na sociedade baiana. O diretor do

teatro, Godi, considera a postura de Watutsi como algo extraordinário:

> Imagine um jovem que vai pra rua e deixa o cabelo crescer da maneira que ele queria, que usava as roupas que ele queria. Eu não lembro de ver Watutsi vestindo as roupas que todo mundo usava, ele tinha uma coisa diferente no jeito de ser, então ele marcava sua presença pela cidade, a de uma postura diferenciada pelo estilo, no jeito de andar, nas danças. (GODI, 2008)

Godi continua:

> Ele foi um dos primeiros negros a assumirem os dreadlocks, aquele cabelo que as pessoas chamam de rasta, e surpreendia muito as pessoas. Watutsi dançava aonde quer que ele quisesse dançar, nas ruas e aonde quer que fosse, era um autodidata, muito inteligente, com uma capacidade de articulação muito grande sobre o mundo, sobre a vida, sobre as coisas, isso assustava as pessoas porque a irreverência e a coragem dele chocavam. (GODI, 2008)

Vale esclarecer que o rastafarianismo, contudo, como movimento religioso de Egito, África, não interessava a este performer. Para ele, deixar os cabelos crescerem naturalmente significava quebrar com o costume dos negros e negras baianas de então, que procuravam adequar o seu visual à estética branca. Esta atitude demonstra que Watutsi se apropriava de alguns aspectos das tradições negro-africanas, transformando-as e adequando-as em prol dos seus interesses pessoais, políticos e artísticos. Pode-se considerar este fenômeno de uma forma de consciência afro-baiana-contemporânea. Com as palavras do dançarino e ator afro-baiano Macalé citado no livro, Carnaval Ijexá: “A gente pega tudo e tempera, dá um tempero, e o tempero da gente é baiano”. (MACALÉ *apud* RISÉRIO 1981: 42).

Este processo de escolher, traduzir e transformar aspectos das tradições africanas pode ser percebido também nas atitudes das praticas do Candomblé. Os terreiros de Candomblé cultuam costumes, mitos e rituais negro-africanos e assim orientam e fortalecem as identidades afro-baianas, contribuindo para o movimento de resistência contra o eurocentrismo. Segundo Risério:

> O candomblé funcionou, no Brasil, como uma espécie de pacífico e sagrado quilombo, centro de resistência cultural e de identidade étnica e social dos negros, a impedir sua desafricanização total. Cada terreiro funciona como uma sociedade, chamada de communitas ou egbe. (RISÉRIO, 1981, p. 83)

O papel e o poder da arte, como também do Candomblé, na construção de

uma identidade afro-baiana digna e resistente, não foi entendida ou valorizada em sua dimensão política ao longo da história. O performer Watutsi explorou este papel identitário do Candomblé, visto que seu trabalho era vinculado à cosmovisão dos Orixás. Porém, dentro desta visão, o performer seguiu sua intuição para celebrar e se comunicar com o mundo invisível, assim se conectando com a sua ancestralidade africana de forma artística. Considero que toda manifestação artística que afirma a africanidade, sem sucumbir ao contexto da perspectiva exotizante eurocêntrica, pode ser vista como um avanço no processo da descolonização cultural no Brasil. Verônica de Moraes e Eloisa Domenici refletem sobre o pensamento da mestiçagem cultural fundamentado no autor de "Pensamento Mestiço", Serge Gruzinski (2003):

> Ao voltar-se para a contemporaneidade, Gruzinski discorre criticamente sobre alguns fenômenos relacionados à globalização, ou mundialização, vinculados ao triunfo econômico estadunidense. Um dos mais importantes é o que recebe o nome de "recuos identitários", a reafirmação de identidades étnicas, regionais ou religiosas, que envolve desde a defesa de tradições locais até práticas extremas de xenofobia e purificação étnica. Os motivos destas reações estão na preservação das identidades contra a globalização, a uniformização de culturas e a transformação de seus produtos, mesmo os de natureza simbólica, em mercadoria. (DE MORAES E DOMENICI, 2011, p. 02 e 03)

Assim, elas expõem uma das maneiras que o autor interpreta a mistura entre diferentes culturas:

> Em direção oposta, Gruzinski afirma que a mistura de culturas envolve dois acontecimentos díspares: um que se inscreve no caminho da globalização, e outro que está nas margens "menos estritamente vigiadas", isto é, não atribuível à produção de objetos culturais que correspondem a demandas de mercado, ou mesmo ao interesse em conquistar um espaço neste. Este último recebe o nome de mestiçagens localizadas, na contramão da globalização escapam à recuperação do mercado e à divulgação na mídia. (DE MORAES E DOMENICI, 2011, p. 02 e 03)

Podemos tentar refletir sobre a nossa atual incapacidade de pensar conceitualmente para além dos paradigmas ocidentais. A descolonização cultural é uma tarefa hercúlea, mas que vem sendo positivamente concretizada em Salvador por parte de grupos de intelectuais, pelos Blocos Afros, pelos terreiros de Candomblé, pelos grupos de Capoeira, por indivíduos como Watutsi, dentre outros. O pensador indo-britânico Homi Bhaba e outros intelectuais que estudam e

defendem a crítica pós-colonial visam desconstruir a lógica eurocêntrica nas ciências sociais. Para eles, todas as culturas são atividades significantes e simbólicas, que se inter-relacionam. Por isso, o conceito de cultura como algo hermético não existe. O Prof. Dr. Mauro Gaglietti escreveu no seu artigo, Noção de Cultura em Bhaba:

> Todas as formas de cultura estão de algum modo relacionadas umas com as outras, porque cultura é uma atividade significante ou simbólica. A articulação de culturas é possível não por causa da familiaridade ou similaridade de conteúdos, mas porque todas as culturas são formadoras de símbolos e constituidoras de temas. Portanto, são práticas interpelantes. (GAGLIETTI, 2008, p. 34)

Porém, existe sempre a necessidade de atingir ou de se referir a uma identidade "originária". Bhaba explica porque o conceito de cultura é paradoxal, heterogêneo e incompleto:

> Decorre disso que nenhuma cultura é completa em si mesma, nenhuma cultura se encontra a rigor em plenitude, não só porque há outras que contradizem sua autoridade, mas também porque sua própria atividade formadora de símbolos, sua própria interpelação no processo de representação, linguagem, significação e constituição de sentido, sempre sublinha a pretensão a uma identidade originária, holística e orgânica. (GAGLIETTI, 2008, p. 28)

Watutsi defende e impõe o poder e a dignidade das tradições africanas, seja em Salvador ou em Hamburgo, sendo desde 1989 um baiano que vive na Alemanha. Ele ganhou outra perspectiva da sua identidade cultural, e falou: "Estou aqui (na Alemanha) mais brasileiro que no Brasil. Aqui as pessoas acham que é bonito eu ser brasileiro. No Brasil sou brasileiro mas sou negro" (Watutsi 2009).

Já o poeta da negritude Cesaire, sem negar as ambiguidades características das construções de identidades complexas, assume o contraditório para valorizar, no processo de construção das identidades pós-coloniais, as referências culturais apagadas ou desprivilegiadas pela política de assimilação cultural. Segundo Vianna que escreveu em seu artigo *Conserveries mémorielles*, (2007), Cesaire entende que:

> Para inibir a ameaça da pulverização cultural, o colonizado corre o risco de se refugiar na prática obsessiva da reconstituição de uma identidade supostamente estável, fixa, imóvel, quando a dinamicidade complexa é que deveria constituir o jogo necessário para a distinção entre alteridade e diferença. O discurso pós-colonial supõe o bloqueio das raízes únicas para que aflorem estratégias alternativas de representação cultural onde se articulam as diferenças históricas e os valores em construção. (VIANNA,

2007, p. 25)

Ela segue explicando que Cesaire defende que a reconstituição de uma identidade é vista por ele como algo ilusório posto que a identidade está permanentemente em construção:

> Nesse sentido, talvez se recupere uma ordem identitária de representações etho-etnoculturais onde se expressam matrizes que, embora contaminadas pelo processo de assimilação colonial, possibilitam a afirmação da alteridade na diferença, cujo paradigma foi aberto por Frantz Fanon, Aimé Césaire e Léopold Senghor como resposta identitária étnica ao excludente universalismo colonialista. (VIANNA, 2007, p. 27)

Ela oferece outras possibilidades:

> A partir daí, seria necessário articularem-se diferenciais históricos inseridos no âmbito de construtos culturais, conceitos de nacionalidade, comunidade, cidadania e éticas de afiliação social, à problemática da alteridade inscrita no âmbito de um logos complexo não como diferença, mas como possibilidade de convivência. (VIANNA, 2007, p. 27)

Ela conclui e sintetiza:

> A fetichização da diferença, ignorando o entre - lugar da subjetividade pós-colonial onde se evidencia a permanência do outro, a falta, a perda, a não coincidência dos sujeitos, exacerba o racismo e provoca a obsessão da identidade. (VIANNA, 2007, p. 28)

No mesmo sentido de pensamento, o conceito de identidade de Hall pressupõe um processo permanente de construção e desconstrução das diversas identidades, seja étnica, cultural, nacional, artística ou pessoal:

> "Pensar em identidades étnicas requer que pensemos no processo de identificação, uma vez que não basta que as identidades estejam lá, enquadrando e convocando o sujeito a assumir uma dada posição de sujeito. Mas é preciso que o sujeito invista naquela posição, que haja uma identificação do sujeito em relação à identidade, o que deve ser pensado como uma articulação, e não como um processo unilateral."(HALL, 2000: 112).

Neste sentido pode-se considerar as performances de Watutsi como sendo articulações que não separam arte e vida, nas quais o artista realiza um processo de conscientização na construção das identidades afro-baianas. Com relação a sua consciência política, ele diz: "A consciência, eu fui adquirindo com o tempo. Eu

sempre fui uma pessoa muito concentrada, muito mesmo, que sempre soube o que quis e sempre lutei pelo que quis" (2010). Por meio de sua consciência política, da sua atitude polêmica e a obsessão de defender e preservar uma africanidade, se construiu sua identidade profissional e artística.

Nos anos de 1970 começou em Salvador um movimento entre alguns afro-baianos de se vestir com as cores da África, em que o Bloco Afro Ilê Aiyê desempenha um papel de destaque, como afirma Risério: "...pelo fato das indumentárias usadas pelo Ilê Aiyê não serem simples copias de vestes negro africanas, mas um trabalho criativo realizado a partir de materiais e estilos africanos de costura." (1981, p. 42). Depois Riserio continua: "A cultura é estilo de vida, as roupas fazem parte desta celebração da vida." E na pagina 118 Risério cita Watutsi: "A consciência veio como moda". Porém, era óbvio que o estilo de se vestir de Watutsi estava para além da moda. Watutsi disse: "Nunca quis fazer moda! Tição e eu começamos com rasta por causa da consciência." Watutsi sente a necessidade de usar as roupas para inventar um papel, incorporando um personagem, um Orixá ou características e atitudes que esta roupa trazia para ele.

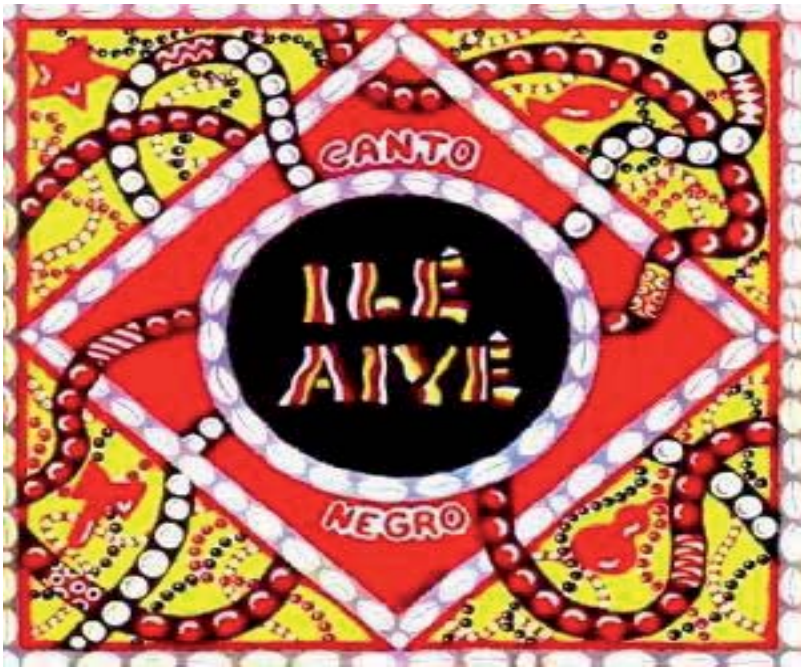


Figura 33 – Logomarca do Ilê Aiyê. Fotografia: site 2011.

Assim, podemos entender o ator Grotowski citado pelo Schechner: “o ator não deve ilustrar Hamlet, ele tem que encontrar Hamlet.”[70] *(*1994, p. xiiv*).*

Pode se afirmar que a “indumentária” de Watutsi era sua expressão na sua vida cotidiana, cumprindo uma função identitária e ao mesmo tempo política e artística. Ele não dependia do carnaval ou qualquer data fixa que permitia que se vestisse com roupas fora do padrão. Suas roupas não eram uma expressão de carnaval para fazer uma inversão de papeis. Watutsi não se limitava a usar roupas coloridas e dreads, para ultrapassar os padrões de vestimentas e comportamentos sociais da Bahia, mas, sobretudo, criou “a sua África”, em Salvador.

Ele se identifica como um homem ou melhor um rei africano - “ele acreditava na essência dele de homem Africano.“ (JUSSARA, 2009). Posso confirmar que Watutsi sentia-se realmente como um rei africano! Ele tinha a consciência da importância do significado dos nomes e pesquisou que meu nome, Stephanie, em grego significa coroa e assim complementava a sua visão de nossa relação e nossos papeis. Hoje ele usa o nome Tatá King N”Golo.[71] Podemos entender que as performances de Watusitsi funcionaram como uma construção permanente da sua identidade, seja no nível artístico, espiritual, profissional e pessoal, visto que sua busca de identificação incluía todos esses níveis.

Clyde Wesley Morgan, ex-coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança/ UFBA percebeu que Watutsi tinha uma auto-percepção e uma auto-consciência apuradas, as quais lhe proporcionaram uma firmeza de explorar suas identidades performáticas:

> O trabalho que eu cheguei a conhecer, o trabalho chave dele, foi utilizando barro, Ele utilizava barro vermelho, barro tem um sentido... Não era lama era barro vermelho, de propósito vermelho, acentuava a própria tonalidade do corpo dele. Eu considero ele uma pessoa muito sabia. Nesse sentido sábio de saber, ele tinha um conhecimento de seu próprio corpo, de sua fisionomia, sabia o que essa fisionomia trouxe para o mundo. Ele não dançava tentando ser outra pessoa. (MORGAN, 2008)

---

[70] *the actor must not ilustrate Hamlet, he must meet Hamlet.” (1994:XIiV).*

[71] Tata é terminologia bantu para mestre e mentor como Babá em Ioruba, King e rei e N-golo denomina uma danca africana dos Zebras que e considerado uma matriz da Capoeira.

Figura 34 – Clyde Morgan. Fotografia: panfleto Suny Brockport, School of Arts and performance 2006.

Esta postura de Watutsi, de não seguir os padrões sistemáticos de uma escola de dança em nível universitário, impressionou Morgan, pois este possui uma formação acadêmica onde ele era exigido a se adaptar no grupo e em uma certa hierarquia. O coreógrafo relatou:

> No meu caso, a minha formação foi bem diferente, então eu posso fazer essa comparação. Eu fui cultivado em um contexto de dança moderna, com um corpo de baile onde eu era obrigado a contornar e fazer linha reta em conjunto, a fazer tudo em conjunto. Tenho uma formação muito formal nesse sentido, tanto na área de dança quanto na musica, Então foi essa formação minha que me deu espaço dentro da universidade. Eu não entrei na universidade na minha individualidade. (MORGAN, 2008)

A construção da identidade de Watutsi possui vários aspectos: posso descrevê-lo como um artista que cultiva o compromisso com a arte, com a liberdade de combinar linguagens diversas, assim vivendo e sobrevivendo de forma autodidata e auto-determinante.

A pressão da sociedade em valorizar uma determinada forma ou estilo de dança, ia de encontro à abordagem do performer Watutsi. Ele buscava criar o seu próprio universo, seguindo as suas próprias normas, transmitindo assim, uma expressão identitária inventada permanentemente, em seu contexto de uma sociedade baiana racista, machista e ditatorial. “Hoje em dia ninguém faz o que Watutsi fazia” (BUJÃO, 2008)

CONCLUSÃO

Para o desenvolvimento desta dissertação, não encontrei nenhum registro audiovisual que poderia dar visibilidade à atuação artística de Watutsi. Faltam registros também das descrições dos detalhes das performances dessa época. A colaboração insatisfatória do protagonista, como também a negação total da fonte principal, sua companheira Kafuné, levaram-me a uma obra inconclusa, visto que a nuvem sobre essa figura permanece, de acordo com seu próprio desejo. Será por estratégias de proteção ou publicidade, visto que o invisível inspira mais que qualquer forma concreta? De qualquer forma, a memória continua subterrânea.

Minha convivência com Watutsi, durante quatro anos e depois, mergulhando nas tradições Mandingue, Uolof e Yorubá, na África, constroem um fundamento empírico que vitalizam minhas reflexões sobre o racismo, a negritude, a identidade, os valores africanos, a consciência negra e o conceito de Reafricanização (RISÉRIO, 1981).

Quando decidi selecionar este objeto de estudo, estava interessada em saber como o comportamento e as criações artísticas de um performer negro, em uma sociedade racista, se imbricaram; como a rua virou o seu palco e como sua vida cotidiana era dominada pela necessidade de se expressar por meio de uma arte que está vinculada com a espiritualidade do Candomblé. Entretanto, constatei que a sua atitude, ações e performances, em muitas ocasiões, entraram em choque com os valores sociais e culturais desta época. Identifico um paradoxo / ambiguidade entre o fato de ele ter participado das “escolas” dos artistas contemporâneas: Conga (*Afro-modern*), Clyde Morgan (*Modern*), Mestre King (*Afro-Modern*), Gato Preto (Capoeira), Carlos Morais (Bale Clássico) e Mário Gusmão (ator), os quais representam não apenas a base do performer, como também das manifestações culturais afro-baianas como um todo, e ao mesmo tempo, rejeitar qualquer conhecimento institucional ou técnico.

Watutsi atuou na época da Ditadura Militar no Brasil (1964 e 1985), a qual impôs uma imagem estereotipada da cultura afro-baiana e do negro brasileiro. Desta

forma, foi declarada uma suposta democracia racial e a existência do racismo foi negada. Em sua luta contra o racismo velado, Watutsi, além de se sentir incompreendido e desvalorizado, sofria conspiração e perseguição que, finalmente, levou-o a viver no exílio. Em 1989, este artista se mudou para a Alemanha, onde reside até os dias atuais e continua a trabalhar como performer. O seu corpo representa um instrumento contra o racismo. A vida: uma performance.

A sua atitude singular se reflete em suas ações, tais como: a ocupação e apropriação de um espaço público por sua iniciativa, junto com outras artistas, que resultou na fundação de um centro cultural popular; a ousadia de interromper eventos oficiais com suas performances; a coragem de atuar artisticamente independentemente de apoios institucionais, empresariais ou de patrocínios. Neste sentido podemos afirmar que se trata de um fenômeno "subversivo" da negritude baiana.

A análise exposta nesta dissertação sobre os valores estéticos, concepções artísticas e o conceito das performances de Watutsi identificam um artista autônomo, criativo e com uma autoconfiança elevada, o que o levou a ser autor de todas as instâncias do seu processo de criação: coreografia, figurino, composição musical, cenografia, dentre outros, apresentando sempre seus próprios conteúdos.

Sua abordagem performática mostra uma alternativa à exibição de *shows* comerciais, os quais se limitam a reproduzir coreografias, explorar os artistas e afirmar hierarquias e papéis convencionais. Suas performances se apropriavam de linguagens negro-africanas, afro-baianas e norte-americanas e, no entanto, ele criava algo próprio, distinto e único: suspendia no ar um paradoxo na formação da performance afro-baiana em Salvador.

Uma das razões pelas quais escolhi o performer Watusti, como meu objeto de estudo foi o desejo de complementar a história oficial da dança afro-baiana de Salvador, além de contribuir com os estudos acadêmicos. Identifico um alto teor de coragem civil nas performances de Watutsi, que talvez tenha impulsionado a sua geração. Ele criou suas performances explorando conteúdos contra o racismo e demonstrando autoafirmação de seus valores estéticos.

No futuro, gostaria de continuar a desenvolver procedimentos metodológicos em práxis pedagógica, que ofereça módulos teóricos e práticos, na transmissão de conhecimentos sobre danças africanas na contemporaneidade. Assim, pretendo contribuir para a inserção das danças negro-africanas nas Universidades e nas artes contemporâneas, em que seja possível vivenciá-las, aproveitando técnicas diversas em que o indivíduo se expresse e elabore "sua África interior", sem, contudo, sofrer nenhum tipo de pressão, preconceito, prepotência ou exotismo simplório, e que estes sejam transformados, para a reinvenção de um movimento iniciado por Watutsi e seus contemporâneos soteropolitanos: a Re-africanização.

Figura 35 – "Re-africanização" com Stephanie Bangoura e seu grupo, Escola de Dança, Ondina, Savador (2009)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADEO, Javier. VI **Colóquio Internacional Marx e Engels: Marxismo e teoria da pós-colonialidade**. Campinas: São Paulo, 2009.

ANFLOR, Tatiana. **Resumos e Críticas de Homi Bhabha**. Disponível em: http://pt.shvoong.com/tags/homi-bhabha. Acesso em 03/05/2011.

ARANTES, Augusto Arantes, **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional. Danças, recreação, música**. V. II. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BHABA, Homi. **O Local Da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

BRAIN, Marshall. **Nelson Mandela**. Disponível em: www.pessoas.hsw.uol.com.br/nelson-mandela.htm. Acesso em 02/03/2011

BREITMANN, George. **Malcolm X by any means necessary: Speeches, Interviews and a Letter by Malcolm X**. Inc. New York: Pathfinder Press, 1972.

CARNAVAL Ouro Negro. **Bloco**. Disponível em www.carnavalouronegro.ba.gov.br/afro.php. Acesso em julho 2010.

CHELSI, Gert. **Susanne Wenger: Ein leben Mit den Goettern**. Oesterreich: Perlinger, 1984

COELHO, Socorro. **Comunidades Quilombolas Brasileiras: Projeto Raça cor e etnia na cultura/literatura**. PUC Minas, Secretaria Municipal de Educação, Fundação Municipal de Cultura, Escola do Legislativo da Câmara Municipal de Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2008.

SILVA, Jônatas Conceição da. **O Querer e o Eterno Poder: História e Resistência no Bloco Afro**. Afroasia nº 16, Editors: Gustavo Falcón, 1995.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação movimento.** Universidade Federal da Bahia, Faculdade De Educação. Salvador, 1996. (Dissertação de Mestrado)

CREMA, Roberto. **Introdução à visão holística: breve relato de viagem do velho ao novo paradigma**. São Paulo: Summus, 1989.

DICIONÁRIO AURÉLIO. São Paulo: Positivo, 2008.

SILVA, Fernando Correia da. **Zumbi dos Palmares: Libertador de escravos: 1655-1695**. Disponível em: www.vidaslusofonas.pt/zumbi_dos_palmares.htm. Acesso em: 03/03/2011.

DE ANDRADE, Oswald. **Manifesto de Antropófago**. **Em Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha**. Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1. [s.e.]: 1928.

DEPESTRE, René. **Bonjour et adieu à la négritude**. Paris: Robert Laffont, 1980.

DEPESTRE, René. **Bom Dia e Adeus à Negritude**. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf. Acesso em 21/03/2011.

SANTOS, Jose Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Criatividade âmago das diversidades culturais a estética do sagrado**. Salvador: SECNEB 2010.

SANTOS, Leda Machado Ribeiro dos. **Léopold Sedar Senghor: 1906-2001**. In: Quilombhoje: Literatura Afro Contemporânea. Disponível em: www.quilombhoje.com.br/ensaio/ieda/senghor.htm. Acesso em: 22/02/2011.

FRIGERIO, Alejandro. **Cultura negra en El cono sur: representaciones en conflicto**. Buenes Aires: EDUCA, 2000.

FRIGÉRIO, Alejandro. **Artes Negras: Uma perspectiva afrocêntrica**. Estudos Afro- asiáticos, n. 23, dezembro de 1992.

GAGLIETTI, Mauro**. Noção de Cultura em Bhabha.** Disponível em: www.resenhasdebanheiro.blogspot.com. Acesso em 03/04/2011.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores: A música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUERREIRO, Goli. **Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador**. Disponível em www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/GoliGuerreiro.pdf. Acesso em 03/04/2011.

HALL, Stuart. **A Questão da Identidade Cultural: Textos didáticos**. São Paulo: UNICAMP, 1998.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HÄNDELER, Frank. **Metamorfoses: Uma performance de dança-teatro inspirada nos rituais sagrados do Candomblé**. Salvador, 2010. (Dissertação de Mestrado)

LAÍZ, Taiana. **Gritos do Pelô**. Disponível em http://soteropolitanosdocentrohistorico.wordpress.com/2007/11/21/escravos-gritam-no-pelo-gritos-do-pelo/. Acessado em 20/04/2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diápora Africana**. Selo Negro Edições, 2004. Disponivel em: www.ciadejovensgriots.org.br. Acesso em 04/10. 2010.

LOPES, Ney. **Griot**. *In:* Enciclopedia Brasileira da Diápora Africana. - Selo Negro. Disponível em www.ciadejovensgriots.org.br. Acesso em 04/10/2010.

LOUPPE, Laurence. **Corpos híbridos**. *In:* PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (org.). Lições de dança 2. Rio de Janeiro: Universidade, 2000.

MALATESTA, Ericco. **Anarquia, 1907**. Disponível em: www.palavrastodaspalavras.wordpress.com/2007/11/16/definicao-de-anarquia-por-errico-malatesta-1907. Acesso em: 20/04/2011.

MARTINS, Leda. **Performance do tempo espiralar**. *In* RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Fale, 2002:89.

MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté: Sob a perspectiva estética do corpo.** Salvador: EGBA, 2008.

MELLO, Valdecir. **1978-1988 10 anos de luta contra o racismo**: Movimento Negro Unificado (MNU). São Paulo: Parma, 1988.

MILANI, Aloísio. **Revolução Negra**. Revista História Viva, Edição 51, Janeiro 2008. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/revolucao_negra.html. Acesso em: 20/04/2011.

MOORE, Carlos Wedderburn. **Racismo & Sociedade: Novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Brasil: Mazza Edições Ltda., 2007.

MORAES, Pedro. **Diga-me o seu nome e dir-te-ei quem és**. Salvador, 2005. Disponível em: www.mestremoraes-gcap.blogspot.com. Acesso em: 20/04/2011

MÜLLER, Regina Pólo. **Ritual, Schechner e Performance**. Horizontes Antropológicos, Brasil. V.1, ano 11, n. 24. Universidade Estadual de Campinas: Porto Alegre, jul./dez, 2005. p. 67-85.

NÓBREGA, Nadir. **Dança Afro - sincretismo de movimento**. Salvador: UFBA/Editora Santa Maria, 1992.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.

RASTAFARIANISMO. Disponível em http://redmeditation.vilabol.uol.com.br/rascultura/rastafarianismo.htm. Acesso em 20/04/2011

REIS, Mauricio. **Sociedade de Estudo da Cultura Negra no Brasil**. Disponivel em: www.mestredidi.com. Acesso em 20/04/2011

RELIGIÕES no Brasil. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Religi%C3%B5es_no_Brasil. Acesso em setembro de 2010

NICOLAY, Robson Luis. **Haiti e Seu Processo de Independência. Disponível em** www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/revolucao_ne. Acesso em 20/04/2011

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. DVD. Editora Paulus, 1995.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction**. New York: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: 1977

SILVA, Jonatas Conceição da. **Movimento Negro Unificado**. [s.e.] Salvador: 1988

DOS SANTOS, Ieda Machado Ribeiro. **Léopold Sédar Senghor: 1906-2001**. Disponível em http://www.quilombhoje.com.br/ensaio/ieda/senghor.htm#sobre. Acesso em 12/09/2010.

SOUZA, Ângela Gordilho. **Favelas, invasões e ocupações coletivas nas grandes cidades brasileiras**. Cadernos Metrópole – n. 5, 2001. Disponivel em: www.cadernosmetropole.net/component/content/article/31/51-5. Acesso em 20/04/2011.

STENUDD, Stefan. **Qi synonyms: Life energy beliefs around the world**. Disponivel em: www.qi-energy.info/qi-synonyms-A.htm. Acesso em 10/11/2009

STEVÃO, J. **Alternativas: Boletim Cultural e Recreativo do SEUC**. N. 1, Ano 1, junho/julho 2000. Disponível em: www.prof2000.pt/users/hjco/alternativas01/pag00009.htm. Acesso em: 23/03/2011.

TURNER, Victor. **Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur**. Frankfurt/New York: Campus Bibliothek, 2005.

TURNER, Victor. **The Anthropology Of Performance**. New York: Paj Publications, 1988.

VIANNA NETO, Arnaldo Rosa. **A Négritude de Aimé Césaire: Conserveries mémorielles, 2007**. 84-98, 2e année, numéro 3. Disponível em www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/. Acesso em: 10/02/2011.

VOGEL, Arno; DA SILVA MELLO, Marco Antonio, DE BARROS, Jose Flávio Pessoa. **Galinha D' Angola: Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

WEISE, Dorothea. **Apontamentos de aula: Improvisação com compasso ¾ e 4/4**. 26/06/2006

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS - ENTREVISTAS

BISPO, Tânia. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura. Salvador, 2008

BOEHME, Iris. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura. Salvador, 1993.

BUJÃO, Raimundo e GODI, Antônio. Salvador: 08 de dezembro de 2008. Entrevista concedida a Stephanie Bangoura.

BUJÃO, Raimundo e OGUIAM, Edu Omo. Salvador: [s.d.]. Entrevista concedida a Spehanie Bangoura.

GUEDES, GABI. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura. Salvador, 2008

IRAQUITAN, Salvador: 2010. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura.

JORGE, João. Salvador: abril de 2009. Entrevista concedida a Stephanie Bangoura.

KING, Mestre. Salvador: 07 de fevereiro de 2009. Entrevista concedida a Spehanie Bangoura.

LIMA, Ismine. Salvador: 2009. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura.

MARAISA. Salvador : 2008. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura.

MORAES, Mestre. Salvador: 2009. Entrevista concedida a Spehanie Bangoura.

MORGAN, Clyde Wesley. Salvador: 17 de dezembro de 2008. Entrevista concedida a Spehanie Bangoura.

NEGRIZU. Salvador: 2008. Entrevista informal concedida a Spehanie Bangoura.

NÓBREGA, Nadir. Salvador: 2009. Entrevista concedida a Stephanie Bangoura.

REIS, Bira. Salvador: 27 de janeiro de 2009. Entrevista concedida a Spehanie Bangoura.

SANTANA, Jussara. Salvador: 2008. Entrevista concedida a Stephanie Bangoura.

VOVÔ, Antônio Carlos. Salvador: 2009. Entrevista concedida a Stephanie Bangoura.

WATUTSI, Jorge. Salvador: fevereiro de 2010. Entrevista concedida a Spehanie Bangoura.

WATUTSI, Jorge. Salvador: 2009. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura.

WATUTSI, Jorge. Salvador: 2008. Entrevista informal concedida a Stephanie Bangoura.

APÊNDICE A - Entrevista com Clyde Wesley Morgan, na praia Porto da Barra, Salvador, 17 de dezembro de 2008:

STEPHANIE: fala da sua conexão com Watutsi.

CLYDE: Bom... Eu conheci Watutsi aqui na Bahia na década de 80, se não me engano, e nós fizemos um trabalho de dança sobre um rei africano, que foi o Mário Gusmão que fez o papel principal, chamava-se Obá Sejê Jorge. Como os outros artistas brasileiros fizeram vários, como se fosse uma coletânea de aldeias, e que pessoas homenageando OBA SEJÊ... então nos conhecemos nessa época. Trabalhamos naquele espaço atrás do Teatro Glauber Rocha, depois de um mês o espetáculo foi levado para o teatro do ACBEU*,* essa seção cultural Brasil e EUA. Então isso foi nossa conexão.

STEPHANIE: E como ouviu falar de Watutsi, quando você encontra ele pela primeira vez, você viu alguma performance dele pessoalmente?

CLYDE: Não. Eu era professor da UFBA, ele foi apresentado como uma pessoa interessante, com experiência na dança moderna e dança experimental, então eu me interessei em conhecer o trabalho dele, e ver ele dentro de minha oficinas.

STEPHANIE: Ele participou de suas oficinas?

CLYDE: Sim, tanto ele quanto a esposa Kafuné, os dois e mais algumas pessoas daquele mesmo grupo. Então esse trabalho tinha convidado também uma americana chamada Diana Beck, ela tem sua própria escola em Boston nos EUA, ela trouxe uma experiência para nós porque não era dança afro-brasileira mais as danças da África cultivadas nos EUA. Então a oficina foi uma mesclagem desse trabalho, meu trabalho e meu grupo que naquela época tinha uma banda chamada banda “Ilu”, contava de ritmistas, cantores e dançarinos, tanto daqui da Bahia quanto de fora. Então a banda era o corpo chave desse trabalho, então com esse grupo nós construímos o eixo central do trabalho. Então esse eixo central tinha ligação com UFBA com o departamento de dança da UFBA, então nós participávamos de vários eventos na cidade, Teatro Vila Velha, Castro Alves...

STEPHANIE: Watutsi participou?
CLYDE: Não, isso foi antes do ingresso dele e nós já tínhamos estabelecido uma linha de trabalho que serviu como ponto de atração para outros artistas, principalmente artistas negros, então ele foi atraído pela fama que a gente ganhou, tanto dentro como fora do sistema.

STEPHANIE: Qual foi o papel de Watutsi nesse trabalho? Como ele participou? Que tipo de apoio ele deu?
CLYDE: Bom... Por entender normalmente, como se diz... Dançarino de técnica moderna no estabelecimento acadêmico. Aí eu percebi logo que ele não estava envolvido numa linha de trabalho; estava informal, mas ele tinha sua própria linha de se expressar, sua própria maneira de se colocar em cena, e...

STEPHANIE: E como foi?
CLYDE: Ele era uma pessoa que fazia muito trabalho como solista, eu não conheço nada dele de coreografia em grupo. E esse era o meu forte, trabalhar com grandes grupos: coreografias de teatro, óperas, balé. Eu percebi que ele não estava interessado em trabalhar dessa maneira. Então eu fui abrindo espaço dentro do nosso grupo de trabalho onde ele podia participar com sua criatividade.

STEPHANIE: E essa criatividade dele, que objetivo você vê atrás? Você pode ver alguma coisa crítica, política? O que ele queria expressar, por que ele dançava?
CLYDE: Não sei da formação dele, nem acadêmica nem social. Eu conheci ele assim, um homem já pronto para se manifestar no teatro. E claro o lado político, óbvio, é uma coisa fora dos padrões normais, no sentido de que não existia naquela época uma linha muito forte de dança negra moderna, tinha muita dança negra na área das danças religiosas, os trabalhos carnavalescos, as danças folclóricas, maculelê, capoeira... e ele não estava dentro de nenhuma dessas linhas. Isso não é para dizer que ele não tinha conhecimento, mas isso não foi o objetivo dele em cena através dessas disciplinas, vamos dizer disciplinas, porque são disciplinas. Ele procurava se manifestar como artista moderno, lembrando que naquela época a fase política brasileira era bem diferente, porque estava saindo da ditadura, a gente ainda estava vendo o nascimento dos grupos como Ilê Ayiê, Muzenza, o grupo que tinha uma linha muito forte estabelecida de tradição era os Filhos de Gandhi, eu sou

Gandhi. Antes de conhecer ele, eu não sei da crença religiosa dele, nem da formação religiosa dele, nem sei de que santos ele era e nem me interessa, porque o que me interessava era ver essa pessoa interagir no meu trabalho. Eu não faço em cena trabalhos religiosos e nem na academia. Eu posso quando eu quiser, mas essa não foi a minha proposta. Por isso, a banda "Ilú" foi criada, para ser um espaço alternativo, não só para baianos, mas para várias pessoas com ligação com a dança de nossos descendentes da África. Por isso eu incluí africanos, afro americanos, então todos eles trouxeram experiências únicas, o que tornou o trabalho síntese. O trabalho que eu cheguei a conhecer, o trabalho chave dele, foi utilizando barro, então ele utilizava barro vermelho, barro tem um sentido... O da natureza das águas, não era lama, era barro vermelho, de propósito vermelho, acentuava a própria tonalidade do corpo dele. Eu considero ele uma pessoa muito sábia, nesse sentido sábio de saber: ele tinha um conhecimento de seu próprio corpo, de sua fisionomia, sabia o que essa fisionomia trouxe para o mundo, ele não dançava tentando ser outra pessoa. No meu caso, a minha formação foi bem diferente, então eu posso fazer essa comparação. Eu fui cultivado em um contexto de dança moderna, com um corpo de baile, onde eu era obrigado a contornar e fazer linha reta em conjunto, a fazer tudo em conjunto. Eu tenho uma formação muito formal nesse sentido, tanto na área de dança quanto na música, foi essa formação minha que me deu espaço dentro da universidade: eu não entrei na universidade na minha individualidade, eu entrei seguindo, porque eu fui o primeiro professor americano a ensinar e dirigir a escola de dança da UFBA, antes de mim só tinham europeus. Ele não podia negar sua negritude. Não sei se jêje ou nagô, mas ele é baiano. Ele, apesar de ser muito rebelde, precisava ser controlado.

STEPHANIE: E você conseguiu controlar?

CLYDE: Claro! Não era bagunça, era bem claro. Horário para cumprir... E ele cumpria tudo isso, comigo ele foi ótimo. Parou porque o trabalho não era para sempre. Lugar onde ele morava, o próprio espaço onde ele morava já diz, conta capítulos, já diz quem ele é. Não existia uma coisa padronizada. Foi um sentido de alguém com sua própria expressividade. Era um caminho muito sinuoso.

STEPHANIE: De que maneira o corpo de dançarinos pode ser um instrumento de resistência?

CLYDE: Tem que existir um modelo. Esse modelo às vezes existe fora imagens, nós somos apenas uma coletânea de imagens e nós precisamos escolher quais imagens incorporam nosso corpo e alma. No caso dele, eu acho que ele começou a dançar com nenhum treinamento. O fato é que ele não estava enraizado com uma técnica específica, ele era como um ser de histórias físicas e momentos corporais que ele manifestou e provavelmente o público viu e respondeu, é assim que o diálogo começa. Mas geralmente, no caso de pessoas como ele, que tinha o corpo que não engorda espaço – ele tinha um sistema nervoso muito agudo, muito atento, muito sensível – ele foi buscando as coisas que gostava de fazer, vendo as reações das pessoas. A coisa mais problemática é descobrir um espaço onde você possa se expor e impor, com frequência suficiente para descobrir sua linguagem. Eu não sei da formação dele, mas me parece que ele foi autodidata. Então, o instrumento do artista de interação é fundamental, textura, altura, temperamento, a capoeira foi o eixo central dele.

STEPHANIE: Que conclusão você chega sobre o fato da invisibilidade da dança sobre o corpo negro internacional?
CLYDE: Não estou de acordo com isso. Nós temos um campo muito amplo na Europa, esse não é o nosso caso. A questão é que dança moderna tem que ter sentido, dança de seu próprio país, porque ela é uma manifestação política e social, ela não é dança clássica e europeia. Então se você não tem espaço de estabelecer um diálogo... É como a música de Gilberto Gil, ele é um grande músico de fama internacional, mas se sua música não fosse diretamente ligada a cultura brasileira, não teria sido. Têm vários negros afro-descendentes que atuam na área de balé, mas eles têm que se afastar de sua etnia. Agora, dança moderna é uma faixa muito estreita de dança, que foi criada por pessoas que foram criadas dentro de raízes, um conceito onde a religiosidade se perdeu, o povo se perdeu de suas raízes de religião.

STEPHANIE: Mas dança vem de religião
CLYDE: Exato. Mas a dança moderna se perdeu, e é muito difícil seguir uma linha.

STEPHANIE: E os jovens artistas brasileiros? Como eles levam a cultura deles? Por que se faz folclore?

CLYDE: É difícil, porque toda liderança moderna, digamos, dos brancos... se você vai entrar nessa, melhor entrar no balé. Eu acho que dança moderna é uma fase que a gente está passando e que vai ser eventualmente transformada pela dança afro brasileira, ela vai transformar a dança moderna, já esta transformando.

STEPHANIE: Como se representa a dança Africana Afro brasileira na dança contemporânea nos EUA? Por exemplo, o que a gente faz ao invés da dança de candomblé ou danças folclóricas?
CLYDE: Lenda, mitos, história... e transforma em teatro afro brasileiro moderno. Porque a dança moderna afro brasileira existe e ela se manifesta em termo de teatro.

STEPHANIE: Você acha que o trabalho de Watutsi foi loucura?
C: Pra ele, não. Nem pra mim, mas pra alguns... Tem que lembrar o contexto, o momento.

STEPHANIE: O que? Anos 70, 80?
CLYDE: Mas também tem loucura e tem coisa feia. Não foi feio o que ele fez, o público assistiu sem entender, mas muitos entenderam pela força expressional. Mas uma pessoa só não pode fazer um movimento, você tem que ter um seguimento, você tem que ter uma escola, você tem que ter gente, você tem que provar que sou eu, você, ele... Somos nós. Na época que ele trabalhava aqui, ele não conseguiu isso, ele não conseguiu estabelecer um corpo de participantes para *.....*. Não era coisa ruim, a pessoa tem que ter capacidade de organizar forças, ou se identificar, se envolver com uma instituição que vá fazer isso para você, ou que vão lhe dar a chapa, você faz parte da chapa, você foi escolhido. Eu, no meu caso, fui chamado porque a universidade reconheceu o meu talento, Então a dança moderna... Ela tem que... Eu inclusive não sou o mais estudioso desses antecessores, mas eu já vi e ouvi muita coisa. Mas dizer definitivamente “eu sei”, não. Porque o mundo está mudando, pertencendo as regras e artes cênicas, o mundo tem que seguir certas regras, essas regras tem a ver com apoio, comportamento, significado...

STEPHANIE:... Organização
CLYDE: Exatamente isso.

APÊNDICE B - Entrevista com Raimundo Bujão e Edu Omo Oguiam em Itapuã, na casa de Bujão

BUJÃO: Eu sou conhecido na roda da militância e no mundo cultural como Raimundo Bujão, que é uma referência de minha influência aqui no bairro, a qual já passou a incorporar a minha personalidade. Eu era gordo quando era criança e aí meus amigos de infância me apelidaram de Bujão, e aí se incorporou a meu nome e hoje eu sou conhecido como Raimundo Bujão. Se disser só Raimundo, é difícil até de identificar. Se você tivesse perguntado onde mora Raimundo, não teria chegado aqui em casa.
Edu Omo Oguiam, poeta, militante do movimento negro, mora há mais que 30 anos no terreiro de Mãe Stella em Salvador, o que mostra seu envolvimento sério com o Candomblé.

STEPHANIE: Então você ainda está engajado no Movimento Negro?
BUJÃO: Sim. Hoje eu pertenço a um pequeno grupo chamado "Bastada Africana". A gente faz um debate muito mais voltado para os fatos históricos, sobretudo na linha de trabalhar o carnaval numa perspectiva revolucionária.

STEPHANIE: Qual a sua relação com a cultura?
BUJÃO: Na verdade, eu sou filósofo de formação e trabalho muito na área de produção cultural e política. Eu faço assessoria política para o secretário de Estado, da Secretaria de Desenvolvimento Social e Combate a Pobreza, o secretário Valmir Assunção. E nas horas vagas, eu faço o que eu gosto, e a minha "cachaça" preferida que é o movimento cultural.

STEPHANIE: E as atividades de Watutsi? Você lembra de algumas? Você pode falar o que você presenciou?
BUJÃO: Lembro várias. Nós fomos contemporâneos no Movimento Negro. Watutsi como sempre uma pessoa extremamente, diria, especial. Já nos final de 70/80, já trabalhava com expressão cultural como elemento fundamental para o resgate da identidade. Tivemos oportunidade de fazer algumas oficinas no Malê de Balê, que é um Bloco Afro daqui de Itapuã, que eu participava, na época, da direção no final dos anos 70 e início dos anos 80. E também no Movimento Negro em atividades

políticas. Eu posso registrar como um momento especial, uma intervenção dele quando da vinda de Desmond Tutu à Bahia. No Largo do Pelourinho, quando ele fez uma encenação no barro, um homem de barro, e foi algo extremamente expressivo, que deixou até o pobre Desmond Tutu sem saber o que tava acontecendo, se ele tinha surgido do barro.

STEPHANIE: Mas o que ele fez lá?
BUJÃO: Ele cavou as pedras, tirou as pedras numa certa área no Pelourinho, próximo a Casa de Jorge Amado, e foi cavando, cavando, até que deu no barro. E ele fez uma encenação em que ele saía do buraco no barro. Na verdade, o que meus olhos puderam perceber, é que foi uma intervenção artística para demonstrar a realidade do povo negro na Bahia.

STEPHANIE: E como reagiu o povo? Como foi a reação das pessoas?
BUJÃO: A reação foi de admiração e de reflexão. Ele, na verdade ele impôs uma linguagem. Onde o Pelourinho, em peso, na época teria um público entre quatro a seis mil pessoas, ele foi a figura central. Acho que, além dele, só Desmond Tutu (risos). Ele fez muitas intervenções nos blocos afros e afoxés. Ele preparava as alas de dança, ele fazia muitos temas nesse sentido. Não dá para ter uma lembrança específica por conta da memória, não é? Muita coisa ficou para trás.

STEPHANIE: Pessoalmente, o que ele deixou para você?
BUJÃO: Uma pessoa extremamente obstinada, uma pessoa que acreditava muito nas coisas que fazia, e que na sua época aqui em Salvador era bastante uma figura polêmica, porém reconhecido pela sua capacidade de expressar seu lado artístico.

STEPHANIE: E esta arte, como você classificaria? Moderna, dança, teatro...?
BUJÃO: Eu acho que a forma dele se expressar incluía dança, expressão e representação.

STEPHANIE: E como era a relação dele com outros artistas?
BUJÃO: Ele tinha uma companheira, que era Cremilda, que era também uma dançarina, e ela foi formada por ele. Ele foi uma pessoa muito objetiva naquilo que

ele acreditava. Porque eram intervenções muito raras, ele fazia só dança. Ele utilizava a dança dentro de elementos muito mais intensos no sentido de para além da dança. Ele não deixava que a expressão se encerrasse na dança pela dança, mas sim a dança como elemento para chegar a algum objetivo como o resgate da identidade, como a denúncia das condições de vida que a gente levava.

STEPHANIE: Ele é considerado um artista provocador por quê? E também inovador, o que ele fez de inovador que outras pessoas ainda não tinham feito?
BUJÃO: Na verdade, a novidade era sua característica, de um artista que trabalhava os elementos a partir de uma perspectiva de resgate, de provocar os olhares para a novidade que ele apresentava.

STEPHANIE: E a importância dele nas artes cênicas, hoje?
BUJÃO: Na verdade, ele é uma referência, embora esteja fora do Brasil. A sua contribuição até hoje é lembrada pelas pessoas, principalmente aquelas que conviveram com ele.

STEPHANIE: E atualmente quais são os artistas que se inspiram no seu trabalho?
BUJÃO: Eu não posso afirmar hoje na dança quem seria uma pessoa da linha dele, por causa dele estar há muito tempo fora da Bahia. Não há como destacar algum artista que produza da forma que ele produzia. Eu acho que o trabalho dele é muito característico.

STEPHANIE: E você acha que hoje é necessário um novo conceito de Reafricanização? Ele foi o primeiro que tinha rasta, andava com roupas africanas...
BUJÃO: A sua estética era muito inovadora para a época. Ele trazia consigo uma consciência do papel da roupa, do vestir como elemento incorporado a sua militância. Ele não se vestia apenas como uma pessoa comum, mas com o objetivo de trazer novidades na forma de se trajar.

STEPHANIE: E hoje você acha que tem necessidade a Reafricanização ainda? O que você considera hoje importante para a identidade afro-brasileira?
BUJÃO: Eu acho que, no mundo, a militância hoje tem traçado uma linha mais política e ideológica no sentido da concepção de mundo, da concepção filosófica. E

hoje, praticamente, o mundo da dança hoje... ela é muito mais coreográfica, do que uma dança de dimensão estética de resgate de identidade.

STEPHANIE: E o contexto desta época? Você pode falar um pouco? Porque as pessoas hoje não sabem.
BUJÃO: Na época, era uma novidade para os olhares da militância, por conta do que ele trazia. Na verdade, era uma novidade.

STEPHANIE: Ele tinha essa coisa de chocar o público. Qual foi a mensagem dele para as pessoas?
BUJÃO: Posso imaginar que o que ele buscava era a firmação de uma nova estética, de uma nova dimensão corpórea do mundo artístico.

STEPHANIE: Mas como foi o mundo artístico nessa época?
BUJÃO: Na verdade, o Movimento Negro crescia, e ele teve a peculiaridade de associar a sua manifestação a uma necessidade de se diferenciar na forma de demonstrar o seu talento. Ele não buscava apenas um espaço como mais um dançarino, e sim como uma pessoa que queria que a sociedade refletisse e pensasse qual a mensagem que ele traria para a gente.

STEPHANIE: O que mais te chamava atenção no trabalho de Watutsi? Você acha importantes as passagens artísticas de Watutsi?
BUJÃO: A sua singularidade. A singularidade do trabalho que ele apresentava marcou a sociedade. Eu até lembro que, na época, algumas pessoas não conseguiam compreender e achavam que ele era maluco, pela sua ousadia.

STEPHANIE: E por que as pessoas pensavam que ele era maluco, ou arrogante?
BUJÃO: Por conta da novidade que ele trazia. Não era uma manifestação meramente artística. Era uma manifestação de afirmação identitária.
EDUARDO: Era a estética da agressão. Um lenço no cabelo... Nós homens não usávamos muito colorido, não é? A sociedade era conservadora. Nós comemorávamos apenas 90 anos de abolição naquele período, e daí ainda estávamos vivendo a herança da escravidão, e essa herança se refletia no nosso jeito de ser, inclusive no nosso medo de se assumir, de se mostrar. Se éramos de

candomblé, escondíamos as contas. Joga de lado essa questão, que não acabou. Que a juventude continua correndo atrás de etiqueta e de marca. Mandela acabou com esse negócio de ter que recorrer a isso. Mostrou que é possível ser bonito, estar bem vestido, se sentir bem do ponto de vista estético, sem necessariamente ter que pagar absurdos por isso. Como Mahatma Gandhi fez lá pela década de 40 na Índia, rompendo com a Inglaterra, fazendo os indianos confeccionarem seus tecidos a partir do algodão que eles mesmos colhiam, no tear doméstico, para não comprar o tecido fabricado pela Inglaterra. O que acontecia era que Jorge trazia esse conceito para a gente romper. A questão mesmo do cabelo rasta. Então assumiu nele o dread como estética, uma coisa que era do louco. E ele já tinha atitudes que para a sociedade eram de um louco, mas não havia nada de loucura, havia muita clareza, importava quem conseguisse perceber.

STEPHANIE: E você acha que tinha alguma conspiração em relação ao trabalho de Watutsi?
BUJÃO: Na verdade, ele um vanguardista. Então você sabe que toda vanguarda, na sua essência, uma pequena parte consegue absorver, mas no geral não.

STEPHANIE: E ele tinha problemas com a polícia?
BUJÃO: Vários. Alvo. Presa fácil. Ele incomodava porque se intimidava com a possibilidade de uma intervenção policial na situação. Ele foi uma pessoa ímpar na nossa época.
EDUARDO: Ele aboliu a cueca. Ele andava com umas calças, uma espécie de saco de farinha sem cueca, e de vez em quando ele tinha problemas com atentado ao pudor.

STEPHANIE: Pode falar dessa feira cultural em São Paulo?
BUJÃO: Foi a Feira Nacional da Cultura. Era março de 1983

STEPHANIE: E ele fez o que nesse evento, ele dançou?
BUJÃO: Ele fez um protesto na hora da abertura do encontro. E começou a mostrar o ticket para a organização e as delegações, foi uma falta de respeito, e acabou impondo a organização uma mudança. Ele fez uma intervenção muda. Aí saiu pelo salão mostrando o ticket.

EDUARDO: É porque ele era muito espontâneo. Inclusive houve problemas de eventos em que tinha uma programação cultural, ele não estava na grade de atrações e de repente ele entrava e roubava a cena. Mesmo quando ele estava inscrito, você nunca sabia o que ele ia fazer. Como a dele era justamente dizer o que é que estava errado, então ele não tinha uma coisa pré-organizada. A partir do próprio momento, ele tava ali, desenvolvia o trabalho para criticar aquele momento. Ele era muito criativo, muito espontâneo e uma capacidade de sacar as coisas à sua volta muito grande. E o que acontecia com ele é que ele sempre dizia: "Não quero seu um neguinho 'sim senhor, não senhor'. Eu quero ter ideias próprias. Eu quero pensar e falar. Eu quero dizer o que penso e o que sinto." E isso ele fazia a todo o momento. Ele não era uma coisa elaborada, ele chegava num momento e atitude era essa. Uma vez, teve uma peça lá no Santo Antônio e passou um tempo sentado assim na cabeça de Castoli, como se tivesse cagando. Passou um tempão para que as pessoas entendessem que ele estava dizendo que defecava na cabeça de Castoli. Só depois daí que ele começou a se expressar. E tudo isso ele faz de maneira natural, de forma espontânea. Não sei como ele está lá na Europa. Inclusive quando ele me chamava para trabalhar com ele eu ficava sempre cabreiro, pensando "o que será que ele vai aprontar?" (risos). Graças a Deus ele era amigo, ele não era de sacanear ninguém, ele deixava ninguém de calças na mão. Agora os poderosos sempre ficavam assustados. Quem estivesse dirigindo, manipulando, tinha que ter cuidado com ele, porque ele vinha para denunciar. A grande jogada dele era essa capacidade, essa coragem que ele tinha de denunciar, de romper com essa coisa de aceitar tudo calado. A gente perdeu com a ausência dele. Não tem ninguém na Bahia que possamos dizer que é seguidor de Watutsi, mas a semente está plantada.

BUJÃO: Mas a dança na Bahia, com a ausência dele na militância em Salvador, mesmo a dança afro, ela se distanciou um pouco dessa linguagem, da presença dela na intervenção militante. Por isso que eu fiquei com dificuldade de saber quem é quem. Quem é que vai produzir isso? Não tem!

EDUARDO: Ele, por exemplo, com a questão dos blocos afros. O pessoal tinha aquela preocupação estética com aquelas cores, tudo muito bonito. Ele não, ele ia buscar o rústico.

BUJÃO: Ele ia buscar o cru. O que poderiam dizer algumas pessoas, algo que não tinham nem cores nem brilho. Mas tinha uma identidade, uma ideia, uma razão de ser.

STEPHANIE: E a questão do candomblé?

BUJÃO: Naquela época, eram poucos os militantes que tinham contato com o candomblé. Essa pergunta era melhor ser respondida por Godi ou Tissão.

EDUARDO: Com Joje Watutsi, isso veio com a nossa militância, de resgate cultural e político. Talvez até no bojo cultural da discussão étnica.

STEPHANIE: E o movimento negro?

EDUARDO: Lélia Gonzáles, que esteve nas origens do movimento negro, que foi a grande semeadora das ideias dentro da cabeça da gente, porque era uma mulher mais madura, uma antropóloga, já andava por aí há mais tempo, já preocupada com essas questões. Nós éramos jovens demais, desinformados demais, e ela foi quem veio plantar essa semente na cabeça da gente. E Brasil afora, porque ela morava no Rio de Janeiro e saía fazendo palestras pelo país. E justamente ela veio nos anos 70 fazer algumas palestras aqui como convidada. Foi a primeira grande discussão racial que tivemos por aqui. Dava orgulho estar perto dela. Uma vez mesmo, por causa dessa questão religiosa, em uma palestra que ela fez aí, eu declamei um poema que eu fiz em homenagem ao Jimi Clif, pela primeira vez que ele esteve aqui. Aí quando eu acabei de declamar o poema, ela olhou para mim e disse: "É, Stela está enganada, ela tem um mulçumano em casa e não sabe", (risos). Porque no meu poema eu falo do islamismo, porque Clif era mulçumano. Ele era um ícone para nós e tinha uma grande representatividade, a música dele embalava nossas festas, embalava nossas noites.

BUJÃO: Eu gostaria que fosse resgatado um pouco da linguagem expressiva do trabalho de Joje, eu tenho saudades.

APÊNDICE C - Entrevista com Antonio Godi e Raimundo Bujão, 08 de dezembro de 2008

Na casa de Antonio Godi (em Stella Mares), diretor de teatro, ator, pesquisador, militante e fundador do Movimento Negro; e com Raimundo Bujão, vereador ligado ao bairro de Itapuã e ao Movimento Negro, produtor de filmes documentários, como por exemplo "Quilombos da Bahia" e "Abdias Nascimento", e produtor de bandas de reggae, como por exemplo a banda "Reação de Sergipe".

STEPHANIE: Quando você conheceu Watutsi e em que circunstância?
GODI: Eu fico muito contente, o povo faz parte da cultura e os movimentos políticos negros na Bahia também de Salvador... e foi exatamente na década de 70... é isso, década de 70, Watutsi já tava na rua, ele é talvez o primeiro dançarino negro a ir pra ruas.

STEPHANIE: Então, quando você encontra Watutsi a primeira vez?
GODI: Watutsi faz parte de um contexto muito particular, que era o contexto da década de 70 em Salvador. Watutsi era um dançarino que ia para as ruas, uma coisa que chamava a atenção de todos. E Watutsi, talvez tenha sido ele junto com Tissão, um dos primeiros negros a assumirem os dreadlocks, aquele cabelo que as pessoas chamam de rastas. E surpreendia muito as pessoas a irreverência de Watutsi, dançando onde quer que ele quisesse dançar, nas ruas, onde quer que fosse. Era, segundo sei, um autodidata, muito inteligente, com uma capacidade de articulação muito grande sobre o mundo, sobre a vida, sobre as coisas. Isso assustava as pessoas, porque a irreverência dele e a coragem dele faziam o que faziam na época. Ele ocupa um espaço no Forte Santo Antonio e passa a morar, mais uma irreverência dele. Passou anos e um dos momentos mais irreverentes da historia de Watutsi, tanto que teve um ritual absurdo que ele fez lá, que não sei se você soube disso, nessa época ele já tava com Cremilda, dançarina também, moravam juntos... Um espaço que sempre teve uma vocação cultural, tanto que os grupos de capoeira ficavam lá, e ele fez uma vez uma performance absurda com

fezes... Watutsi fez uma maluquice assim, fora de tempo. Não tenho consciência de que Watutsi tenha feito parte de algum grupo de teatro ou de dança. No inicio da década de 80, eu chamei ele pra fazer um espetáculo chamado “Ajacá Iniciação da Liberdade”, ele fez esse espetáculo, acho que Tissão também trabalhou nesse espetáculo, na realidade eu tava chamando os dançarinos negros de rua que estavam surgindo naquele momento, foi quando tive oportunidade de trabalhar com ele, depois ia fazer uma outra montagem em 83 do “Ajacá”, que era a montagem bem local pra teatro pra tudo... mas acabou que Watutsi era uma pessoa muito irreverente, até tomar banho era uma coisa que ele fazia pouco, e você fazer ensaio de teatro com um rapaz que não tomava banho é complicado. Mas era um grande dançarino, o contexto que era um contexto muito particular, porque era década de 70, estou retornando um pouco, mas então, era um contexto ainda de ditadura militar ou com rescaldos todos de ditadura militar, e uma certa efervescência cultural na cidade de Salvador, os blocos afros e um carnaval diferenciado, principalmente a partir de uma certa assunção étnica por parte de meninos e meninas da minha geração. Nessa época, em 73, bem antes... eu ia militar na Fazenda Grande do Retiro, ia fazer teatro lá, não ganhava um centavo, meu primeiro emprego foi exatamente em 79. Quando eu me formei, o padre me chamou, “vem cá, como é que você vem pr’aqui sem ganhar nada?”, e fui trabalhar lá nessa época. Me formei em pedagogia, esse é um contexto muito particular, passagem de 79 para 80, porque é exatamente aí que os blocos afros se fortalecem, a negritude vai pra rua, Bujão, um dos protagonistas, não um mero participante, tava aqui o Malê de Balê, e tava sempre envolvido nas coisas étnicas em que a cidade passou a viver, posturas, enfim... Na construção de uma certa política diferenciada que a Bahia passou a viver nessa época ...****... E Watutsi tava sempre no meio dessas coisas, ele era muito escorregadio, ele não era do tipo que ficava sentado lá no sucupira onde começamos as primeiras reuniões, ele não era do tipo que ficava sentado, mas ele ficava sempre em pé, dando palpite (risos), nunca me esqueço disso. Mas ele tinha opinião própria, não da pra pensar ele, sem pensar Tissão, sem pensar Dimi e aquele menino que tá na Escola de Dança na Fundação Cultural, isso porque eles foram os primeiros da consciência Bahia, dreadlocks, a surgir na cidade. Depois vão surgir outros, eu, Bujão, Jorge Papá. Watutsi era uma figura importante que pontua então o momento determinante da historia da cultura baiana, ...****... Eu não acho estranho que as pessoas não

queiram lembrar, as pessoas nem sempre querem lembrar de pessoas como Watutsi, mas elas tem que se lembrarem que nós estamos aqui pra lembrar dos nossos.

STEPHANIE: Em sua opinião, em que categoria se encontra o trabalho de Watutsi?
GODI: Difícil, não pode classificar. Por exemplo, enquanto estilo, não tem como, era dança de rua, não a dança de rua que se chama hoje, que os americanos fazem muito. Era um estilo muito particular dele, não dá pra desassociar Watutsi de Negrizu. Começa que também na rua, e depois vai trabalhar comigo, então a contribuição de tantas pessoas importantes é fundamental para o que nós somos hoje, para o que nós construímos hoje.

STEPHANIE: Mas como ele influencia as coisas que acontecem hoje?
GODI: Uma influência pontual é difícil, porque nós éramos tantos... Mas ele foi uma referência. Por exemplo, hoje eu não conheço ninguém que faça depois de Watutsi o que ele fazia: ir para as ruas, fazer dança de rua com estilo muito próprio, de repente ocupar um espaço público, que ele deveria ter consciência que aquele espaço pertencia a ele e a comunidade e que não tava sendo utilizado, então ele vai lá e mora lá. Outro detalhe curioso é que Watutsi fez o parto da mulher dele, se vê a irreverência dele, ele não tinha uma consciência muito plena ainda de, por exemplo, rastafarianismo apesar dos dreads, mas ele tinha uma consciência étnica muito profunda. Então ele tinha uma desconfiança muito grande com o nosso povo, com a babilônia toda... Tanto que ele vai pela beirada, ele vai por fora, às vezes uma pessoa temida ou às vezes mal vista por causa exatamente dessa postura dele, imagine um jovem que vai pra rua e deixa um cabelo crescer da maneira que ele queria, que usava as roupas que ele queria... Eu não lembro de ver Watutsi vestindo as roupas que todo mundo usava, ele tinha uma coisa diferente no jeito de ser, então ele marcava sua presença pela cidade, a de uma postura diferenciada pelo estilo, no jeito de andar, nas danças ...****... Eu nunca vi ele manifestar claramente nenhuma ligação direta com o candomblé.
BUJÃO: Ele tinha uma particularidade na época de associar a expressão que ele fazia a militância, porque sempre tivemos dançarinos, mas era sempre aquela coisa de uma perseguição, de uma realização profissional, individual. E ele foi o

contrário, ele incorporava aquela sua expressão ao conjunto de aceitação e afirmação. Essa pra mim é a grande diferença dele.

GODI: É curioso porque, olhe bem... Na década de 70, homem fazendo dança era muito raro. Isso se prolifera com a chegada de Clyde, depois Firmino Pitanga... Isso foi muito importante: homens sexualmente dentro dos padrões dançando. A maioria dos dançarinos era homossexual, é uma consciência muito interessante essa. Essa geração que vem junto com Watutsi, muitos deles começam nas ruas, fazendo capoeira e depois param em balés folclóricos, que eram muito mal vistos na época, mas que hoje nós sabemos das contribuições que esses balés trouxeram, que criaram uma leva de dançarinos, percursionistas, músicos... porque não existia essas instituições e a própria Escola de Dança sempre foi muito fechadinha pra essas coisas, Clyde é que leva um pouco... Essa ainda sobre o nome de dança contemporânea, nem dança afro era.

BUJÃO: Incorpora esses elementos né? Externa e na verdade foi o grande, talvez, que tenha possibilitado essa aproximação. O fato dele ser um negro Afro-Americano, porque, os daqui, na verdade, não tinham espaço nas Escolas de Dança e Teatro. Era um espaço elitista do ponto de vista mesmo... Até os próprios negros, que são raríssimas exceções, acabavam incorporando o espírito de ser mais um artista, profissional bem sucedido. Talvez Jorge, se parar pra perguntar se ele ganhou algum centavo do que ele fez com dança (risos), eu acho que não vai ter nada, mas só que ele permitiu chocar, provocar, porque no fundo ele provocava a sociedade, ele fazia a gente pensar... E mesmo na militância há pessoas conservadoras como em todo lugar, e pessoas que não conseguiam entender, por exemplo, fumar um baseado, não conseguiam entender porque o cara usava roupa diferente, e esse cara associava o seu movimento, que era o movimento que vivia dentro dele, pra contagiar o coletivo pra contribuir na luta coletiva, eu acho que ele tem uma característica muito especial nesse sentido, que até poucos entendiam e muitos da militância faziam pouco, porque não entendiam. Eu tentei também não classificar, mas dizia que ele era vanguardista, eu pude definir ele como vanguardista.

GODI : Porque na época ele tava na frente.

BUJAO : É...

GODI: O contexto daqueles que pensavam produzir algo na cidade de Salvador, para além dos grupos folclóricos, era o contexto da veracidade, naquela época

chamava-se EMAC -Escola de Música e Artes Cênicas ...****... Era época que estava passando pela Escola de Teatro, na década de 70 quase início de 80, e nesse contexto a EMAC era na realidade departamentos conjugados de teatro, dança e música. Teatro era um pouco menos elitista ate porque o Mário já tava lá desde a década de 60, então criou-se o primeiro negro a estudar na Escola de Teatro e que depois impulsiona também a dança negra e também com esse namoro maravilhoso com o Clyde Morgan né? E as tantas coisas que vieram depois, depois me contaram que com a África também que deve ter sido importantíssimo pra Bahia, pra Clyde, Mário... Jorge tá nesse contexto daí, o que fala Bujão é interessante porque na Escola de Música por exemplo, numa cidade tão melodiosa e tão musical como a nossa, era praticamente voltada para música erudita, tinha alguns lampejos vanguardistas de alguns profissionais de lá, mas talvez Linderbeg seja o único negro que teve um olhar diferenciado apesar de já ter alguns alunos negros que tiveram dificuldades lá dentro, Dilorina, Jorge Papá, Ari Dias, grande baterista... mas ainda assim a EMAC era meio complicada, tinha uma coisa interessante, todo mundo que entrava na universidade em qualquer uma dessas escolas convivia com uma disciplina chamada integração artística, isso me fez ver como foi importante para nossa geração porque nós aí convivíamos no início do curso com pessoas de áreas diferenciadas aí a gente constatava que essas áreas não são tão distantes assim. Hoje em dia ninguém faz o que Watutsi fazia.

STEPHANIE: O que ele queria?
BUJÃO: O que ele queria, e só ele sabe! (risos)
GODI: Eu acho que Jorge queria ser, queria existir nele, e do jeito dele. E ele constrói um jeito de fazer a coisa.

STEPHANIE: Porque você o chama para trabalhar com você?
GODI: Primeiro, porque eu estava fazendo uma montagem profissional com atores e dançarinos negros e sempre gostei muito do trabalho dele. Chamei ele, chamei Tissão, depois chamei Jorge Papá. E essa coisa também da simbologia dos negros, assumindo seus dreads, seu corpo, enfim... e Jorge era uma referência. Eu lembro que, na época, eu não tinha certeza se ele ia encarar esse tipo de ensaio. Nada, perfeito: um artista como outro qualquer, criativo.

STEPHANIE: Qual foi o papel dele?

GODI: Posso ver depois isso com carinho, mas me parece que ele faz o "Ajacá" mais jovem. Tem dois momentos: o "Ajacá iniciação da liberdade" é um texto escrito em Português e Iorubá, de Orlando Cena, Ebai e mestre Didi. "Ajacá", ele na época do espetáculo, tínhamos dois "Ajacá": Ajacá é uma qualidade de Ogum Awá Sojú*,* aquele que vai na frente de tudo e de todos, desbravando. Ele, me parece, foi o mais jovem, sem dúvida Joje Watutsi foi um Ajacá, aquele que vai na frente de tudo e de todos, sem dúvida...

STEPHANIE: O que mais te chamava atenção no trabalho dele?

GODI: Era a irreverência, o fato de tá na rua e o compromisso e o fato de nos encontrarmos em momentos essenciais para discutir a vida e as questões étnicas na Bahia, tava sempre Edu Omo Guian, também tava sempre. Edu era mais poeta, ao mesmo tempo mexia com ferro, construía emblemas maravilhosos no terreiro onde ele vive até hoje.

STEPHANIE: E quais foram as dificuldades? Você vê algum modo de conspiração?

GODI: Imanente, permanente... e naquele momento de conflitos intensos, nós tivemos uma história de 500 anos, não de submissão, mas de tentativa de destruição de nossa autoestima, colocando a cabeça pra fora, o mundo inteiro dialogando com o mundo e construindo formas estéticas, desprendendo, indo para academia, claro então que aquela coisa que era imanente, que pensávamos que era permanente, passou a ser muito presente. Claro então, no âmbito da classe média baiana, pode-se dizer até de um branco baiano ou um negro mal resolvido, vendo uns atores vestidos daquele jeito na rua, jamais iriam achar aquilo interessante. Para nós, artistas militantes, não: Jorge é uma referência.

STEPHANIE: Atualmente, você percebe pressão, conspiração ou limitação?

GODI: Sim, mas era necessário, sabe... A gente não quer paz, não, porque nunca nos deram paz. E no meio desses, nos místicos, seja dentro do seu teatro, fora do seu teatro, seja no mundo da música... as dificuldades sempre são grandes, e vão continuar. A gente sonha que um dia deixe de existir. Mas seguramente agora era

um contexto muito específico mesmo na historia da Bahia e do Brasil, era cabeça de ditadura mesmo, após as cinco já detonando com todo mundo, a juventude fazendo uma pequena revolução no mundo todo, as mulheres começam a aparecer, a música como instrumento determinante na construção de nossa cultura... é um momento particular. Em outro momento, dificilmente não surgiria um outro Watutsi.

BUJÃO: A própria dificuldade momentânea acaba permitindo o surgimento desses, por isso que eu falo da especificidade do contexto que ele se encontrava hoje... Eu ate lembro "Ó pai, ó"; eu lembro quando surgiu, a mídia baiana fazendo várias críticas, dizendo que era uma merda, que não tinha contexto, que não tinha performance... Eu, só em ver hoje um elenco totalmente negro, eu já me sinto contemplado, independente da qualidade, e passar na rua e ver aquela menina que tava no filme ontem conversando comigo, isso me deixa feliz. A gente se vê no outro. Então Joje Watutsi foi talvez um baluarte de um processo histórico extremamente importante para a militância, é o que eu digo sempre às pessoas: se a gente tem hoje espaço pra fazer "Ó paí, ó", o cara que faz teatro ou o cara que faz música, ele não pode jamais esquecer que ele não faz apenas pelo seu talento, porque vários fizeram essa luta, muitos deles, inclusive os que já morreram. Eu faço questão de lembrar isso: o que quer que aconteça com o teatro hoje, Joje Watutsi é um cara importante. Então, que as pessoas que fazem teatro hoje possam incluir Jorge na sua trajetória de vida, ele foi o cara que chegou primeiro pra abrir as portas, ele foi Exu desse processo.

STEPHANIE: Que diferença você vê entre a juventude de 70 e 80 e atual?

GODI: O contexto é bem específico, mas é claro que uma levada de garotos está fazendo sua parte. Dentro da Escola de Teatro, as dificuldades continuam e são grandes, porque eu converso com meu filho e sei. Se você olha uma cidade como Salvador, que consagra Lázaro Ramos e vários artistas negros da minha geração, e olha o quadro de docência e não se ver... alguma coisa soa estranho. Até porque um Ray Alves da vida, um negão... então, o contexto era diferenciado, mas tá chegando. Também um referencial daí que tá fazendo sua parte, tendo consciência efetiva dos conflitos étnicos todos, porque questões sociais, econômicas, nem sempre a música tem ajudado a geração que tá chegando agora, alguns felizmente vem... e é um contexto diferenciado.

STEPHANIE: Por que o trabalho de Watutsi não é atualmente reconhecido?
BUJÃO : Eu acho que não é reconhecer, acho que não conhecem o trabalho dele. Quando você conhece e nega é outra coisa, mas não tiveram oportunidade de conhecer.

STEPHANIE: Watutsi não fazia folclore? Como você caracteriza o trabalho dele?
GODI: Essa questão dos balés folclóricos é fundamental, marca um divisor de águas das décadas de 70, 80. Mas tem outro personagem importante: Raimundo King, que entrou na academia, mas antes, não, um dos primeiros, talvez o primeiro coreógrafo a utilizar o repertório do candomblé ou algumas manifestações tradicionais importantes ligadas ao candomblé.

STEPHANIE: E qual a diferença entre folclore e dança moderna?
GODI: O folclore é geralmente trabalhado com lembranças, com tradições, manifestações de rua que passaram a ser chamadas de folclore. O maculelê, a capoeira, puxada de rede, o samba de roda, era um produto voltado nem tanto pra quem tava aqui, e sim para os visitantes. Muita gente, várias agências de turismo e entretenimento, se abastecia com essas riquezas que a Bahia apresentava.
BUJÃO: Eu acho que o Joje Watutsi poderia ser definido como o artista da metamorfose da cultura baiana.

STEPHANIE: Ele transformou o folclore em dança moderna? Metamorfose em que sentido?
BUJÃO: Não, exatamente porque ele traz exatamente o contrário, ele desconstrói essa ideia da dança como elemento apenas atrativo, ele provocava.
GODI: E se impõem na cidade como um novo personagem, uma nova personalidade.
BUJÃO: E ele era tratado como louco, ele teve um conflito com a polícia uma vez, queriam colocar ele como louco, e quem conversava com ele pensava, “como esse cara é louco, com uma lucidez aguçadíssima? E o olhar?” Algumas vezes ele teve conflito com a força policial.
GODI: Uma coisa curiosa é esse namoro que a academia faz com a nossa cultura, mesmo a cultura sempre distante do olhar da academia. Esse trabalho é

importante, porque, olha bem estamos rememorando e tentando encontrar, e cada vez mais estamos percebendo a importância que Watutsi tem, né? Porque era uma importância muito sutil para alguns, um andante, porque ele andava muito pela rua, já tentaram igualar ele com Figura, não pode, ele não pode ser comparado com a Mulher de Roxo, nem com o mágico, todos esses elementos viraram filme, mas ele andava na rua de cabeça erguida.

BUJAO: Ele teve aqui há uns dois anos atrás, parecendo um Lorde, e a alegria que eu fiquei!

STEPHANIE: As pessoas o chamam de arrogante...

BUJÃO: Eu acho que a figura de Jorge... Eu gosto de falar nessas coisas porque, como trabalho muito com produção cultural, não, pra transformar o cara em um Deus, é você relatar a figura e depois você faz a avaliação: o que ele fez? Como ele contribuiu? Onde ele tava? Por exemplo... ele foi uma figura solidária, sempre disposto na forma dele e sempre antenado com o que tava acontecendo. Lembro daquela performance com Desmod Tutu, ele roubou a cena, depois dele ninguém sabia quem tava lá, prefeito ninguém...(risos) De repente, sai um negão do barro! Foi muito bonita, aquela cena.

STEPHANIE: Vocês lembram-se de alguma outra performance dele?

BUJÃO: Eu lembro que ele chegava aos blocos afros, era uma loucura porque as pessoas não aguentavam a metodologia dele. Por exemplo, no Malê, eu sugeri que ele fosse pro Malê, chegou lá a galera não entendia, porque geralmente essas alas de dança tem uma visão muito performática, coreográfica, “dois pra lá, dois pra cá”, e ele não era isso, ele era oura viagem

GODI: O outro parceiro dele, Bernad, no início da historia era ele, Kafuné, Bernard e Tissão, e depois os meninos se afastam, fica ele e Kafuné. E depois eles se casam e vão ocupar o forte.

BUJÃO: Você falou de uma coisa que tem que ta lá na memória do Santo Antônio, porque na verdade ele permitiu inclusive que os grupos de capoeira estivessem lá, foi ele que chamou, porque ele tá de um lado e Bira de outro.

GODI*:* O Ilê também vem depois dele?

BUJAO: Ele foi uma figura importante, emblemática, e eu fico feliz porque ele está

vivo e bem. Tem muitas faltas. Se a gente for parar para pensar, quantos de nós estão vivos, né? E ele tá vivo e bem, isso que nós estamos conversando, eu quero que aconteça sempre.

STEPHANIE: Por que você acha que ele foi muito radical?
GODI: Em todos os sentidos. Uma pessoa que vai pra rua, que ocupa um espaço público, que dançava no meio da cidade, eventos pontuais... Porque ele não tava em qualquer lugar, ele tava nos lugares que ele achava que deveria estar, militando e emprestando o seu corpo a uma militância muito particular. Então, ele é irreverente em tudo, até na religiosidade dele, que eu não entendi muito bem, até o fato de não permitir que a mulher fosse pro hospital e fazer o parto da mulher. Quer dizer, é de um radicalismo... o cara passava assim do limite do extremo, mesmo quando você fala, “ele fugiu pra Alemanha”, fugiu sim, também acho, tem uma hora que na sua luta você tem que ir para outro campo de batalha para ver se você se revigora. Quando eu chamei Jorge para fazer “Ajacá”, meus amigos, alguns achavam uma loucura, ele era um artista maravilhoso.

STEPHANIE: Algumas pessoas acham que ele não fez nada, que ele era um merda. Exemplo: Nadir. O que você acha dessa afirmação?
BUJÃO \ GODI: Essas pessoas certamente não se envolveram no movimento negro como nós nos envolvemos. Por exemplo, Nadir Nóbrega, que é minha irmã, talvez nessa hora ela estava fazendo a dança dela em outro lugar, que era na dança negra, talvez nessa hora ela não tivesse visto isso. Talvez ela não tivesse tempo de enxergar isso, porque ela teve alguns momentos holofotes ao redor dela.
BUJÃO: Ele sempre se colocava à disposição do coletivo, é bom que as pessoas falem, é cada olhar... Ele foi ímpar. A dança tem um papel importante na Bahia, mas tem pessoas ”que pagaram o pau” e Jorge é um deles. Ele inseriu a dança, a arte, a expressão como algo da militância. Não é o cara que era contratado pra fazer atividade qualquer, não, ele estava inserido no contexto. A atitude dele que determinava, não era o discurso.

APÊNDICE D - Entrevista com Jussara Santana, 49 anos, mãe de dois filhos, militante do movimento negro, enfermeira e produtora, formada em publicidade e propaganda. Atualmente, trabalha com duas bandas, uma de reggae e uma de Rap. Na sua casa, no Pelourinho, Salvador, 2008.

STEPHANIE: Teu trabalho na militância começa quando?
JUSSARA: Começou em 1986, quando eu conheci o Ilê Aiyê. Mas só conheci o Ilê e não comecei a militar. Aí, conheci Joje Watutsi em 1989 na rua, em meio às performances dele, me bateu a curiosidade de saber quem era e porque aquela vida. Eu tinha a vida... não de patricinha, mas não desse mundo de cá, tinham dois mundos: um consciente e um sem consciência, e eu vivia nesse mundo de cá, aquelas roupas de marcas, aquelas coisas. E eu conheci Joje Watutsi e Kafuné, e eles negavam tudo, e eu fui me interessando, procurando saber quem eram. Eu convivi com ele e mudei radicalmente, comecei a me assumir enquanto mulher negra com Joje Watutsi e Kafuné. Eu tava naquele mundo... eu gostava sim daquilo, foi como minha mãe me ensinou: não podia ser agressivo, não podia andar com o nariz em pé. E aí você ver o outro lado, você vem pro Pelourinho, você vê outro lado, você tem que ser ousado, você tem que partir pra frente. Foi com Joje Watutsi mais Kafuné que eu deixei muitas coisas do mundo, e foi com Jorge mais Kafuné que aderi mais à moda africana e que eu me empolguei de verdade. Ele conscientizou várias mulheres, eu lembro de uma performance dele...

STEPHANIE: E na época, como era a vida para uma mulher negra? Quais foram os problemas?
JUSSARA: Todos, quem andava com Joje Watutsi era chamado de louco. As coisas mudaram e ele fez a parte dele, Kafuné não deveria tá lá recolhida, hoje eles teriam que colher os frutos disto. Hoje as pessoas não conhecem, meus filhos sabem quem é Joje Watutsi porque eu passo. Ele e Mário Gusmão, eram eles a revolução negra daqui. Aí, quando ele deixa Kafuné e vai embora, eu mesma me senti órfã. A gente ainda fez alguns contatos, Mário Gusmão tem uma casa lá no Rio Vermelho que virou um museu, mas eu acho que se a gente não continuar futucando... vai ser bom esse trabalho. Às vezes, quando vem de fora pra dentro, ele continuou Jorge, ele anda descalço nesse Pelourinho aí, as pessoas pensam

que ele não evoluiu, ele continuou Jorge.

STEPHANIE: O que te chamava atenção do trabalho dele?
JUSSARA: Era a dança, a performance dele, que abria as alas mesmo de Ilê, de Muzenza, ou só mesmo, era Joje Watutsi *e* Kafuné, essa ala de dança quem iniciou foi Joje Watutsi, mas só queriam eles, quem tinha os dois... a imponência e a forma de dançar dos dois... Eele fez parte da minha mudança de virar mulher, eu gostava muito de deitar no colo de Jorge.

STEPHANIE: Por que as instituições culturais e o mundo acadêmico não reconhecem o trabalho dele?
JUSSARA: Ele era autodidata, negro, tinha o cabelo dreadlocks. E ele tava além, porque a academia deixa as pessoas meio loucas de achar que o natural não faz parte. Ele não foi em escola nenhuma para fazer o que ele fazia, e a ingratidão das pessoas é por ele ser negro. Ele tava muito à frente, Jorge quebrava todas as regras, ele não tava preso ao sistema, ele transgredia as regras, tinha uma proposta. Ele acreditava na essência dele de homem Africano.

STEPHANIE:E no seu trabalho ele teve alguma influencia?
JUSSARA: Não, nessa época eu só estava enfermeira. Ele teve influência de eu optar pela arte. Não fazia com ele nem capoeira e nem nada, porque a gente ria muito e ele queria seriedade. Eu fazia dança com Negrizu e não fazia com Jorge, era outra coisa para mim. E também porque teve aqueles conflitos, porque eu trabalhava, ele era muito exigente com os alunos dele. Então lá eu queria que ele me visse como Jussara que trabalha no hospital e vim pra dançar pra tocar. Eu não queria deixar o hospital também, não queria ir pra arte, então se eu fizesse dança com ele... Eu gostava da enfermagem, porque eu acredito que nós viemos de tribo. Nem todos vieram pra arte. Eu sou produtora, enfermeira e estou produzindo duas bandas. Jorge só foi crescimento...

STEPHANIE: Em que sentido ele mudou?
JUSSARA: Eu já disse, a questão da autoestima, mudou a autoestima das pessoas. A questão do belo, de se achar mesmo. Naquele momento, naquela época, éramos considerados como gatinhos feios, até que Jorge mostra o

contrário, e que você é livre. Ele veio com isso, com essa questão de você trabalhar para você, com o seu natural... A Bahia não tava preparada para ele.

STEPHANIE: De onde vem a forca dele essa vontade, sabe se ele aprendeu com alguém?
JUSSARA: Não, não sei. Acho que é herança ancestral mesmo, do que ele acreditava. A minha vem dele.

STEPHANIE: Como você classifica o trabalho dele?
JUSSARA: Psicólogo (risos). E... Eu acho ele um bom administrador, porque enquanto ele tava no Forte... Ele sempre foi bom... A polícia sempre foi repressora, se ele tinha medo ele não falava.

STEPHANIE: Ele fez parte do início do Ilê?
JUSSARA: Não sei dizer. Eu sei que ele dançava e ele morava no Forte e o Ilê Aiyê ensaiava no Forte e depois comiam, bebiam, fumavam... E depois tinha gente que não tinha ônibus pra ir pra casa, dormia lá.

STEPHANIE: Você vê alguém parecido com ele na rua?
JUSSARA: Não, aqui vem muitos meninos de arte, eu acolho, acho que eu herdei muito dele, de tá acolhendo. Mas não chega nem perto do que ele fazia, de ser solidária. Então a gente vai fazendo um pouquinho. Ano passado teve aquela modelo Naomi, acho que tá na hora do Ilê trazer Watutsi.

STEPHANIE: E para as gerações seguintes, você também tem filhos... Como é hoje esse movimento de reafricanizacao?
JUSSARA: Com certeza, antes era muito forte, ficava na gente. Hoje não, eles sabem que tem, que pode, eles não precisam mais brigar para usar o cabelo assim. O que me marcava eram as apresentações de rua.

APÊNDICE E - Entrevista com Mestre King na Escola de Dança da Funceb, no Pelourinho, Salvador, 07 de fevereiro de 2009

KING: Meu nome é Raimundo Bispo dos Santos, artisticamente me deram esse título de "Mestre King", que eu sempre digo que mestre é Deus, nós somos semelhantes dele. Nasci no dia 12 de outubro de 1943, tenho 65 anos de idade. Sempre me dediquei à dança. Eu vim me dedicar à dança depois dos 27 anos, antes eu não sabia. Eu vim adquirir a minha identidade como negro depois dos 27 anos, na década de 60.

Eu tive uma educação completamente árabe. Eu fui criado com árabes, e toda entrevista eu digo isso. O pai da minha mãe de criação era mulçumano, mas ela era católica apostólica romana. Ela era filha de árabe, nascida em Mar Grande, na Ilha. Mas minha educação sempre foi católica. Da década de 60 pra cá, eu não tinha descoberto ainda minha identidade como negro. Depois que eu prestei o Serviço Militar, das Forças Armadas, eu comecei a me dedicar à dança. Fui descoberto por uma pessoa que me levou à minha primeira professora, Emília Biancardi. Depois teve Domingos Campos e muitos outros professores.

STEPHANIE: Nesta época (década de 60), era muito raro homens dançando. Você tinha dúvidas quanto a isso?

KING: Não, não tinha dúvidas. Eu não sabia o que eu ia fazer, certo. Para eu entrar na universidade para fazer vestibular pra dança, decidi seis meses antes do vestibular, porque até então eu não sabia.

STEPHANIE: Qual foi a sua formação? Dança moderna, clássica ou tradicional?

KING: A minha formação universitária foi dança moderna.

STEPHANIE: E o movimento negro na sua época? Não tinha? Como era?

KING: Havia algumas entidades, como Zumbi dos Palmares, entre outras que fiz parte. Mas quando eu vi que começou a radicalização, eu saí. Aqui no Brasil não foi agressivo como nos EUA. Foi minha época, a época dos Panteras Negras, Ângela Davis, Martin Luther King, eu adorava esse pessoal. Aqui tinha outro tipo de movimento, e hoje graças a Deus acabou esse movimento todo e fundiram-se

todas em um só, que é o MNU – Movimento Negro Unificado, que tem uma consciência. Mas sempre dentro dessas organizações tem os radicais.

STEPHANIE: E como você considera Watutsi, neste contexto? Qual a contribuição dele?
KING: Watutsi contribuiu. Eu cheguei até a dizer que Watutsi, quando tinha aquele movimento forte aqui no Brasil, Hare Krishna, quando Watutsi viu os Hare Krishna, ele pegava uma cabaça e botava na cabeça, se vestia e vinha correndo. Ele era agressivo, era politizado e brigava: "Saia daqui, que aqui não é seu lugar, Hare Krishna porra nenhuma!" E Joje Watutsi teve uma história aqui na Bahia. Eu não sei em termos culturais, mas ele protestava. Aquela figura grandona. Ele namorou e casou com uma amiga minha, amiga não, uma dançarina. Depois se separaram e ele sumiu. Dai eu perguntei: "Cadê Joje Watutsi?" Aí me disseram que ele estava na Alemanha. E eu nunca mais vi.

STEPHANIE: Tem uns oito anos que ele esteve aqui, para visitar a filha que tem com Kafuné, Núbia. Mas ele se casou na Alemanha e já tem outro filho. Ele é muito frustrado com a Bahia, ele fala que até hoje as pessoas não se recordam, nem valorizam o trabalho dele.
KING: Não é assim. Ele está fora da realidade da Bahia, está lá fora há mais de 15 anos, ele não pode dizer isso. Ele tem que vir, porque hoje, tem a contribuição dele, a minha contribuição. Eu sei e todo mundo reconhece. Na dança brasileira, eu, King, tenho minha contribuição. E eu fiz esse movimento de propósito.

STEPHANIE: Eu ouvi falar que você foi o primeiro negro que entrou na universidade para dar aulas.
KING: Fui o primeiro negro. Meus estudos de forma eram todos baseados nos Orixás. Então eu juntei as técnicas e minha aula é a mistura de tudo. Tanto que Nadir, ela é uma pessoa legal, mas às vezes muito radical. Disse que eu não podia levar o pé para trás assim (mostra o movimento), porque isso era uma "titi" de balé clássico. Só que o balé clássico nasceu de uma dança folclórica italiana chamada tarantella. Eu fiz uma pesquisa, alguém apresentou ao rei que gostou, e algum fresco da corte de Luis XVI ou XV estilizou a dança e daí que surgiu o balé.

STEPHANIE: O que significa a dança pra você como dançarino negro? Por que você dança, o que significa a dança para você? Para Watutsi, por exemplo, como ele me explicou, foi mais para se valorizar. A dança foi muito importante para elevar a autoestima do negro que faltava aqui, para procurar suas raízes africanas, ele buscava a africanização ao dançar.

KING: Há 25 ou 26 anos, eu descobri minha identidade. E resolvi pesquisar. Tanto é que, quando eu estava fazendo vestibular, o balé foi pra Europa, eu disse: "vou ficar que eu quero descobrir minhas coisas". E tudo que eu fiz foi proposital. A maneira de eu me vestir, eu vestia cada bata, com cada flor enorme, eu agredia as pessoas com meu vestuário, entrei na universidade, fiz a coisa de propósito. Essa revolução que eu fiz aqui na Bahia foi de propósito. Então eu fui trabalhar numa periferia, fui estudar o movimento dos Orixás e me dei bem. Agora meu objetivo foi sempre exaltar a cultura negra, principalmente o Candomblé. Porque até os 23 anos, eu tinha medo do Candomblé, em detrimento da educação religiosa que eu tive. Eu não conhecia minha cultura. Daí eu comecei com Emília, com Domingos Campos e hoje eu sou o que eu sou. Mas eu fiz essa revolução de propósito. Não tinha ninguém aqui na Bahia pra ensinar as danças. Tinham grupos folclóricos como o Olodum, os grupos de Mestre Canjiquinha, o grupo de Mestre Bimba. Eles tinham grupos folclóricos, mas ele (Bimba) fazia Candomblé com as filhas de santo, ele era casado com uma mulher de santo. Então, pra fazer essa revolução, levar pra lá e ensinar na academia, não havia ninguém. Fui eu quem fez essa revolução. E foi de propósito. Minha base sempre foi nos orixás e nas danças folclóricas.

STEPHANIE: E agora, as pessoas valorizam mais? Como as pessoas fazem hoje a dança dos orixás? Como a gente já falou, na UFBA não tem. Qual é a contribuição da nova geração de novos dançarinos?

KING: Meus filhos tocam, eles acreditam na macumba, tanto é que nenhum deles tem iniciação católica. Eu esperei eles crescerem para decidir. E não são ligados também ao Candomblé. Eles tocam, vão lá nos terreiros, eu vou também, toco, mas não somos de nenhum terreiro. Hoje, as pessoas não dançam o Candomblé, nem no folclore, dançam como dançavam. Agora é diferente. Eles querem dançar a maneira deles. Eu tenho também alunos que ensinam em grupos folclóricos, e alguns me dizem: "Ah King, eu não vou ensinar mais dança de Candomblé, porque

o pessoal não dança como a gente quer". E outra coisa, a maioria das pessoas hoje dança o Candomblé porque vê em grupos folclóricos. Elas não se interessam em fazer uma pesquisa é ver de fato como realmente é a dança dos orixás.

STEPHANIE: Então, como foi a mudança da dança? É mais superficial, é mais mecânica?
KING: É mecânica e mais imediatista. Você ensina uma pessoa aqui, amanhã ela já está ensinando para ganhar dinheiro.

STEPHANIE: Entendo, falta respeito. Hoje então ela é muito comercializada, eles usam isso para sair do país?
KING: Isso mesmo. É muito comercializada.

STEPHANIE: Isso foi a luta de Watutsi. Ele já viu isso, eles vendem a cultura, por isso ele sempre foi contra o folclore. Ele procurou uma linguagem mais moderna. O que você viu que Watutsi fez? Porque ele fez muita coisa na rua, você viu as coisas que ele fez, por exemplo, você pode explicar?
KING: Watutsi fez muita coisa na rua, espontaneamente. Ele fazia a maneira dele, na minha época as pessoas perguntavam: "Quem é esse rapaz?" O pessoal dizia que ele estudou até o segundo ano de sociologia... É verdade? Então foi arquitetura. E depois ele ficou como a gente chama aqui de "pirado". Eu não sei a verdade. Já que você conhece ele, e está fazendo uma pesquisa sobre ele... Nós nunca chegamos a esses detalhes. A mesma coisa que Negrizú. Negrizú tem uma maneira, uma expressão dele. Quem descobriu Negrizú foi Clain. Não sei se ele fala. Daqui a pouco Negrizú se transformou numa luz. Não sei o que foi que houve, daqui a pouco aquela luz sumiu!

STEPHANIE: Mas Negrizu fala muito de Watutsi. Ele fala que ele foi importante para ele, porque Watutsi tinha uma atitude muito arrogante. Pedia dinheiro para dançar e Negrizú não tinha essa autoestima. Ele era um dançarino autodidata. E as pessoas não valorizam alguém que tem talento, mas não tenha formação. E Negrizú falou que fez muito sem as pessoas pagarem ele, e só por causa de Watutsi ele começa a ter mais consciência sobre o valor da dança, e as coisas que eles faziam. Ele falou que neste sentido Watutsi foi importante para ele.

KING: Sim. Negrizu e Watutsi, cada um seguiu sua linha. Eu sou muito assim, pé no chão. Eu sabia que o que eu ia fazer iria dar frutos, mas para dar frutos eu tinha que ter conhecimento. E no Brasil hoje, infelizmente, você pode ser a maior burra, mas você será mais reconhecida do que quem é inteligente e tem a 8ª série, por exemplo.

STEPHANIE: Então hoje é assim? Mesmo com tudo que você fez para a Bahia?
KING: É. Não, hoje não. Hoje eu sou conhecido. Se você falar em Mestre King, as pessoas me conhecem, porque eu fiz por merecer. Mas hoje, você vai fazer um concurso, quase que pesa mais o seu currículo, do que o seu conhecimento. É o mesmo que você escrever minha coreografia, e quando vai colocar na prática a coreografia é uma porcaria. Então é isso... Fulano é formado "nisso", passou pela Alemanha e não sei mais o que... Quando você vai ver na prática... Nem todo bom dançarino é bom professor, e nem todo bom professor é bom dançarino.

STEPHANIE: Vamos voltar para Watutsi. Como não tem material sobre as performances dele, não tem vídeos, eu fiz pesquisa em jornais e não encontrei nada. Então é importante falar se você já assistiu alguma coisa que ele fez, e como foi o tipo de dança, você já falou foi contemporânea... E o que mais? E como você classifica o trabalho dele, foi política, foi arte, performance, teatro... O que foi?
KING: Para nossa contemporaneidade, ele foi um precursor também das coisas de rua, da indignação, da revolta. Em querer impor a cultura brasileira. Eu digo que Watutsi para mim foi como se fosse um Policarpo Quaresma. Que foi um homem que, na época do Império, ele queria que a língua brasileira não fosse portuguesa, mas que fosse tupi-guarani. A Corte aí mandou cortar o pescoço dele. Eu acho que os brasileiros deveriam dizer assim: "O Brasil é para os brasileiros, o resto vem depois".

STEPHANIE: Você foi ao Forte Santo Antônio na época, o que tinha lá? O que Watutsi fez lá?
KING: Uma das primeiras pessoas que moraram no local depois que deixou de ser detenção, foi Watutsi. O resto eu não sei dizer, porque eu acompanhei muito pouco a trajetória de Watutsi. A gente se cruzava e se cumprimentava apenas.

STEPHANIE: Você é mais velho, ele tem muito respeito por você.
KING: Sim. Eu sou o mais velho, mas cada um tinha sua meta. Primeiro, eu dançava, mas por trás da dança eu trabalhava, porque eu queria família. Para você ter família aqui no Brasil e dançar, você tem que ter a carteira assinada e tem que ter a hora de sua dança. Então, eu não sou um homem para viver empiricamente. Hoje, você com filho, você pode viver empiricamente de artesanato, mas naquela época não. Eu queria família, tive dois filhos, meu negócio é pé no chão.

STEPHANIE: Ele (Watutsi) queria uma revolução. Ele falava que as pessoas negras não deviam trabalhar no sistema branco. Ele brigou com as pessoas que trabalhavam desta maneira. Ele dizia que os negros tinham que trabalhar com arte, "construir nossa cidade separada."
KING: Os músicos, dançarinos e pintores, trabalham para a classe intelectual entre aspas. Um exemplo, eu venho aqui no Pelourinho, vejo um quadro bonito, quero comprar, mas meu assessor diz assim: "Não compre esse, não, compre o quadro de fulano". Eu sem entender também, tanto faz. Porque dinheiro não significa que a pessoa é culta, tem muito rico que é burro. Aí você diz, "não, mas eu gostei desse quadro", ele diz "não, seu gabinete tem que ter um quadro de num sei quem", e bota lá. Então queira ou não queira, quem sustenta o artista é quem tem dinheiro. O músico, o pintor, o dançarino, quem sustenta a classe artística é o pessoal que tem dinheiro.

STEPHANIE: Mas arte é para todo mundo. Mas a pergunta é para fazer, é o que Watutsi queria era que todo negro dançasse, cantasse, soubesse o básico, para liberar-se, para não ficar estranho.
KING: Não. Até hoje quando você *....* Watutsi, até hoje tem gente que não quer dançar nem o candomblé, quer o balé. E eu acho, e já disse a muitos professores, balé aqui no Brasil é uma arte para sustentar a classe burguesa. Porque tem gente rica aqui, eu conheço casos verídicos, de gente de família que começou a dançar e ganhou bolsa e foi para os EUA. Aí quando começou a dançar em companhia americana de dança, a família foi e trouxe de volta dizendo "não, você não vai ser dançarina não!" Para que então investiu na criança desde pequena, na dança? Isso é o que chamamos de castrar a pessoa. Tem muita gente do clássico que, quando vê o Olodum, Ilê Ayê passar, batuque, pagode... sai todo mundo remexendo,

esquecem tudo, acaba namorando com o negro, transando com o negro, negro com branco... Mas eles não reconhecem. A sociedade exige regras e a dança por si só exige regra. Quem dança profissionalmente tem uma disciplina militar.

STEPHANIE: Mas depende de qual dança você faz. A dança dos Orixás tem essas coisas de militar? Tem mais coisas de sentir mesmo.
KING: Não. Se você está em um ritual, tem que obedecer as regras, é militarismo. Falo em termos de disciplina e hierarquia. E a dança profissional, se você quiser seguir esse caminho, também tem que ter essa disciplina. Em tudo profissionalmente, não se pode viver aleatoriamente, profissionalismo exige disciplina.

STEPHANIE: Vamos voltar para Watutsi. Reafricanização. Você acha que ainda hoje, tenha a necessidade de um novo conceito de Reafricanização?
KING: Não. Acho que a gente tem que preservar e saber, ter consciência que nós somos frutos de uma herança africana. Tem coisas que na África não tem, que nasceram aqui. Então você tem que ser nativista. Não esquecendo as raízes de lá. As raízes você nunca esquece. Você vai lá conhecer, descobrir coisas... Às vezes, você descobre, mas tem coisas que se acabaram no tempo. Brasileiros. Muita gente já perguntou: “King! O que é terra mãe? A mãe África!” e eu respondi: “Não! A minha mãe é aqui, ó!” (aponta pra terra).

STEPHANIE: O que a geração de hoje tem que conquistar?
KING: Essa geração de hoje tem que lutar para conquistar seu espaço como artista, como professor, como fruto de uma herança de nossos ancestrais, daquilo que ficou. Não é ficar naquela de “negro é lindo, negro que é lindo...”. O negro, o branco, todos tem que estudar. Tem que alisar o banco da ciência, ir pra universidade e trabalhar.

STEPHANIE: E por que você acha que as instituições acadêmicas nunca reconheceram o trabalho de Watutsi? Você acha que está faltando isso? Watutsi nunca foi reconhecido.
KING: Olhe, eu digo a você: tem gente aí que não me conhece. E Watutsi... Quantos anos ele está fora do Brasil?

STEPHANIE: Mas eu falo da época em que ele estava aqui, ele também não era conhecido.
KING: Mas ele fez pouca coisa.

STEPHANIE: Mas você também levou tempo para alcançar reconhecimento e ganhar dinheiro com a dança.
KING: Mas Watutsi era visto aqui como um maluco! Infelizmente.

STEPHANIE: E o que você acha? Ele foi um maluco? Por que maluco, em que sentido maluco?
KING: Não. Muita gente achava. Eu não acho que ele era maluco. Aí, como dizia Raul Seixas, ele era "maluco beleza". Ele era maluco, mas no fundo ele sabia o que tinha que fazer. E a geração também esquece o que ele fez por aqui. Quantos anos ele já tem na Alemanha? Uns 20 anos. Não vão saber quem é Watutsi. Todo mundo diz: "King, você devia escrever um livro". Não, escrever nada, não. Um dia, eu também vou ser esquecido. Ninguém vai saber quem é King. Quem me conheceu, conheceu. Elas que vão dizer.

STEPHANIE: E por que você acha importante lembrar-se de Watutsi e do que ele fez?
KING: Não. Ele fez o protesto dele, certo?

STEPHANIE: E você acha que ele tinha influência? Você vê hoje algum efeito sobre a sociedade?
KING: Não. Para o pessoal da época, teve. De lá para cá, depois que ele sumiu da Bahia, você é a primeira pessoa que está fazendo um trabalho baseado em Watutsi. Muita gente não vai reconhecer não, e muita gente nunca ouviu falar em Joje Watutsi. Na época de 70, existia uma juventude reacionária. A polícia vinha pra cima e a gente jogava pedra.

STEPHANIE: Mas hoje, novamente, todo mundo tem medo da polícia.
KING: Porque o preparo da polícia de hoje não é o mesmo da década de 70.

STEPHANIE: Hoje eles são mais brutos. E dentro da polícia também tem muito racismo não é?!

KING: Olha, Stephanie, eu vou te dizer uma coisa. Procura de emprego, não tem emprego, as pessoas fazem concurso pra polícia e passam. Mas o brasileiro gosta muito do poder. “Sabe com quem está falando?”, não são preparados pra ter esse poder. É isso. Agora uma coisa eu digo a você: o negro é mais racista do que o branco. Eu já fui vítima de racismo do próprio negro. Sabe qual era a minha resposta? A indiferença.

APÊNDICE F - Entrevista com Mestre Moraes no Forte Santo Antonio, Salvador, 2009.

Meu nome é Pedro Moraes Trindade, Mestre Moraes. Essa apresentação é unicamente para as pessoas que não me deram oportunidade ainda de conhecê-las e acabar com os mitos de um Mestre Moraes, pois talvez o problema seja o fato de eu não gostar de perder tempo com pessoas que não valham à pena. Mas quando vale a pena, eu estarei à disposição para conversar e permutar os conhecimentos de capoeira que eu tenho, com outras pessoas que tenham conhecimento sobre a capoeira.

STEPHANIE: Como você sabe, a minha pesquisa é sobre a história do Forte Santo Antônio. E você foi um dos primeiros que estiveram lá. Quando você chegou aqui?
MORAES: Eu cheguei ao Forte Santo Antônio exatamente em 1983, mas chegando aqui eu já encontrei o Mestre João Pequeno, ele chegou antes de mim.

STEPHANIE: O que tinha aqui? Quem chamou você?
MORAES: Ninguém chamou. O Forte Santo Antônio era um espaço que tinha atividades, como o ensaio do Ilê Ayê e outras que eu nem me lembro mais. O Mestre Ezequiel, por exemplo, dava aulas de capoeira regional aqui e, com a saída dele, nós resolvemos colocar a capoeira angola no espaço que ele dava aula.

STEPHANIE: Além de capoeira, quais atividades culturais que tinham por aqui?
MORAES: Várias coisas aconteceram aqui... Dança... Mas esse espaço, ele sempre esteve destinado à capoeira, muito mais à capoeira angola. Por causa não só de Mestre João Pequeno, mas Mestre Boca Rica que já deu aula aqui, e outros grupos menores que já passaram por aqui.

STEPHANIE: E o papel de dança aqui, o teatro?
MORAES: Olha, eu não via essas manifestações aqui atuando de forma muito acentuada. Mas sempre houve a capoeira, ela sempre esteve presente no Forte Santo Antônio.

STEPHANIE: Mas tinha uma pessoa que cuidava de tudo? Seguranças?
MORAES: Não, isso é uma história muito recente de três anos para cá. Mas o Forte tem uma história que eu posso contar desde 1983, e isso significam 26 anos, estou aqui dentro do Forte.

STEPHANIE: Porque na minha pesquisa, eu ouvi falar no ano de 1978, antes tinha aqui Joje Watutsi...
MORAES: Mas eu não posso falar desse período, porque eu cheguei aqui em 1983.

STEPHANIE: Mas quando você chegou aqui, ele já estava aqui, fazendo o que?
MORAES: Estavam aqui. Joje Watutsi dava aula de dança aqui, mas era uma coisa muito esporádica. Não tinha um trabalho definido. Apesar do valor como dançarino, vale frisar. Porque eu conheci Joje Watutsi dançarino, eu o considero até hoje só dançarino, somente.

STEPHANIE: Mas além de dança, ele tinha outro compromisso, ele não queria ser só dançarino no palco e ser lindo, isso não foi o objetivo dele...
MORAES: Ainda não estou falando do Joje Watutsi político. Estou falando dele como dançarino.

STEPHANIE: Mas eu gostaria de falar de Joje Watutsi em sentido político. O que ele fez? Como você vê o papel dele aqui no Forte?
MORAES: Eu vejo Joje Watutsi como uma pessoa que estava preocupada com a ocupação do espaço do Forte Santo Antônio, de uma maneira que fosse um espaço cultural. Logicamente, não desvinculado do político, mas que não fosse uma política elitista, mas uma política para cultura. Eu via isso muito em Joje Watutsi. E nossa briga aqui foi constante e significativa. Mas isso em 1983, porque antes eu não posso falar muita coisa porque eu não estava aqui.

STEPHANIE: Mas briga sobre o quê? Sobre o espaço, sobre a filosofia? Sobre o quê?
MORAES: É, Joje Watutsi tinha a forma dele de fazer política. E que eu respeito, porque a política quando ela é determinada, ela é cartesiana, ela leva a problemas

que não são os melhores, ela atende a interesses, a um interesse, a uma pessoa, a um segmento. No caso de Joje Watutsi, a forma dele fazer política era voltada para a cultura dentro do Forte, mas não foi entendida pelo poder. Como eu não sou entendido hoje.

STEPHANIE: O que ele queria, o que foi o conteúdo da luta dele?
MORAES: Por exemplo, eu vou sintetizar dizendo que um dos problemas, que o Forte vive até hoje, é de que você tem que fazer política dentro do Forte da forma como o Governo quer, não é fazer uma política respeitando os elementos que constam dentro da cultura, e que eles também são políticos. Então a política da cultura dentro do Forte, em poucos momentos ela foi respeitada. Pelo menos nesses 26 anos que estou dentro do Forte. Seja com Joje Watutsi, Mestre João Pequeno ou com Mestre Moraes. Da sociedade e do Governo.

STEPHANIE: Mas antes tinha mais liberdade. Por que vocês receberam dinheiro/apoio do Governo...
MORAES: Quem?!

STEPHANIE: Mas quem faz tudo isso?
MORAES: Sim, mas o Governo tem obrigação de fazer.

STEPHANIE: Mas antes, na época de Watutsi, não tinha isso, por isso tinha mais liberdade, eles eram anarquistas...
MORAES: Não tinha isso. Eu não sei se eu devo fazer apologia a qualquer forma de anarquismo. Eu não faço apologia a nenhum tipo de anarquismo. Eu acho que, principalmente, enquanto capoeirista, eu devo saber fazer política, não me prender a ideologia, para que eu não dê espaço para que meu movimento seja questionado. E esse questionamento, ele venha até do lado de pessoas que deveriam estar me apoiando. Então eu não quero falar de anarquismo, porque hoje seu conceito está muito difuso.

STEPHANIE: O conceito de anarquia é quando você entra num espaço que não é seu, um espaço abandonado, e você entra lá sem pagar e faz sua ocupação...
MORAES: Esse conceito de anarquia aí, ele interessa ao poder. De que você é

anárquico porque você fez uma coisa que legalmente é errado. Cuidado. Por isso que eu não gosto de falar de anarquia, porque cada pessoa adota o conceito de acordo com seu interesse. Dessa forma como você está colocando aí, eu seria anarquista ou Joje Watutsi seria anarquista, porque invadiu um espaço que estava abandonado, mas um espaço que tem dono. E aí o Governo diz que você é anarquista.

STEPHANIE: Mas tinha problemas, tinha conspiração, você não era bem-vindo aqui...
MORAES: Sim, mas então vamos ver dentro dos vários conceitos de anarquia, qual que se adapta ao meu comportamento. Então se cabe o conceito de anarquia na luta contra os desmandos do poder dominante, principalmente com relação à cultura e o povo, aí tudo bem. Eu quero ser anarquista. Mas mesmo assim eu preciso buscar as formas de ser anarquista, que é para que o Governo não possa usar meu comportamento para justificar a repressão. E o capoeirista não pode deixar espaço para que o Governo diga, “Olha está aqui provado, você errou, tá na lei.” E ainda é dito também que a ninguém é dado o direito de desconhecer a lei. Então tem comportamentos que se confundem com anarquia, mas que é um prato cheio para que o poder justifique os comportamentos. Então, eu sou muito cauteloso. Eu sou um Mestre de capoeira que eu não me prendo a uma ideologia: “Não porque a capoeira é uma manifestação anarquista.”

STEPHANIE: Mas você não espera, assim como Watutsi, o Governo chegar e perguntar: “Moraes você tem um trabalho importante para nossa cidade, o que você precisa?”
MORAES: Mas isso não é anarquia.

STEPHANIE: Sim, mas você lutou e tinha coragem para avançar e fazer seu trabalho, não se importando em ter problemas com o Governo.
MORAES: Mas eu estou aqui chamando atenção para o conceito de anarquia. Não tenho medo de ser visto como anarquista. Agora não aceito qualquer conceito que me apresentem como anarquia. Então se a forma de minha entrada no Forte é uma anarquia, então eu o sou. Mas eu sou um anarquista que na hora que o poder desce, se nivela, eu não subo. Quando ele desce para se nivelar comigo, para o

diálogo, eu vou dialogar.

STEPHANIE: Como foi o diálogo aqui? Porque tinha vários grupos. Tinha você aqui, João Pequeno, Watutsi com Kafuné morando aqui, não é verdade? Tinha reuniões, atividades juntos?
MORAES: O interessante é que neste momento nós não tínhamos esse diálogo, essa coisa de sentar em reuniões. Isso, aliás, sempre facilitou para o poder, essa falta de diálogo dentro do Forte. Naquele momento, os trabalhos eram diversos, era capoeira, dança, uma fábrica de picolé, uma serralheria, artesanato... E não tinha esse diálogo. Mas só tem um detalhe, é que no movimento, e isso aconteceu muito na época da escravidão no Brasil, que os africanos eles eram de nações diferentes, de etnias diferentes, mas quando o problema era comum eles se uniam. E isso aconteceu aqui no Forte, quando acontecia algum problema a gente se unia.

STEPHANIE: Você pode contar alguma situação?
MORAES: Tiveram várias. Nós tivemos alguns problemas aqui, e que na hora certa as pessoas se uniram, mas eu não me lembro de nenhum específico.

STEPHANIE: E você lembra-se das atividades de Watutsi? Eu ouvi falar diversas coisas contraditórias. Uns falam que ele era muito arrogante... Uma coisa que as pessoas falam também sobre você (risos). Arrogante, agressivo...
MORAES: Eu tenho certeza de que em alguns momentos eu sou arrogante. Watutsi também foi arrogante, mas precisamos saber de quem vem essa crítica. Precisa ver de quem é essa crítica. Por que é que eu sou arrogante? Por que é que eu fui arrogante com você? Mas ninguém diz por que nos fomos arrogantes em algum momento. Então eu não dou muito atenção para essas críticas e tenho certeza que Watutsi também não dá (risos).

STEPHANIE: Ele tem a filosofia dele. Ser arrogante não é uma coisa negativa para ele.
MORAES: Essa coisa do ser arrogante é ruim. Quando alguém me fala isso, eu procuro saber o contexto, eu não só escuto. Mas não é normal esse comportamento das pessoas quererem saber o contexto em que as coisas acontecem. Só nos acusam.

STEPHANIE: Eu ouvi falar que Watutsi foi o primeiro que entrou aqui.
MORAES: Eu não sei, quando eu cheguei ele já estava aqui, mas não sei se ele foi o primeiro. Isso eu não tenho conhecimento.

STEPHANIE: E aqui as atividades tinham uma ligação com o movimento negro também?
MORAES: Olha, eu não tinha nenhuma relação com o movimento negro, e se Watutsi tinha essa ligação eu não tinha. Eu até hoje não tenho ligação com o movimento negro, eu sou um negro em movimento (risos). A capoeira já é um movimento. Mas falando do movimento negro mesmo, têm pessoas no Brasil que eu admiro, ícones desse movimento e também fora do país que eu admiro. Agora eu prefiro ficar com um pedacinho de cada ideia desses líderes. Então, eu costumo dizer, quando as pessoas me dizem que eu sou arrogante, eu falo: "Olha, dependendo de você eu posso ser Malcolm X ou Martin Luther King (risos)".

STEPHANIE: Mas você não fecha as portas para brancos?
MORAES: Para ninguém. Preto, branco, azul, amarelo... Aqui as pessoas eu não analiso pela cor da pele, o que eu avalio aqui dentro do G-CAP é o caráter das pessoas. Pode ser que aqui eu tenha um negro que não tenha significado nenhum para o meu trabalho, e pode ter um branco europeu que tenha mais significado. Porque essa questão é de identidade, identidade capoeira, identidade étnica nesse caso.

STEPHANIE: Então, o que significa o Forte para você, para a capoeira? Para esta cidade?
MORAES: Rapaz, olha só... O Forte, ele tem um significado histórico muito forte. Esse significado histórico, a ele não tem sido dado o devido respeito, pelo Governo, o Estado da Bahia principalmente. E nós da capoeira sempre tivemos mais responsabilidade com espaço aqui do que o próprio Governo. Até porque nós resistimos aqui, a história é conhecida. Porque Joje Watutsi saiu daqui e outros saíram e ficamos aqui só eu e mestre João Pequeno brigando pelo Forte. De tal forma que hoje o Forte áa aqui. Foi uma luta da capoeira angola. Uma luta de Mestre Moraes e Mestre João Pequeno aqui dentro. Porque se nós tivéssemos ido

embora, como Joje Watutsi fez e outros fizeram, isso aqui não seria assim. O Ilê Ayê também saiu, arranjou seu espaço no Curuzu e foi embora. Nós ficamos, resistimos. Esse espaço só se tornou um espaço para capoeira porque nós ficamos aqui. Pelos outros, o Forte não teria mais capoeira ou talvez fosse aqui um grande Shopping Center, ou qualquer outra coisa para Governo, menos para capoeira.

STEPHANIE: E qual foi o papel do Ipac?
MORAES: O papel do Ipac foi atrapalhar ao máximo o processo, durante todo tempo. Querendo tirar a gente, a gente resistindo para não sair. Só quem morou aqui foi Joje Watutsi. Nós estamos aqui por causa da capoeira. Hoje, as pessoas que estão aqui hoje, além do mestre Moraes e do mestre João Pequeno, chegaram aqui depois dessa reforma.

STEPHANIE: Então foi um sucesso de sua luta, esta reforma, não é?
MORAES: Não só eu, eu e Mestre João Pequeno. Ele na frente, isso aí é ancestralidade. Eu aprendi isso com ele, ele me ensinou a estabelecer essa luta para que a gente tivesse hoje o “Forte da Capoeira”.

STEPHANIE: Eu gostaria de falar mais um pouco sobre a pessoa de Watutsi...
MORAES: Eu não posso falar de Watutsi porque eu só o conheci nesse momento, e faz muito tempo que ele já saiu daqui.

STEPHANIE: Mas todo mundo conhece Watutsi porque ele fazia muitas performances na rua...
MORAES: É, as pessoas tinham mais contato com ele, eu não tinha. Eu tive contato com ele aqui dentro nesse período, na luta para ficarmos no Forte, para não sermos postos para fora. Isso aí eu vi. Longe de mim questionar a forma dele fazer política, porque ninguém tem que ensinar os outros a fazer política. Salvo quando essas pessoas fazem parte de um mesmo grupo organizacional, a proposta política é não ser diferentes. Mas quando são grupos distintos, cada um age da forma que quer. Eu digo que Watutsi foi um guerreiro na luta dele para ficar no Forte. Eu fui também da minha forma. Mestre João Pequeno também, à maneira dele.

STEPHANIE: Você falou do tempo da escravidão, mesmo sendo de etnias diferentes, mentalidades, mas quando surgiam os problemas ou desafios, todos se uniam para lutar. Isso não aconteceu com você e Watutsi...
MORAES: Aconteceu sim, mas não de forma sistemática. Quando a ameaça surgia, nós estávamos juntos para reagir à ameaça, mas depois cada um ia cuidar do seu trabalho. Nós sempre estivemos juntos na luta contra a repressão à permanência das pessoas que estavam no Forte.

STEPHANIE: E esta época, como eu era mais jovem eu não lembro. Você poderia falar qual foi a forma de repressão que você sofreu por causa do seu trabalho com a cultura?
MORAES: Porque sempre teve a ideia aqui no Forte de fazer uma coisa diferente de qualquer trabalho permanente. Até hoje na Bahia, o Governo não tem muita preocupação com a capoeira. Salvo, quando a capoeira é feita da forma como ele, Governo, quer. Os capoeiristas que fazem a capoeira de resistência não têm o apoio do Governo, muito pelo contrário, o Governo reprime. Eu posso dizer isso porque eu estou aqui no Forte há 26 anos, e já vivi tudo isso nessa relação. Já vivi momentos de harmonia com o Governo, mas a maior parte foi de conflito. E quando vivemos a harmonia, é porque eu procurei associar a negociação ao conflito. Quando o Governo quer negociar, eu negocio, mas quando quer intervir, eu reajo. Intervenção eu não aceito de ninguém. Nem do Governo, nem de pessoa física, eu não aceito intervenção na capoeira. Aqui nós tivemos muitos problemas. Até hoje nos temos problemas com o Governo, por causa desse espaço aqui. O governo não quer ouvir os capoeiristas que estão aqui dentro do Forte. Ele quer fazer dentro do Forte o que ele acha melhor para a capoeira. Eu, Mestre Curió, Mestre João Pequeno, na pessoa dos alunos, somos contra. Então, hoje não existe essa harmonia do Governo com a capoeira. Só os que aceitam sair no carnaval, fazer o bloco da capoeira. Mas quem está brigando, quem está questionando o comportamento do Governo com a capoeira, essas pessoas estão sendo reprimidas, mas a gente está resistindo, a luta continua.

STEPHANIE: Nessa nova geração, eu não vejo pessoas como você e Watutsi que têm essa consciência, resistindo contra essas coisas do Governo. Por que você acha importante falar sobre pessoas como Watutsi ou pessoas que tentaram

acordar as pessoas para estes problemas?

MORAES: Eu acho que você não precisa ter medo de nada. Eu acho que os capoeiristas de hoje, assim como os de antigamente, deveriam procurar outra coisa paralela à capoeira pra sobreviver. É a primeira coisa, para ser independente. Os mestres de capoeira de antigamente, todos eles tinham emprego. Hoje que os capoeiristas estão resolvendo sobreviver de capoeira. A primeira coisa é essa.

STEPHANIE: Mas aí é que começa o problema. Essas pessoas não estão sem trabalho porque querem, porque está muito difícil de encontrar. Aí depois tem também o problema da educação, tem que pagar, só as pessoas de boa condição tem boa educação e bom trabalho. Aí já começa a opressão e a discriminação.

MORAES: Eu acho que nós devemos lutar contra isso e a capoeira é instrumento para isso. Agora, se você não utiliza a capoeira e se você não pretende utilizar a capoeira como instrumento de luta contra esses problemas que são de ordem social, você vai ser vítima disso.

STEPHANIE: Por exemplo, Watutsi, pensa ao contrário. Ele só quer trabalhar com artistas que não trabalham dentro do sistema, que só vivam com arte, porque se todo mundo trabalhasse com arte seria melhor do que o “sistema branco”, e se você dá sua energia, seu apoio para esse sistema opressor, você acaba contribuindo para que ele ganhe força.

MORAES: Por exemplo, eu não trabalho unicamente com capoeira. Eu sou professor do Estado. O desafio é você pegar o seu instrumento, no caso a capoeira, para alterar o sistema branco. Eu sou professor de uma escola pública, eu não quero e não dou aula em escola particular, que está provado que é um sistema educacional para branco. Então eu tenho o maior prazer em ensinar na escola pública.

STEPHANIE: Mas você tem liberdade lá?

MORAES: Eu tenho essa liberdade e, se não for dada, eu vou buscar essa liberdade, entendeu? Agora é claro, para eu entrar no sistema branco, eu tenho que derrubar as barreiras que ele coloca em minha frente. Se eu, por exemplo, procuro orientar meus alunos para educação. “Ah, mas eu tenho dificuldade”. Eu te ajudo. Se eu estou dentro do “sistema branco” como professor de escola pública,

eu aí procuro me utilizar dessa oportunidade, para pegar o meu aluno que está com dificuldade e botar lá para estudar. Eu tenho vários aqui, meus alunos, talvez um ou dois que não estudam. E outra coisa, a maioria está na universidade. Mas não fui buscar um acadêmico, “ah, você está na universidade venha pro G-CAP”. A gente aqui faz um trabalho, para que a pessoa faça um vestibular e chegar lá. E ele vai passar as ideias dele que aprende de capoeira quando ele for ser um advogado, um médico, um engenheiro, assim. E aí, esse trabalho nós fazemos aqui, eu vou continuar fazendo. E agora como eu lhe falei, nós vamos para Ilha de Maré, eu vou fazer isso lá. Porque os problemas que eu vejo lá eu quero alterar, o curso dessa história que está acontecendo lá em Ilha de Maré, através da capoeira. Porque se eu tive acesso à informação qualquer pessoa pode ter – não, eu não diria isso, mas eu diria que hoje nos meio dos capoeiristas, não existe muito interesse em querer mudar. A facilidade em conseguir um passaporte, de se envolver com uma europeia pra ir para a fora do Brasil, essa facilidade está enfraquecendo a capoeira.

STEPHANIE: Você falou essa coisa de ter uma vida lá fora, alguém para organizar as coisas para ele...

MORAES: Não, eu não tenho nada contra. Agora eu afirmo como mestre de capoeira, que quando você transporta cultura, essa cultura não chega intacta para o lugar que ela foi. O pior é quando a alteração nessa cultura ela chega a ser agressiva. Não estou afirmando que todas as pessoas que foram para a Europa e para a América estão deturpando a capoeira, não vou generalizar, mas eu afirmo que é a maioria. E aí, o que está sendo produzido?

STEPHANIE: É a mesma coisa que os africanos falam do Brasil. Aqui não tem cultura africana, que a cultura está enfraquecendo...

MORAES: É lógico. E será que a culpa não é dos africanos ou de alguns africanos? Quem são os culpados? Então é normal isso. Agora, o que não pode acontecer é a capoeira perder a identidade.

STEPHANIE: Mas está tudo assim, a aula que você dava há 50, 20 anos hoje está tudo diferente... Nada fica...

MORAES: Mas isso é coisa da capoeira. Calma, Stephanie, aí você está falando

de outra coisa de dinâmica cultural, se não muda, ela morre. Eu estou falando de você mudar tanto a ponto de perder a identidade. De você não poder dizer mais: “aquilo é capoeira”. Você pode dinamizar, mas tem que preservar a identidade. O que eu estou falando de identidade é da capoeira no âmbito sócio-político. Porque a capoeira pode ir para a Alemanha, para França e Japão, pra China, mas o discurso dela político relacionado à sociedade brasileira, isso acabou. Não existe mais. A maioria que sai para ensinar capoeira fora do Brasil não mostra “isso aqui é a capoeira, um retrato da sociedade brasileira”, atrelado com as questões de escravidão, da educação, de saúde, moradia, cultura brasileira. E que isso seja visto dentro da capoeira. O que não pode acontecer é você ver uma capoeira fora daqui que não tem mais cara de Brasil. (CORTEI ESSA PARTE PORQUE ELE SÓ FALA DE CAPOEIRA)

STEPHANIE: Ele (Watutsi) dá aula de capoeira e berimbau.
MORAES: Como mestre de capoeira? Eu não conheci Watutsi capoeirista. Eu não sei como ele hoje dá aula de capoeira.

STEPHANIE: Você nunca viu ele jogando capoeira?
MORAES: Ah! A gente anda aí pela rua e vê qualquer pessoa jogando capoeira. E o que é jogar capoeira a ponto de dar aula de capoeira. Eu conheço Watutsi dançarino, esse eu conheci, o capoeirista não.

STEPHANIE: E o que você acha sobre a dança dele?
MORAES: Eu acho muito natural, uma forma diferente das mesmices, dos cartesianismos da dança afro folclórica. Eu acho muito legal. Mas quem sou eu para dizer que não é legal, eu não sou dançarino. Pelo menos o que eu vi, eu gostei. Eu não sei se na Europa ele se transformou, se ele não se transformou, continua bem.

STEPHANIE: O que você gosta no estilo de dança dele?
MORAES: Eu gosto justamente da originalidade, aliás, da criatividade. É isso que eu gosto nele, agora só vai entender quem sente. A dança de Joje Watutsi só vai entender quem sente, e eu associo muito à capoeira angola. Eu, como mestre de capoeira, não jogo capoeira para agradar a plateia, jogo para me sentir bem no

diálogo com o outro. É esse diálogo da dança de Watutsi, assim como de outras pessoas que fazem como ele. Esse diálogo deve ser com ele mesmo e com quem estiver dançando no palco.

STEPHANIE: E o que foi de criativo que ele fez? Porque as pessoas falam que ele foi o primeiro que fez a dança afro contemporânea, afro moderna...
MORAES: Eu nem sei o que é isso, afro contemporânea. Para mim, tudo na dança é novo, desde que eu nunca tenha visto. No caso de Watutsi, ele fazia muitas coisas que eu nunca tinha visto antes, agora se você me perguntar o que é, eu não sei! Mas é uma questão de sensibilidade. Ele não está fazendo igual aos outros como eu vi. Agora é crítica? É. Joje Watutsi ensinando capoeira. Isso aí é crítica, eu faço crítica. Eu jamais iria ensinar dança. Agora capoeira, eu questiono e vou questionar mesmo, principalmente a capoeira angola, que é mais sentimento. Como é que você vai jogar capoeira angola sem sentimento?

APÊNDICE G - Entrevista com João Jorge, presidente do Bloco Afro Olodum, na sede em pelourinho, Salvador, abril de 2009.

Sou advogado, mestre em direito público e professor na UNB. Lido com a dinâmica cultural em Salvador, há 30 anos entre o carnaval do Ilê Ayê e o carnaval do Bloco Afro Olodum.

STEPHANIE: Quando você ouviu falar de Watutsi a primeira vez?
JOÃO JORGE: Nós nos conhecemos justamente nos anos 70, quando ele agitava a cena cultural da Bahia, com dança, com performance, com uma participação ativa no movimento negro, nos encontros do Movimento Negro Unificado, no Ilê Ayê, na UFBA, na Faculdade de Dança... E ele era um intenso ativista das noites, da cultura, da dança em Salvador. E eu fiquei muito impressionado com o vigor e a força que ele tinha na expressão de corpo e também ao falar, ao propor determinadas posturas e ações, que ele foi um dos primeiros a propor a união de cultura e política.

STEPHANIE: Concretamente, o que você viu dele, qual performance? Porque não tem vídeo, revistas, eu fiz pesquisa em todos os lugares. A minha única fonte para saber o que ele fez de verdade, é só com pessoas que se lembram...
JOÃO JORGE: Na realidade, Joje Watutsi dançava nos eventos, nos ensaios, nas atividades. Nos ensaios do Ilê, do Olodum. Ele fazia performances totalmente diferentes da maioria das pessoas que estavam dançando ali.

STEPHANIE: Em que sentido diferente?
JOÃO JORGE: Nos gestos, a expressão, a riqueza de detalhes na comunicação pelo corpo, pelo corpo negro, a negritude através dessa expressão. E houve um ano que nós convidamos ela pra ser um “diablito”, no carnaval do Olodum, em 1986. Então ele foi uma figura de destaque, foi um personagem da religião cubana, da Santeria em Cuba, e esse “diablito” vinha na frente, fazendo uns gestos, expressões, abrindo o bloco. Em 1986, além de sair no Olodum ele também foi um personagem de destaque no Carnaval, fazendo justamente isso que o

caracterizava nas ruas de Salvador.

STEPHANIE: E como o público reagia às performances dele. Tem pessoas que chamam ele de um artista provocativo, qual a sua opinião sobre isso, por que provocativo? Tem pessoas também que acham que ele inaugurou um novo estilo de dança, essa coisa de afro contemporaneidade. Por que ele era provocativo, inovador?

JOÃO JORGE: A dança negra nesse período era muito ligada apenas ao Candomblé, apenas aos traços que o Candomblé tinha nas danças de Oxum, de Iemanjá, de Iansã, de Xangô, de Oxalá, de Ogum. E ele ultrapassou esse ambiente, colocando uma técnica muito pessoal de fazer expressões, que já não eram somente do Candomblé. Era como se ele tivesse reencontrado a África, o Caribe, os Estados Unidos, toda a diáspora africana e materializasse em cada gesto, sempre diferentes uns dos outros. Isso aos olhos mais comuns chocava, porque não eram as danças tradicionais do Candomblé, dos afoxés e dos blocos afros, e ao mesmo tempo era uma dança mais atrevida, uma expressão de dança mais atrevida. Mesmo para os dançarinos negros da época de Salvador. Era ame ou odeie. Ao mesmo tempo, tinha muita gente que odiava o que ele fazia, porque não via uma relação direta com a dança dos anos 60 e 70 do mundo, e outros achavam aquilo extremamente singular. Ou seja, no meio de toda aquela negrada dançando e cantando, a expressão de dança que Joje Watutsi expressava era diferenciada, era muito mais inovadora, construtiva e ao mesmo tempo ampliava a negritude que estava reduzida aos terreiros de Candomblé e os afoxés.

STEPHANIE: E também esta coisa de folclore que já tinha nesta época. A dança folclórica, a dança mais comercial para vender para fora.

JOÃO JORGE: Ele na realidade fugiu desse estereótipo de fazer algo como o balé folclórico, como a dança do Solar do Unhão, ou seja, a dança negra do Candomblé das matrizes africanas para o turista ver. Ele expressava um comportamento mais radical, mais revolucionário. Ele já não era o corpo negro sendo vendido, sendo consumido por uma pretensa tradição, mas que agradava o olhar do outro. Então Joje Watutsi produziu algo que eu considerava na época muito revolucionário. Ele era o dançarino político, ele era o político que dançava. Essa combinação dele com o Olodum, do Olodum com ele, vai muito desse entendimento que eu tinha na

época de cultura, e a permanente provocação dele com o Olodum. Estava sempre provocando, sempre colocando coisas, e, ele várias vezes desfilou no Olodum, sempre com a criatividade de sua fantasia, depois em 86, 87 ele desfila com o carnaval "Egito dos Faraós", e saiu Grande Otelo e Zezé Motta, e ele se vestiu de uma forma que era o único faraó diferente de todos os outros que estavam ali. Talvez eu tenha até essas imagens. Nesse período, não havia muita documentação de fotos, de transmissão da TV. Nós víamos aquilo, nos beneficiamos da visão, da ação e Joje Watutsi compõe com Godi, com Jonas Conceição, que faleceu ontem, com Gilberto Leal, com Bujão, com Vovô do Ilê, com Macalé também, com Claude Morman, o americano... uma renovação fantástica da negritude dos anos 70. Porque ali juntou na realidade certa intelectualidade negra, o ativismo político, uma produção cultural nova e na dança quem expressava isso era o dançarino Joje Watutsi.

STEPHANIE: E você ouviu falar também que atividades que ele fez no Forte Santo Antônio?

JOÃO JORGE: Foi um movimento muito forte na capoeira. Durante muito tempo, ele se radicou lá, passou a morar lá, e desenvolveu uma série de atividades que na realidade conflitavam com o Estado da Bahia, com a ordem policial, com a ordem social. A presença dele lá e de Kafuné, que era a mulher dele na época, era extremamente interessante, porque era como se fosse uma resistência cultural quilombola, a partir da dança, do movimento, da expressão. E que muita gente até não entendia, e havia conflitos com os grupos que estavam lá. É uma história muito interessante, porque era uma forma que ele teve de provocar a cena baiana, o cenário baiano, com a sua inovação agora no ato de morar e juntando isso com a dança.

STEPHANIE: E dizem por aí que ele era um maluco arrogante, eu ouvi muito essa expressão. Você concorda com isso, por quê? Em que sentido "maluco arrogante"?

JOÃO JORGE: Todos os criadores, artistas culturais que renovam o seu tempo, que intercedem na atmosfera, na paradeira que há, na submissão, eles são considerados de vanguarda, ou malucos, ou fora de sua época. E ele é de uma geração que fez essa provocação, que fez um papel de vanguarda, e portanto muita gente entendia que na realidade um cara acima da média da negritude,

acima da média da submissão que tinha a negritude naquela época... Por isso algumas pessoas atribuem a Joje Watutsi algo que ele não é. De ser arrogante, de maluco beleza. Ele sabia muito bem o que estava fazendo, como, quando e por quem.

STEPHANIE: Arrogante também no sentido de exige mais. O que ele exige na verdade? Qual foi o contexto, histórico, político social na época de70/80? Agora está normal o espaço que tem a cultura afro-brasileira aqui nesta cidade, mas nesta época, como foi?

JOÃO JORGE: Há uma confusão entre pessoas que são competentes, eficazes, que gostam de construir, com atrevimento e arrogância. Por exemplo, o Olodum cresceu com ideias e conceitos de pessoas como Joje Watutsi. Nós nos tornamos eficientes, organizados, exigentes. Exigentes de que na atividade cultural tivéssemos a mesma dedicação que se pode ter numa obra de engenharia, numa ação jurídica ou numa cirurgia que um médico faz. A cultura também pode ter traços precisos, bem definidos, pode ter exigências que são para além do amadorismo. E isso era confundido em Joje Watutsi com arrogância. Quer dizer, você não pode apenas ficar interpretando que o natural é que vai levar a algum lugar, você também pode acrescentar coisas. Ele fazia isso.

STEPHANIE: Como foi sua relação com Watutsi?

JOÃO JORGE: Nós nos tornamos amigos logo nos primeiros momentos que nos conhecemos fisicamente. E quando eu era do Ilê, ele participava do Ilê. E quando eu vim para o Olodum, eu fui chamando ele para vir pra cá também, e ele foi virando um personagem, eu sentia isso na época. E depois nos encontramos na Europa, basicamente na Alemanha. E ainda hoje temos uma relação de amizade e cumplicidade muito grande. Por entendermos essa lógica: ele entendia minha lógica da política, na dureza política de organizar um bloco, uma estrutura pesada, uma estrutura dinâmica, eu entendia, tentava entender a dinâmica dele, na arte, na cultura e a tarefa real a que ele estava se propondo. Então a gente conversava muito em diferentes lugares da cidade, Rio Vermelho, Garcia, no Curuzu e aqui no Pelourinho, e a gente sempre preparava alguma coisa para fazer isso. Então como eu sou um militante dinossauro, tradicional da política negra, e sei a solidão que a luta negra traz. Às vezes, você está num lugar que tem muitos negros, mas quando

você pensa numa junção, num trabalho político amplo, aí você vê a solidão muito grande. Então nós éramos parceiros de quebrar essa solidão, de dar uma dimensão humana, de amizade, de beber de sair, conversar, conspirar, farrear, do ponto de vista assim: “Olha nós temos que fazer mais”, um sentimento comum entre nós. Nós tínhamos aquela obrigação de fazer mais. Parece incrível, fazer mais o quê? Nós temos uma jornada muito longa pela frente. Para combater o racismo, a desigualdade, para colocar no lugar disso a justiça, a oportunidade. E estávamos naquele período, meio que num começo de uma retomada do Movimento Negro. Numa retomada social e política da comunidade negra, e, também numa retomada da cultura africana na Bahia. Porque com a Segunda Guerra Mundial, até os anos 70, então tudo era muito ligado aos pescadores, à capoeira, ao Candomblé, mas não havia muito uma resistência à cultura colonial. Então é essa geração da década de 60/70 quem vai quebrar isso. Que vai trazer elementos da cultura e política americana, da política africana dos países de língua portuguesa, de Angola, Moçambique, Guiné Bissau, a ideia de lutar contra o Apartheid, a ideia de juntar tudo para combater o racismo. Isso tudo envolvia religião, cultura, política, dança e teatro, mas ainda era acanhado. E Joje Watutsi teve um papel importante nisso, de provocar para que a população negra saísse do lugar comum, da situação que estava. Nas cores, no penteado, na estética, no jeito de chegar aos lugares.

STEPHANIE: E nessa época havia a influência do Malcolm X, você falou dos Estados Unidos, por que na mesma época tinha o movimento negro em outros lugares?

JOÃO JORGE: Essa influência norte-americana e africana é forte no mundo inteiro. Mas por algum motivo, nós éramos muito mais ligados à influência africana que a norte-americana. A influência norte-americana foi do Black Power, da dança, da música, que chegou muito forte aqui. E que muitas vezes os jovens se expressavam dançando músicas dos Estados Unidos ou que vinham do Caribe. Músicas de Jimmy Clif, Bob Marley, ou músicas dos cantores negros americanos, Jackson Five. Mas a influência maior vinha dos países de língua portuguesa da África, que lutavam pela liberdade. Que traziam uma estética de língua portuguesa, uma poesia de língua portuguesa, mas que pensava através da África, que estavam se libertando. E essa influência era mais forte do que a de Malcolm ou de

Martin Luther King, apesar de a gente falar muito deles e serem referências até pra dois tipos de política: Um da não violência e outro da violência verbal. Luther King representava a não violência, de um movimento pacifista, mas de desobediência civil. Já no caso do líder afro-americano Malcolm X, que utilizava mais os elementos do islamismo para confrontar as autoridades americanas, havia uma proposta de radicalização verbal contra o Estado americano, a ideia de um nacionalismo afro-americano, de um mundo a parte, de um mundo separado, de Apartheid. E nós pegamos o que era bom nisso e fomos embora, largamos de lado o que era ruim.

STEPHANIE: Mas Watutsi tinha este lado de separação dos brancos, como o Ilê Ayê queria isso também, nas artes cênicas, ou também das ideias dele? Como ele influenciou outros artistas? Como ele influenciou você?
JOÃO JORGE: Hoje eu penso que muitos blocos afros que tem a dança, ela é 80% a 90% estilo Joje Watutsi. Então as alas de dança do Malê, do Acambi, de vários blocos que tem na dança algo forte, passaram a se expressar muito com esse tipo, com esse estilo individual que Watutsi tinha. E mesmo os grupos que fazem dramatização mais afro-folclórica, passaram a ganhar também essa dimensão. É como se ele tivesse deixado um legado da mudança estético-social, e desse legado as pessoas apropriaram-se dessa história, dessa forma de balé, e desenvolveram a tipologia.

STEPHANIE: E como ele influenciou você pessoalmente?
JOÃO JORGE: Olha, a influência de Joje Watutsi sobre mim está muito nas conversas que a gente tinha na noite em Salvador, sobre o mundo, sobre a Bahia, sobre como lutar contra a opressão, a perspectiva humana que nós tínhamos que colocar nisso. E essas conversas, a gente continuou depois em Hamburgo, em Berlim, muitas vezes. Lembro agora na Copa do Mundo de 2006, quando nós chegamos muito perto da hora de passar o som, estávamos voltando da Itália e Joje Watutsi foi a primeira pessoa que a gente viu. E voltamos a conversar sobre essa dimensão humana, social e política, e ao mesmo tempo da dimensão do que já fizemos, o quanto já andamos, a satisfação que isso nos traz e ao mesmo tempo o quanto precisamos ir mais longe.

STEPHANIE: Você poderia falar para mim o que é dança afro-contemporânea? Este termo é muito usado na academia e para descrever a linguagem de Watutsi.
JOÃO JORGE: A dança afro-contemporânea é uma expressão tradicional do espírito africano, dos festivais, dos casamentos, dos batizados, dos encontros, das celebrações, reinventada, reconstruída na diáspora das Américas. É chamada de contemporânea porque ela surge nos libertando dos traços de pequenos grupos que vieram para as Américas e criaram forte vinculação com a dança religiosa. Elas são formas de dança mais amplas. O que se chama hoje de dança afro-contemporânea não é uma dança tão presa ao Candomblé angolano, ao Candomblé sudanês. Ela é muito mais na expressão plural do povo que descende da África, ser expresso em gestos, em características, em fazer com isso seja uma coisa positiva. Então essa expressão, ela é correta, porque se aplica a dança dos anos 60 para cá, que cada agente negro criou, aqui ou no Harlem, ou em New Orleans, ou no Brooklin, ou em Havana, onde a diáspora africana teve que continuar civilizatória.

STEPHANIE: Você pessoalmente acha que é importante falar e relembrar Watutsi para a geração de hoje? Por quê?
JOÃO JORGE: Essa história recente, de 30 a 35 anos, foi feita com empenho pessoal muito forte, e as pessoas deram suas vidas para criar e saber quem são os seus líderes. Os pais da pátria, como se chama em África. E ao mesmo tempo, os inventores da modernidade, da negritude, da africanidade aqui. Joje Watutsi é um desses personagens que não pode ser esquecido, precisa ser lembrado, e deve ser reverenciado como um construtor dessa dinâmica, que nós temos hoje de questionar o racismo e a desigualdade na sociedade.

STEPHANIE: Com muita coragem, não é? Ele sai de casa e questiona esses valores. Essa coisa de ser rebelde. Os jovens de hoje são muito mais conservadores e acomodados...
JOÃO JORGE: A chegada de Joje Watutsi até a Alemanha mostra essa inquietude. É muito fácil às vezes você ficar num lugar onde você já é um pouco conhecido ou consagrado, e quando você vai pra um país, principalmente na Europa, sendo imigrante, a situação era difícil, melhorou, agora voltou a ficar difícil. Isso significa um desprendimento muito grande e implica também correr riscos para

fazer algo novo, algo bacana. É muito cômodo ficar na casa do pai, na casa da mãe, na cidade em que nasceu, onde todos falam sua língua, ou pelo menos em tese.

STEPHANIE: Tem pessoas que dizem que ele era fodido no Brasil. Você ficou aqui e continuou a luta para este movimento. E na Alemanha, tem pessoas que pensam que ele fugiu da responsabilidade daqui. Procurou uma vida mais fácil na Europa.
JOÃO JORGE: Tem 18 anos que vamos à Europa e em nenhum momento a gente viu ou sentiu que era um mundo de milagre lá. Trabalha-se muito lá. A situação também é adversa. E a gente tá no mundo dos shows, que não é tão duro, tão implacável, quanto pra quem não está no mundo dos shows. Mas de Portugal à Finlândia, a gente vai vendo muitas realidades dramáticas de imigrantes e de como os imigrantes são tratados, e de como é você ser gente diferente, como é você ser quase cidadão, sendo cidadão. Então, o fato de Joje Watutsi ter ido para Europa não quer dizer que ele fugiu não, pelo contrário, ele criou uma nova área de luta, que beneficia brasileiros, tunisianos, argelinos, marroquinos, africanos, asiáticos, vietnamitas, gente da Somália, beneficia diferentes tipos de pessoas pela luta que se faz por direitos humanos naquela região do mundo. Então ele poderia ter ficado aqui, e até teria tanta dificuldade quanto lá, já que muitas vezes as pessoas achavam que ele era maluco, não tinha respeito e reconhecimento profissional. Então não é uma fuga, pelo contrário, a luta contra o racismo é transnacional, ela não é local, ela não é feita na rua onde eu moro, no bairro onde eu moro, no condomínio que eu não posso entrar ou porque o governo A, B ou C não querem que eu faça isso. A luta contra o racismo é uma luta transnacional. Ela ultrapassa fronteiras nacionais, interesses de pessoas, cor de pele, sexo e religião. Quando eu falo aqui antes, que as cidades da África tem que se democratizar mais profundamente, estou falando para que haja uma permissão para a política de decisão das mulheres nesses países, para que o combate a AIDS seja feita de forma educativa e não apenas tomando medidas que não vão conter o avanço da doença. Estou falando porque é preciso construir canais para que a juventude da África do Sul até o Saara participe das políticas da África, porque já ultrapassou a prioridade da luta pela independência. Então nós não temos só as partes boas de ser de uma civilização. Nós temos também as dificuldades, as partes que são cruéis, inumanas e é isso que faz a gente ser plural. Então Joje Watutsi, na

verdade, faz uma política contra o racismo internacional. Acredito que ele está nesse momento na Alemanha lutando contra isso, se indignando contra isso. Então não importa se vai ser na China, na Coreia, em Luanda, na Namíbia, na Jamaica, onde você estiver e decidir lutar contra essa desigualdade, você vai estar nessa luta. É preciso não só pensar provincianamente. Eu quero resolver um problema na minha rua no Curuzu. Eu quero viver no Pelourinho e em Itapuã... Isso é fácil fazer. Mais difícil é você lutar, alterar e destruir o sistema. Que é amplo, sofisticado, que engana pessoas, que oculta as desigualdades e que não permite a promoção do ser humano. Então quem quer lutar com eles, tem que lutar na Alemanha também, na África também, na Inglaterra, no Canadá. Mesmo em países que aparentemente são mais "bonzinhos" que os outros, como no caso da Índia onde há sérios problemas com os Dalits (os Intocáveis) e apresenta-se como a maior democracia do mundo. Ora, democracia não apresenta desigualdades. Então num país assim não pode existir democracia, se não há igualdade. Os americanos são um bom exemplo de como viveram isso. Foram à Segunda Guerra Mundial, lutaram como se fossem um campo democrático, com soldados negros e brancos, lutaram contra o nazismo e o fascismo, e quando voltaram, viram seus soldados e descendentes dizerem: "Eu também quero. Você me chama pra lutar no mundo inteiro, correr o mundo inteiro com um ideal, e esse ideal não se concretiza nem aqui? Nem no ônibus, nem na minha cidade? Como é que é isso? Essa é a democracia?" Então, Joje Watutsi está nesse cenário alongado, da mesma forma que o Olodum. Está aqui na Casa do Olodum que você está vendo, ou em vários lugares do mundo onde nós temos ido, para quê? Para dizer que nós temos, há uma resistência negra bacana, bonita e plural. Hora, se nós não fizéssemos essa passagem pra o exterior, nossa dificuldade aqui seria muito maior.

STEPHANIE: E essa conexão que você fez entre o movimento feminista e racismo, é a mesma linha, não é? Porque lugares como o Senegal ainda tem muito coisas para enfrentar e lutar.

JOÃO JORGE: Não é uma luta isolada nossa, a questão da desigualdade racial. Nós lutamos contra a opressão, e a opressão tem várias formas. Em países onde tem tantos negros, a discriminação atinge os mais pobres e mulheres principalmente. Então você tem que fazer políticas para esses segmentos. Em países como a China, que você tem 5% da população que é minoria, você tem que

fazer políticas para essa população. Nós não podemos nunca nos ater a um aspecto específico. O racismo é forte na África do Sul, na Índia, nos Estados Unidos, no Brasil é fortíssimo, na Europa. Mas em alguns lugares do mundo a coisa é mais homogênea, é esse tipo de enfrentamento que tem que ter. Às vezes, é a liberdade e oportunidade para mulheres. Da não violação dos direitos dos homossexuais, da possibilidade de não ter casamentos forçados e por aí vai. E isso às vezes foge do controle da questão racial. Se eu fosse um árabe, eu deveria estar lutando pela emancipação das mulheres, pela não perseguição aos homossexuais. Por quê? Porque é fácil ser um homem no mundo árabe, mas é difícil ser mulher e ser homossexual. Eu sou um afro-brasileiro, mas eu apoio e procuro fazer de tudo para dar visibilidade à luta indígena no Brasil, porque eu acho que é uma luta muito mais difícil que a nossa. Não estou mudando o grau de dificuldade, não. Apenas há uma luta indígena com muito menos instrumentos que a nossa que está nos centros urbanos, falando sobre o colonizador e podendo até pressioná-lo. Então a solidariedade entre os outros setores humanos é importante. E foi isso que eu senti em Joje Watutsi nas ruas de Salvador. Ele não era só um ativista transnacional, mas também tinha uma solidariedade e transitava nos diferentes mundos e guetos que a gente criou aqui.

STEPHANIE: Sinta-se à vontade para acrescentar algo que ache importante sobre sua relação e o trabalho de Watutsi.

JOÃO JORGE: É uma tarefa difícil, pois descrever a ação de pessoas que foram importantes em nossa vida, mistura sempre a emoção com a razão. Mas eu penso que uma coisa pode resumir essa participação de Watutsi junto a mim e também junto ao Olodum e o movimento cultural do qual ele participou. Jorgeé uma pessoa de provocar novas emoções e conteúdos muito diferentes. E ele fazia isso com a dança, com a estética, mas ao mesmo tempo, profundos debates da oralidade que, por exemplo, sempre me provocavam dúvidas. Mas ao mesmo tempo, me escolava e ajuda a gente a crescer. Eu diria que a melhor forma de descrever Joje Watutsi é de um crioulo contando casos, formando consciências e lembrando histórias do passado para o ativismo presente. Se Joje Watutsi vivesse em diferentes regiões da África, ele iria de aldeia em aldeia propagando através da estética a alegria de crianças do Corão, nas escolas de aldeias, ou de jovens que precisam ver aquilo para repensar. Ele iria ser um mensageiro das ruas.

APÊNDICE H - Entrevista com Vovô, presidente do Bloco Afro Ilê Aiyê e com o ator e dançarino Macalé na sede do Bloco em Curuzu, Liberdade, Salvador, 2009.

STEPHANIE: Estou fazendo mestrado e meu objeto de pesquisa é Watutsi e eu estou entrevistando pessoas para saber sobre a trajetória dele como performer, pois existe muito pouco material. Eu queria saber o que ele fez realmente em Salvador. E queria começar com a sua apresentação e como você ouviu falar de Watutsi a primeira vez.

VOVÔ: Meu nome é Antônio Carlos Vovô, Vovô é sobrenome e sou o presidente e fundador do primeiro bloco afro do Brasil, o Ilê Ayê. E Watutsi eu conheço há mais de 30 anos, e eu não me lembro bem se ele saiu no primeiro, ele foi um dos primeiros integrantes do Ilê Ayê. Do segundo desfile e terceiro em diante ele saiu no bloco, por volta dos anos 70. Na época ele era do exército, da aeronáutica e ele se chamava Jorge Timóteo. Chamavam-no de Timoty, ele se chamava assim até 77, depois passou a ser chamado de Watutsi. Ele tirou esse nome do tema do segundo ano que o Ilê desfilou. Os guerreiros Watutsi que tinham um tipo físico meio assim, parecidos com o dele.

STEPHANIE: E qual foi o papel dele na fundação do Ilê Ayê?

VOVÔ: Na fundação, não. Ele não atuou na fundação, ele desfilava no bloco.

STEPHANIE: E o que ele fez o que no bloco? Ele tocava? Dançava?

VOVÔ: O bloco é o seguinte, não é igual à escola de samba que tem alas. Tem a diretoria, em que as pessoas trabalham, e tem o “blocão”, formado pelos componentes que desfilam. Sempre foi um bloco misto formado por homens e mulheres. E você pode ficar à vontade. No início, a gente era mais rígido, mas você pode criar. Ele sempre foi muito criativo, colocando o cabelo pra cima. Não pode mexer muito na roupa, mas você pode dançar do jeito que você quiser, a gente não tem essa coisa toda certinha, e aí o cara se desenvolve. E ele foi um que com o passar do tempo se destacou.

STEPHANIE: E ele fez alguma coisa diferente dos outros? Alguma coisa específica?

VOVÔ: Na época tinham muitos bailarinos. Ele era autodidata, assim como outros bailarinos, como Negrizu, que também era autodidata. E foi uma época que Salvador tinha um grande apelo da dança no mundo. Não tinha muito gente e até hoje vive essa história pelo passado, até hoje não se encontram grandes bailarinos. E eles também junto com muitos outros, com Clyde, com Elísio Pita, a gente tinha um grupo grande. Esse grupo grande chegava aos lugares e dançava, de uma forma comum, o jeito de dançar, o que era ensaiado. E ele, por ser autodidata, ele fazia improviso, e muito melhor, dançava capoeira...

STEPHANIE: Como ele dançava? As pessoas dizem que não era folclórico e sim afro-contemporâneo. O que é dança afro contemporânea?
VOVÔ: Ele começou a destacar mais depois que ele saiu daqui (Liberdade) e foi morar no Santo Antônio. Quando ele também se envolveu com uma menina chamada Kafuné. Aí ele começou a fazer trabalhos solo, trabalhos criados pelos dois. Eles tinham um espaço lá no Santo Antônio, onde eles davam aula. Nessa época, a galera do Ilê também fazia os ensaios lá, ele sempre aparecia, ele era muito assim criativo. Ele era assim, muito interativo. Tinha um evento acontecendo, ele não tinha nada a ver, ele entrava no meio. Têm umas imagens, eu não me lembro direito se ainda tenho guardadas, acho que é num ensaio no Santo Antônio, na gravação do disco em 84, e aí ele e Kafuné entram no meio dançando.

STEPHANIE: Vocês os chamavam ou eles improvisavam na hora?
VOVÔ: Não, eles próprios invadiam (risos).

STEPHANIE: E como o público reagia? Eles gostavam?
VOVÔ: Às vezes o pessoal se “retava”. No geral, o povo aqui nunca foi muito de criar atrito, então apoiava, sempre deu força, no final ele era reconhecido como artista.
AMIGO DE VOVÔ: Sempre foi o jeito dele. Eu, por exemplo, fazia parte do grupo da universidade e tinha onde dançar todos os dias. Então, como ele não tinha, e na época se gravava muito clipe, muitas coisas no Santo Antônio, aí quando as pessoas iam fazer ele adentrava, e as pessoas não tiravam porque a imagem dele era sempre marcante. Ele fazia, ele coloca o cabelo todo pra cima...

STEPHANIE: As pessoas o achavam maluco?
VOVÔ: Às vezes o pessoal achava assim, não maluco, mas as atitudes dele diferentes. Ele não tinha muito onde mostrar o trabalho dele. Aí se aparecia alguém à tarde ou de noite, um Caetano, a bateria tava lá, ele aparecia no Santo Antônio. Encontro de Filarmônicas, de jovens de Filadélfia com o Ilê Ayê, isso atraia público sem muita divulgação, e aí era o momento dele chegar e mostrar o trabalho dele.

STEPHANIE: E ele chegava a subir no palco?
VOVÔ: Não precisava nem ele subir no palco, ele morava lá. Aquela área já era o palco.
AMIGO DE VOVÔ: E por ele ser amigo e conhecido nosso, ele chegava. Aí depois a gente dizia "pô, Timoty!" aí ele dizia "mas eu já fiz, acabou!" Era o jeito dele, e isso demorou um pouco pra ser entendido, mas depois as pessoas entenderam que era o jeito dele.
VOVÔ: No Forte, tinha muitas feiras e eventos de música popular e tinha uma coordenação... Tinha um Centro de Cultura Popular...

STEPHANIE: Foi ele quem fundou? Quem foi?
VOVÔ: Não foi ele, não. O Centro era coordenado pelo Ipac, lá no Pelourinho.

STEPHANIE: O Ipac foi o fundador do Centro Cultural?
VOVÔ: Nós fomos um dos fundadores do Centro.

STEPHANIE: E qual foi o papel dele nesse processo?
AMIGO DE VOVÔ: Era uma coisa assim desapropriada. Quando nós saímos daqui, nós fomos lá para o Santo Antônio.

STEPAHNIE: E Watutsi já estava lá? Ele foi antes?
AMIGO DE VOVÔ: Não.
VOVÔ: O Forte já tinha uma tuma... Zé Virgílio, Leda, um pessoal funcionário do Ipac, da capoeira, que estavam já fazendo um trabalho lá. É provável que ele tenha participado também das primeiras coordenações que eram dirigidas pela Ipac, que era quem pagava os funcionários, que tinham os seguranças, essas coisas...

STEPAHNIE: Mas o Ipac tinha tudo isso? Pelo que eu entendi o Ipac queria tirar Watutsi...
VOVÔ: Não. O Ipac queria levar gente para lá. Watutsi foi mantido, ele foi para lá. A Capoeira de Angola Pelourinho foi mantida, foi para lá. Tinham vários artesãos, artistas plásticos que ocupavam essa área, era centro do pessoal ficar cheirando, usando drogas, havia marginalidade, e o pessoal queria ocupar. E como ele era a entidade mais forte, com o passar do tempo ele ficou responsável pelo Forte. A água era em nosso nome, a energia elétrica era em nosso nome, éramos nós quem pagávamos, mas também não cobrávamos nada de ninguém porque sabíamos que o pessoal não tinha renda pra isso. Não deixava de ter os atritos, mas no geral vivia todo mundo em harmonia.

STEPAHNIE: E quando ele saiu de lá? Foi que ano?
VOVÔ: Ele só saiu de lá em 93, 94.

STEPAHNIE: Você poderia dizer seu nome e seu vínculo com Watutsi?
MACALÉ: Macalé. Eu conheço Watutsi lá da Ferreira Santos, onde ele morava, na Federação. E ser amigo de infância de Bernardo, de Nolasco, dos meninos lá do Garcia...

STEPAHNIE: E o que você viu que ele fez?
MACALÉ: Para mim não era surpresa, porque eu era bem mais próximo a ele.

STEPAHNIE: Mas você pode descrever uma performance que ele fez na rua?
MACALÉ: Na época em que ele começou, quando a gente estava no Centro, sempre tinha um louco que aparece, tinha a mulher de roxo... E na época que ele começou a fazer os trabalhos dele, as pessoas o denominavam como louco, porque ele dançava em qualquer lugar que tivesse gente. As pessoas faziam uma roda de capoeira, assim que terminava a roda ele entrava com performance dele.
VOVÔ: Nas idas no ensaio da Barrica, ele ia com a gente, a gente levava todo mundo; na peregrinação a Zumbi, na Semana da Consciência Negra, a gente ia para Maceió, para o Quilombo dos Palmares, e ele ia também. Lá se apresentava, na rua, junto com os blocos... E isso tudo, normalmente como ele não tinha músicos percussionistas, ele sempre aproveitava as apresentações do Ilê Ayê, dos outros

blocos que tinha na época, para poder fazer suas performances.

STEPAHNIE: E qual era a atitude dele? O que ele significou para esta época? Por que tinha um contexto inicial, não era como hoje? O que foi novo? Ele inventou uma coisa nova? Como ele usou a linguagem da dança dos orixás, você vê alguma conexão com o Candomblé no trabalho dele?

MACALÉ: Assim, todos os trabalhos foram de contato com a natureza, e o Candomblé tem uma ligação estreita com a natureza. Então geralmente o movimento que ele faz chega a lembrar o Candomblé. Porque todos os orixás dançam lembrando os movimentos que tem o contato com a natureza. Então a gente faz essa conexão.

VOVÔ: Eu queria fazer uma ressalva que tudo isso aconteceu com o surgimento do Ilê Ayê, que antes do Ilê Ayê não tinha essa liberdade de expressão. Com o surgimento do Ilê, começou a ser despertado esse sentimento de negritude. Aí paralelo a isso, para felicidade nossa, veio um cara como Clyde Morgan aqui para a Bahia trabalhar na Universidade. A gente tinha outro cara aqui chamado King, que começou a trabalhar isso com os artistas dele, então essa coisa da rua foi surgindo. Então o cara que era "louco" era o artista, antes de ele sair daqui e ir pra Europa ser reconhecido, além dele ter também a cumplicidade da mulher dele na época, ser uma grande bailarina e que já tinha dançado em grandes palcos pelo Brasil, mas ela ficou aqui legal junto com ele, passando todos os problemas, todas as felicidades, todas as agruras, mas estavam juntos aqui. Não deixava de criar problema de vez em quando, claro, que a gente sabe que é polêmico.

STEPAHNIE: Qual tipo de problema? Pode lembrar alguma coisa que ele fez?

VOVÓ: As atitudes dele chocavam. Por exemplo, uma vez ele chegou no Santo Antônio defecou e depois pintou a parede com as fezes e disse que estava discutindo sobre arte natural, as pessoas diziam que era maluquice, era coisa da cabeça dele, mas aí criou um problema, uma discussão.

MACALÉ: E ele achando que estava certo (risos).

VOVÓ: "Não é arte natural que vocês querem?" Ele então pintou a parede com um bocado de desenho lá com as fezes.

MACALÉ: Ele sempre foi muito criativo.

STEPAHNIE: Ele criou coisas? Porque na época a dança dos orixás era muito ligada ao folclore...

MACALÉ: A maneira de o folclore aparecer foi ele se apoderando da dança dos orixás, aí ele coloca como se fosse uma coisa folclórica, mas não é folclórica. Ele chegou num momento e ele usou e houve um trabalho para desfazer isso. Porque você vai a um Candomblé, você vê movimentos lindos, tira dali e às vezes põe num trabalho seu. Isso é que é chamado de "afro-contemporâneo", alguns movimentos dos orixás feitos tecnicamente com outro tipo desenvolvimento, e ele fazia isso. Talvez consciente ou inconscientemente, ele fazia essas coisas. Pelas polêmicas dele, às vezes ele se trancava na sala, ficava só e de repente ele aparecia. Passava um dia não falava, passava uma semana sem falar com ninguém.

VOVÓ: A maneira de se vestir também chocava muito...

STEPAHNIE: Como ele se vestia?

VOVÔ: Ele não se vestia de uma forma convencional. Normalmente chamava atenção a maneira de se vestir.

MACALÉ: Ele ficava muito tempo sem tomar banho, então tinha um odor desagradável...

STEPAHNIE: Mas isso fazia parte da arte também?

MACALÉ: Isso era característica dele. Então ele passava às vezes não falava com a pessoa durante um mês e depois passava "pô, e aí como é que vai você?!" Entendeu?

STEPAHNIE: E você acha que tem alguma explicação espiritual para isso?

MACALÉ: Não, era o jeito dele, os amigos dele aceitavam isso.

VOVÔ: A gente estava na Alemanha fazendo uma turnê em 94 e alguns dos meninos, a maioria conhecia Joje Watutsi e encontramos Joje Watutsi na Alemanha e muita gente não o reconheceu. A gente não estava acostumado a ver ele vestido daquela maneira formal.

MACALÉ: Ele era contra a sociedade.

STEPHANIE: Mas ele se identificava com as ideias do Ilê Ayê...

VOVÔ: Mas ele é negro, um negro consciente. A ideia do Ilê Ayê diz respeito à

negritude, ao conceito de reparação, ao respeito às religiões de matriz africana... Então tudo isso bate muito bem com ele. Então o Ilê foi o grande despertar. Às vezes ele tinha essas coisas ali, mas não tinha como se expressar, como muita gente tinha. Se não fosse o Ilê Ayê, Joje Watutsi não teria espaço para mostrar sua arte.

MACALÉ: Porque todos eram muito reprimidos.

VOVÔ: Ele foi militar, não é? Do exército. Na época que ele vinha para aqui, ainda era do exército.

STEPHANIE: E ele influenciou o trabalho do Ilê Ayê? A maneira de dançar, por exemplo, eu vi que no início nos ensaios não tinha muita dança, era mais música. E eu não sei, foi ele que começou a colocar mais a dança nos ensaios? Você pode ver alguma influência que ele deixou no bloco?

VOVÔ: Não foi ele. Ao contrário, o bloco que o influenciou. A dança aqui é muito espontânea. Aqui desde Santo Antônio, desde que começou aqui que tem as pessoas que dançam, que às vezes a mídia pegava essas danças e transformavam. Porque o legal do ensaio do bloco afro, não só no Ilê Ayê, é que você tem essa liberdade de curtir, de curtir, você não é assediada pelo fato de você ser branca, por você ser gringa. Aqui tem um grupo de dançarinos que vem todo sábado, e ninguém incomoda a eles. As pessoas que não sabem dançar também participam, dançam totalmente diferentes, mas estão lá curtindo. Hoje em dia o pessoal não anda estilizado como Joje Watutsi andava, eles andam mais formais.

STEPHANIE: Ele foi um dos primeiros “rastas” de Salvador?

VOVÔ E MACALÉ: Não.

MACALÉ: O primeiro rasta de Salvador foi Tissão... Tissão foi antes dele. Porque antes de Tissão teve Papalégua.

VOVÔ: Aqui nós começamos a usar em 81 e ele quando chegou aqui ele nem podia usar rasta porque ele era do exército. E já tinha gente aqui usando. Aqui no Ilê Ayê foi a “colônia” onde primeiro se começou a usar cabelos rasta. Mas ele aqui não foi o primeiro não, porque ele era militar e não podia usar.

MACALÉ: E a coisa da dança, quando nós entrávamos, a direção do Ilê Ayê na reunião de segunda-feira, a gente sempre fazia uma homenagem. E tinha eu, que sempre fui considerado pelas pessoas um bom bailarino, tinha Bamba também e

tinha um grupo de pessoas que sabia dançar...

STEPHANIE: Sim, mas nessa época não havia muitos homens... Ele falou.
VOVÔ e MACALÉ: O Ilê Ayê sempre teve a maioria de mulheres.
MACALÉ: Aí só entrava a diretoria, depois entravam as outras pessoas. Quando entrou a diretoria, aí todos entraram dançando o ritmo do ijexá, que dava pra qualquer pessoa fazer, então fizemos. A partir daí, que foi no terceiro ano, todas as pessoas que saíram e que viram o Ilê Ayê começaram a dançar também. Mas Salvador já tinha um movimento grande de dança, de homens dançando.

STEPHANIE: E nesta época os homens que dançavam eram vistos como homossexuais, com preconceito...
MACALÉ: Hoje ainda tem, mas infelizmente os homossexuais estão tomando conta do mundo não é? Porque hoje quando você vê um espetáculo não existe a diferença do movimento masculino para o movimento feminino. Aí é uma coisa que na época minha, de Joje Watutsi, de Bamba, de Elísio Pita e de algumas pessoas, o movimento nosso sempre foi masculino. Embora criado por uma mulher, feito para uma mulher, nós criávamos com a figura masculina. E Jorge sempre teve isso, ele tinha determinante a coisa de ser homem, ele fazia uma coisa máscula. Então, essa coisa que hoje já não tem. E as criações do Ilê Ayê, muitas pessoas hoje criaram o Ilê Ayê, mas só que nós que somos os criadores, ele principalmente (aponta para Vovô), essas pessoas na época não estavam, e foram convidadas para sair no bloco.

STEPHANIE: Mas Watutsi saiu com Ilê Ayê, tem fotos...
VOVÔ e MACALÉ: Sim ele saiu de 77 em diante.
MACALÉ: Essa coisa dele mudar a personalidade, ele era chamado “Tymotinho”, porque ele era todo arrumadinho, todo certinho. Aí de repente ele acabou com a coisa das roupas elegantes, mudou de nome adotou o nome artístico.

APÊNDICE I - Entrevista com a dançarina e pesquisadora Nadir Nóbrega na sua casa em Mussurunga, Salvador, 2009

STEPHANIE: E esse estudo, você também tinha mais acesso ao movimento negro que você falou primeiro? O que o movimento negro conseguiu melhorar em Salvador em comparação aos anos 70, 80 e dias atuais? O que você vê que melhorou? O que eles conseguiram?

NADIR: Primeiro, o movimento negro faz com que o Governo Brasileiro assuma que é racista. Derruba a máscara de que existe aqui uma democracia racial. O país assume, como hoje você vê, as questões são fruto das discussões do movimento negro. O movimento negro consegue colocar no Governo a lei 10.639, que justamente o ensino africano da cultura afro-brasileira, nas redes estadual e municipal de ensino. O movimento negro teve avanços significativos, com todas as lutas, que talvez Jorgenão tenha enxergado por essa ausência dele. Ele força o governo a assumir que não existe uma democracia racial, muitas pessoas se assumem racistas por conta disso. O movimento negro estabelece as questões de cotas nas universidades, principalmente as universidades estaduais e federais, o movimento negro ainda não conseguiu eleger um presidente negro, mesmo assumido. Mas por exemplo, quando você ouve o discurso de Lula, que é nosso Presidente da República, há alguns atrás, quando ele saiu candidato e esteve aqui na Bahia, na época eu era do MNU, em que Lula dizia que não tinha racismo, hoje o próprio Lula que está no poder, sabe que o país é racista. Ele fala. Eu me lembro que quando ele teve um encontro com os militantes, foi uma polêmica, uma briga entre nós. Porque ele era o presidente da nossa preferência, e ele dizia isso, mas a gente numa reunião com ele que aconteceu no Teatro Miguel Santana no Pelourinho, dissemos pra ele: “Sim, o país não é racista, porque quando se está fazendo o palanque, lá embaixo os trabalhadores são negros e brancos pobres, mas se você der oportunidade de ascender socialmente, primeiro sobe o branco pobre, depois vem o negro”. Então você não pode dizer que o país não é racista, porque a gente sabe muito bem o que acontece com os brancos pobres. Eles têm as suas ascensões e seus aproveitamentos nesse processo racista. O movimento negro consegue fazer com que entidades como a Fundação Ford dêem bolsa para mestrado e doutorado voltados para a cultura negra e indígena. Isso é um avanço. O

movimento negro consegue hoje colocar os cadernos negros nas provas do vestibular de português, quando antes todo mundo dizia assim “o que é poesia negra?” E ele consegue. Hoje a gente vê que o Governo da Bahia criou uma secretaria, que a secretaria de Promoção de Igualdade Social, que é um esforço do movimento negro. As leis que têm em favor da mulher negra... quer dizer, tudo isso a gente vai ver assim, é pouco diante do problema que se chama Brasil, mas para o que era antes de 78, é muito. Você vai ver que em 31 anos se consegue essas coisas. E até eu hoje devo dizer, que estou dentro de uma academia, querendo falar de negros, você e eu que estamos querendo falar de negros e a academia nos permite, é fruto do movimento negro. É fruto da importância do movimento negro. De você dizer assim, a academia precisa reconhecer essas pessoas.

STEPHANIE: Para conseguir essas coisas que você falou agora é preciso organização, educação, estas coisas que Watutsi, como você falou, não tinha como colaborar, porque ele não tinha esse fundamento.
NADIR: Ele sofria, como eu sofria, como outras pessoas também sofriam, mas só que ele dizia assim: “Sim, a gente vai sofrer”. Mas a gente vai ter que se organizar para combater esse racismo que está aí. Porque o racismo, o ceticismo, ele tem estratégias contemporâneas que se modificam a cada dia. Você, como mulher branca, deve saber o que você passa aqui. E aí, o que você vai fazer? Vai ficar só sofrendo, sofrendo, sofrendo? Não. Você se organiza, se estrutura e vai à luta.

STEPHANIE: Como você considera Watutsi? Acha que ele tem alguma importância por falar dos problemas? O que você pode dizer que ele fez, que tenha uma importância para se falar hoje sobre ele?
NADIR: A importância dele era isso, essa questão. A própria presença dele tinha uma importância para aquele espaço, para aquelas pessoas que com certeza conseguiram ouvir ele. Ele deve ter sua importância.

STEPHANIE: Ou até pelo contrário, ele era um perigo porque mostrava um lado do movimento negro sem educação, sem nexo?
NADIR: Ele não era perigoso. Porque perigo nosso era o branco. O branco racista, esse sempre foi perigoso para nós. Mas, para nós, ele não representava nenhum perigo. Ele também não atrapalhava o movimento. Eu acho que ele se atrapalhava.

Porque o movimento, a gente diz assim, nos temos diversidades. Não é porque nos somos negros que vamos achar que todo mundo é igual. Se não a bateria do Olodum era igual a do Ilê Ayê, não precisaria nem o Olodum. No nosso mundo, temos todos os tipos de negros. Nós temos o juiz, os jogadores de futebol, os dançarinos, os pagodeiros, os varredores de rua... Tem todos os tipos de negros, com profissões e sem profissão. Então Joje, a gente entendia que ele era um negro que tinha sua forma de ser. Agora, para ele ser um militante, complicou a vida dele. Eu acho que complicava a vida dele. Porque o que a gente precisava era assim... Ele podia andar com o pinico dele na rua, ninguém era contra. Ele podia ficar comendo o aipim dele cru também, ninguém era contra. O que a gente queria era o seguinte: "Sim e aí? Essa sua performance, vai para onde?" Só para ficar dizendo que esse mundo é racista. Eu me lembro daquele cantor Edson Gomes que fica dizendo: "Isso aqui é uma babilônia, aqui é uma babilônia..." Mas ele batia na mulher dele, ele bebia muito. Ele vai para igreja evangélica, que é para ele se policiar. Então, o que é que adianta eu ficar falando dessa babilônia? Eu acho assim: olhe, eu tenho defeitos, a babilônia tem defeitos, então vamos sentar para conversar sobre esses defeitos. Essa é uma questão. Então, quando eu digo que vou estudar os blocos afros, as pessoas querem falar do fato de Vovô ser ligado ao partido de direita. Eu digo assim: mas eu não estou falando de Vovô. Vovô pode ser filiado a qualquer partido. O que eu quero falar é da importância dele, a perseverança que ele teve em criar o Ilê Ayê. É isso que me interessa. Então por exemplo, Joje Watutsi não ofereceu perigo nenhum para a gente.

STEPHANIE: Você considera que ele influenciou a maneira das pessoas dançarem hoje? Ele se considera pioneiro na dança afro-contemporânea.
NADIR: Eu fico me perguntando: o que é afro-contemporâneo? Porque quando chega na discussão sobre afro-contemporâneo, eu pergunto: e o que é afro-primitivo? O que é afro-tradicional? Tradicional em que sentido? Porque se você considerar o Candomblé como tradicional...

STEPHANIE: Mas, por exemplo, a dança de Iemanjá, tem movimentos determinados e...
NADIR: Movimentos determinados, como a dança afro-contemporânea também tem. Tem, tem, tem! Eu digo o seguinte, pela história da dança afro, não é ele quem

começa. A dança afro, que começa com essa forma estruturada, encaixotada, com movimentos de frente, de lado, quem trás é Mercedes Batista para o Brasil, que está no meu livro de 92. Aí que está a questão. Você tem que estudar, minha irmã! Porque se não, eu vou dizer assim, por exemplo, é uma coisa que Suzana diz. Outro dia eu estava afirmando que Ana Meire é a primeira trançadeira da Bahia. Ela me disse assim: "Como é que você pode afirmar? Quem você conheceu antes de Ana Meire?" Entendeu? Quer dizer, é muito fácil! Porque eu tenho 55 anos, comecei a dançar aos 16, eu vou dizer que sou a primeira dançarina? Não sou! É muito fácil! Eu vou dizer para você, porque você não me conhece. Mas e aí, quando você começar a estudar? Ah, é uma mentira! Ele não é pioneiro coisíssima nenhuma. Porque essa forma estruturada de dança afro, quem traz é Mercedes Batista, uma mulher do Rio de Janeiro que vai para Nova York.

STEPHANIE: Mas tem um movimento daqui do Brasil, de afro-contemporaneidade, que nasce aqui?
NADIR: Não acredito, não.

STEPHANIE: Não? Você acha que a influência vem dos EUA?
NADIR: É influência mesmo dos EUA. Assim como a forma da gente fazer movimento negro é influência dos Estados Unidos. Essa forma da gente estruturada é muito dos Estados Unidos. Você sabe que África não faz isso. É outra estrutura. Essa estrutura nossa é muito mais do Black Power. Têm militantes que odeiam quando a gente fala isso. É outra forma. Porque você chegar, vestir um macacão de lã, ficar na praça assim (mostra o movimento) e dizer que afro-contemporâneo... Me poupe, só porque é negro?! Quando eu faço esse movimento da capoeira (mostra o movimento de novo) e boto o pé assim, é o que? É afro-contemporâneo só porque é negro?! São as perguntas que eu sempre fico fazendo. Aí você vai ver que teve Mercedes Batista.

STEPHANIE: Mas porque você considera essa pessoa importante para o desenvolvimento da dança afro-contemporânea? Qual foi a diferença? Ela tinha mais estrutura, tinha mais formação, mais sucesso, mais alunos... Por que ela foi mais importante que Watutsi?
NADIR: Porque ela junta esse interesse que ela tinha da questão de entender a

dança, e ela atinge essa bolsa e ela cria um grupo. Ela se associa, ela faz pesquisa. Antes de Mercedes Batista também tem Eros Volúzia, que fazia um trabalho de danças brasileiras.

STEPHANIE: Eles não criaram um grupo?
NADIR: Ele deve ter tentado criar um grupo com Tissão naquela época. Tissão me disse que passou pouco tempo com ele, mas foi a pessoa que passou mais tempo com ele nessa questão de criação. Eu acho que eles se precipitaram. Eu acho que entraram num esquema assim tipo: "Ah, vamos criar nosso grupo que vai dar tudo certo, que não tem aquela turma careta da escola..." Mas, não sei que caldo foi que aquele grupo deu. Agora, me lembro muito bem que eu fui assistir ao espetáculo e não foi um espetáculo que eu gostaria de dançar.

STEPHANIE: Então você assistiu ao espetáculo do ICBA? As coisas que ele fazia na rua? Você viu o trabalho dele no Forte Santo Antônio?
NADIR: Sim, vi tudo isso. Ele fazia sempre as performances dele. Ele estava sempre no ensaio do Ilê Ayê, ele chegava lá ele fazia lá os movimentos dele (mostra o movimento).

STEPHANIE: Você acha que tinha uma qualidade estética? Você via ali alguma coisa diferente? Uma atitude? Como você descreveria a forma como ele dançava?
NADIR: Eu já tinha feito aulas. Então isso para mim era muito movimento de imitação, de improvisação. Era muita improvisação. Não era assim um diferencial.

STEPHANIE: E ele se comunicava com outra pessoa?
NADIR: Eu só via ele sozinho. Eu sabia que ele andava com Kafuné e tudo, mas eu nunca vi uma interferência dele com Kafuné. Todas as vezes que eu o vi, era ele sempre sozinho e ela como espectadora. Que até eu achava que ela era muito coadjuvante. Eu ficava até me perguntando, eu dizia assim, "gente, uma menina que tem uma história de vida tão bonita na dança?" E depois ela foi pra São Paulo, ela trabalhou no Balé Estágio. Quer dizer, ela tem uma chance que muita gente... Eu não gostaria de ter, não vou dizer a você que eu gostaria de ir para São Paulo trabalhar com Balé. Mas ela tem uma oportunidade e de repente ela vem pra Bahia e fica tão anônima, e ficava tão como coadjuvante dele, que eu não sei se essa

palavra é a correta. Mas era ele que ficava se requebrando e fazendo os movimentos todos, e ela ficava em pé achando graça. É uma pena. Ele brilhava. Eu acho que mesmo naqueles momentos, com aquelas dificuldades que a gente tinha, era ele quem brilhava, ela não brilhava, não. Ela não fazia nada, ela ficava o tempo todo em pé olhando ele. E eu me lembro desse seminário, ela foi, e quando ele chegou nesse dia que ele encontrou apoio, foi o único dia que ele foi, acho que ele estava inspirado... Ele chegou lá, se levantou, falou, falou, falou, aí que ela resolveu falar. Mas antes ela ficava muito caladinha. Acho que ela tinha muita coragem, mas era só com ele. Eu me lembro que, quando eu vi Kafuné em São Paulo, era outra pessoa. Outra forma de vestir... Simples, mas elegante, tinha o cabelo natural. Simples, não tinha nenhuma roupa assim que chamasse atenção de riqueza. Mas depois que ela veio morar com ele (reprovação). Ai gente, eu achava que ela andava muito largada, ela não era nem estilo hippie, era muito largada.

STEPHANIE: Mas ele tinha esta questão de usar roupas africanas. Eles queriam chamar atenção, não? Fazia parte da caracterização...
NADIR: É, fazia parte da viagem dele. É, ele queria chamar atenção e no final, ele faz hoje, o que muita gente fez, que gostaria de fazer. Ou seja, fugir daqui para falar mal do Brasil e fica lá no mundo branco. Aí eu pergunto assim: Está fazendo o que lá de novo? O que é o Brasil ganha com vocês lá fora?

STEPHANIE: É, mas ele não se sentia compreendido aqui. Ele se sentia mal reconhecido... Por isso ele foi embora.
NADIR: E lá muda?

STEPHANIE: Lá ele ganhava mais. Porque todo mundo ganha mais. Um workshop de capoeira é bem melhor pago que aqui.
NADIR: Mas é só isso... Mas o que é que muda para o país a presença dele lá? Esse é meu questionamento. Eu tenho amigos que moram na Europa. Eu pergunto, o que é que o país muda? Qual a contribuição de vocês para o Brasil? É muito fácil sair daqui. Eu acho que é o seguinte, tipo assim... Eu gosto muito de Salvador, mas sei que aqui tem umas incoerências muito grandes. Então, se eu tiver condições, como eu já saí daqui do país várias vezes... mas eu vou, tipo assim, no sentido de uma complementação, mas não para anular, querer falar mal do meu país! Por quê?

Cadê a questão da identidade? Eu vou negar isso? Se pela minha cara todo mundo sabe que eu sou brasileira? Para que eu vou negar? E o que eu ganho falando mal de meu país?

STEPHANIE: Sim, mas ele fala mal no sentido dos problemas daqui... Da manipulação do sistema, da falta de consciência, hierarquia, corrupção. Ele adora o Brasil e sente muitas saudades daqui. Ele não é alemão! Ele não se sente em casa lá, ele é um estrangeiro. Mas ele não se sentiu reconhecido no Brasil, e tinha muitos problemas aqui com a polícia, achava que tinha uma conspiração...

NADIR: Mas todos nós temos problemas. E aí, eu digo o seguinte: "se correr, o bicho pega, se ficar, o bicho come". Mas e aí, como é que faz? Se casa com gringo pra dizer: "Ah, eu tinha problemas..." E aí, fez o quê? Continua fazendo o quê? Você vai querer me dizer o quê? Eu tenho problemas. No dia da apresentação de meu projeto semana passada, eu fui super destratada por um porteiro da universidade, um homem negro. E aí? O que eu faço? Eu vou achar que em outro país isso não vai acontecer? Claro que vai! Não vai acontecer dessa forma, mas acontece de outra. Essa é uma questão. Eu fui para a África, e sei como fui tratada lá. É muito problema. Agora é assim, eu acho que se você tiver oportunidade de sair, para conhecer, voltar e construir, tudo bem. Agora você criticar, criticar e criticar e na primeira oportunidade você sair e continuar criticando? Eu não faço nem lá, nem cá. Lá eu não vou fazer porque sou estrangeiro. Existe um sistema capitalista cruel na Europa, não é?

STEPHANIE: Mas até hoje ela não trabalha no sistema lá. Ele tenta ficar fora como artista...

NADIR: Porque tem alguém que sustenta ele. Eu quero ver se ele vai ficar no frio da Alemanha do lado de fora. Ele não quer entrar no sistema porque com certeza tem alguém que está dando abrigo a ele. Isso é que eu sou contra na vida, em qualquer lugar. Brasil, China, Paraguai. Eu sou contra. Você não quer entrar no sistema, mas está sendo amparado por alguém. E a outra pessoa deve estar no sistema, ou não? Mas geralmente está. Tem uma mãe, um pai que ajuda... Você deve saber como foi que ajudou ele. Se você ajudou, é porque você tinha uma base. Para mim, qualquer base é um sistema. Ou sistema familiar, ou sistema empregatício, mas tudo para mim é um sistema.

STEPHANIE: Vou discutir isso com ele pessoalmente, essa separação de brancos e negros. Ele criticava Negrizu porque ele tinha uma namorada branca nesta época. E este paradoxo, não é?

NADIR: Criticou e fez a mesma coisa. Por exemplo, eu fui criticada por algumas pessoas porque eu já tive homem branco na minha vida. Mas eu sou daquela teoria, eu não sou inimiga dos brancos, porque se eu fosse inimiga dos brancos, eu não estava lhe recebendo aqui. Eu acho que tem brancos com qualidade e tem brancos com defeitos. Eu vejo assim, a escravidão, ela foi organizada de uma maneira muito cruel, tanto por negros africanos, quanto pelo branco português. Eu não tiro a culpa de um, nem de outro. Ninguém foi ingênuo. Quando negro caçava outro negro, e entregava em troca do que eu não sei, ele não era ingênuo e sabia o que estava fazendo. Aí ficar com esse discurso, “ah, porque o branco é isso e aquilo outro...”, “Ah, vou criticar Negrizu porque ele teve caso com uma branca...” A não ser que eu não tivesse namorado, nem nunca fosse namorar. Eu sabia que Joje Watutsi tinha esse discurso. Inclusive, tem uns problemas de boatos que só ele vai dizer. O que foi que ele fez com Kafuné. Que é isso que ele tem que responder também. Ele criticava Negrizu... E ele casou com você, que não era negra (risos).

APÊNDICE J - Entrevista com Bira Reis, Pelourinho, Salvador, 27 de janeiro de 2009

Ubirajara de Andrade Reis, músico, pesquisador, professor de música, fabricante de instrumentos, compositor, faz trilhas sonoras. Atualmente, tenho um bloco de carnaval, trabalho com crianças, material reciclado e se considera um artista plástico.

STEPHANIE: Como você conheceu Watutsi?
BIRA: É, o meu vinculo com Watutsi é de muito tempo atrás, quando nós montamos a banda, foi no primeiro Festival de Música Instrumental da Bahia. Nós montamos um grupo, orquestra, corpo de dança. Primeiro eu conheci Tissão, depois eu conheci Watutsi. Ele era basicamente dançarino e também já tocava percussão nessa época.

STEPHANIE: Que esse grupo fez? Como foi esse grupo?
BIRA: Era um grupo que eu ajudei a montar, eu tocando flauta, percussionistas era um grupo de alta jazz, acho, porque tinha flauta, tinha improvisação, tinha muita a ver com música instrumental, não tinha música cantada. Eu comecei a introduzir sopros com percussão, uma coisa que não tava muito na época, era afro-jazz. Nesse festival, a gente não dançou, a gente tocou, depois a gente tocou com o "primeiro contato" de dança, aí foi que a gente viajou pelo nordeste, pelo Brasil, e Joje Watutsi tava também.

STEPHANIE: Isso já tinha conteúdo de movimento negro?
BIRA: Sempre. Isso tem conteúdo de movimento negro e é também uma forma de tocar e uma forma de ver o mundo. Claro, você pegar, fazer um primeiro contato, o grupo Dodi, que era uma tribo que o cara ia na outra tribo e pedia a filha do rei pra casar, tudo isso em movimentos de dança e tinha a hora do casamento, tinha toda essa coisa representativa da cultura negra que na época modificou.

STEPHANIE*:* Que tipo de dança, então?

BIRA: Tinha o movimento de música popular brasileira, MPB, tinha música rock, tinha o jazz... mas não tinha essa coisa da cultura negra inserida numa música instrumental, usando os ritmos de Candomblé, os tambores da cultura afro-brasileira, essa linguagem não existia.

STEPHANIE: Watutsi tinha dificuldades para se expressar, para que as pessoas entendessem o que ele queria?
BIRA: Não, ele não tinha dificuldade de se expressar, ele se expressava do modo dele. Só que também a gente tem que respeitar as outras ideologias, as outras pessoas. Não é porque eu acredito em uma coisa, que eu vou forçar as pessoas a acreditarem. Eu acho que primeiro as pessoas tem que mudar a si, eu me mudando a mim mesmo, eu já fiz muito. Então, eu partir pra mudar alguém já e muita responsabilidade, querer meter ideologia... Como na década de 70, existiam grandes pessoas com muitas ideologias, até pegaram em armas e quiseram obrigar as outras pessoas a ser, eu acho que deveria ser mais maneiro do que querer impor a minha ideologia para as pessoas. E Joje Watutsi tinha muito isso. Aí uma vez aqui, uma das vezes que eu me lembro, saía batendo nas pessoas e gritando "Acorda, negro!", pegou uma italiana e meteu a porra na perna da mulher, pegou, fez uma marca "acorda, negro!"... porra, bicho, radical demais. Tissão também tinha isso, de juntar um grupo, ir lá e quebrar as pessoas por questões, ideologias da década de 70. Ele tava me dizendo outro dia, "ah, eu nem sabia direito disso". Eu conheci ele um pouco depois, quando ele montou o grupo de dança, tava mais maneiro... e a gente viajou o nordeste bebendo água de coco, isso foi o grupo Doti, porque não tinha grana. Maceió, água de coco, aí saiu assim no jornal de Alagoas: "A saga baiana" (risos). Pô, foi foda! O teatro atendeu a cidades caretas do nordeste, a gente resolveu viajar, na década de 80, isso ainda tinha repressão no sentido da ditadura e tal... Agora, Joje Watutsi começou a andar na rua com uma colher pendurada no pescoço, e ela com uma caneca. Aí ficava na rua parecendo meio "hipposo", jogado, pé descalço. Uma vez, ele fez uma escultura com cocô, lá no Forte, ele ganhou uma sala no Forte, pegou o cocô dele e pintou na parede. Antes do punk, ele já era punk. Ele invadiu ou deram, o IPAC deu porque era tudo abandonado, era uma sala grande.

STEPHANIE: E esta performance de cocô, o que significava?

BIRA: Eu não vi, não, eu nem quis ver. Ele tinha uns negócios de uns ebós...

STEPHANIE: Ele tinha influencia dos EUA?
BIRA: Ele não gostava não, eu lembro quando John Lenon morreu, nem ligou, disse “o que importa pra mim essa música?”. Não tava nem aí, tava dentro dele, era meio esquizofrenia, no ponto positivo, criação, essa coisa...

STEPHANIE: ...Malcon X
BIRA: Acho que, nessa época, nem se falava muito, no Brasil.
Acho que Kafuné viajou para os EUA em turnê, acho que depois ela esqueceu tudo, pirou tudo. ...***... e... mas é uma historia a ser contada.

STEPHANIE: O que aconteceu no Forte Santo Antônio? O que ele fez?
BIRA: Ele queria dar aula de dança, montar trabalho. Quando ele ia montar, sempre tinha uma briga e acabava a coisa. Por exemplo: é tocar em um festival pra concorrer de música. Não ia, não ia, porque era uma atitude política, ou não fazer aquilo porque você tem que ser político, ah... Um dia, ele pegou minhas congas e botou na rua, aí roubaram as congas porque ele botou na rua, porque se desentendeu comigo e pegou meu instrumento e jogou na rua... vá se fuder, Jorge...! Aí, nunca mais quis tocar com ele outra vez. Teve um negócio no Campo Grande, uma conga na rua e de repente a conga some, umas loucuras dessas de performance, de chegar em qualquer lugar e sair tocando e tal... Agora, tem que ser louco e saber o que você vai fazer com o seu trabalho artístico. Bob Dylan mesmo, ele não quis falar sobre o Vietnam, ele quis fazer a carreira dele. Não sei se você deve se jogar em uma coisa e se foder todo... que o mundo não tá nem aí!

STEPHANIE: Ele foi muito político também?
BIRA: É. Não sei se é isso, político, ou ser radical, extrema esquerda.

STEPHANIE: Arrogante, agressivo?
BIRA: Ah... Isso é por causa de alguma coisa... como eu falei. Ele depois tocou bastante, começou a tocar mais do que até dançar, mas ele foi sempre engajado no trabalho afro-contemporâneo, com dança, sempre engajado, né? A coisa com Clyde também, e vinha essa coisa de misturar o contemporâneo com afro e não

dançar orixá, sair dançando orixá no palco, começaram a fazer suas improvisação e criar no palco, foi muito bem isso.

STEPHANIE: Como você caracteriza as performances dele?
BIRA: Improvisação, coreografia, improvisação dirigida, improvisação em torno de um elemento pré-estabelecido, improvisação periferal... Eu acho, isso vem muito de espetáculo que ele não tinha ligação. Você fala, "o que ele influenciou em mim", mas pergunte: o que eu influenciei nele? Toda essa coisa do jazz, essa coisa da improvisação, essa coisa da criação musical, fusão musical, melodia com a percussão, isso tudo eu levei pro trabalho, eu levei muito essa influência, essa ligação com a universidade, a Faculdade de Arquitetura, Federação, Garcia, Gantois, tudo era onde tinham Candomblés, era concentrado ali, naquela área então todo mundo tinha sua descendência. Quer saber Jorge, pesquise o Mário Gusmão.
Ele parou de fazer trabalhos. Praticamente o último que eu vi foi esse do "acorda, negro". Agora, depois ele fazia na rua, em tal lugar onde aparecia, uma loucura, ninguém entendia mais... Já era loucura, de repente... Aí, montar um grupo com as pessoas que estavam junto com ele depois, ficou difícil, não foi só eu não.

STEPHANIE: Essa coisa com "acorda", foi onde? Na rua?
BIRA: Não, foi dentro da Faculdade de Medicina, um evento que teve, ele queria que todo mundo acordasse, mas tá difícil... primeiro, o cara tem que acordar.

STEPHANIE: Nessa época, a consciência negra não foi tão forte...
BIRA: Rapaz, tinha, tinha... Já era, foi a época que começou. Se não fosse a gente, Godi, que é o grande pesquisador, se não fosse a gente fazendo aquelas coisas, várias pessoas, hoje em dia a coisa não estaria assim. Por isso que eu acho que ele é uma parte, mas tem outras partes, outras pessoas, como tudo se encaixa, hoje em dia não estaria assim. Foi o começo que ajudou a empurrar tudo, ele fez parte, ele não foi o cara que mudou tudo! Até porque, isso precisa de muitas pessoas.

STEPHANIE: Você acha importante que a nova geração conheça Watutsi?
BIRA: Acho importante, claro que sim... por que não? De repente, nada acontece

por acaso, tem que saber qual foi o processo todo.

STEPHANIE: O que você acha importante hoje ele conquistar para.ficar mais livre?
BIRA: Respeitar a ideologia dos outros e ter a sua própria. E fazer parte de algum movimento, mas não achando que o artístico, musical e de dança vão mudar o mundo

STEPHANIE: Tem um movimento agora, você vê?
BIRA: Mas esse movimento não vai mudar o mundo. Antes as pessoas achavam que com a arte podia-se mudar o mundo. Eu não sei como. Ajuda, não muda. O mundo segue, não muda as pessoas, isso é uma ilusão, é isso que a gente tem que por o pé no chão. Mas é como dizem, “o sonho acabou”. Não é nada demais o sonho ter acabado também, tá entendendo?

STEPHANIE: Você é professor de música. Também você não vê mudança de desenvolvimento em teus alunos?
BIRA: É diferente, mas faz parte dele. Ele é responsável por isso, em mudar. Não é uma coisa que tá mudando ele.

STEPHANIE: Mas a música tem força?
BIRA: Não. Quem tem forca é a pessoa, é o ser humano. Aí tem outra coisa que vem, uma espécie de ajuda, mas que a pessoa tem que aprender, não é o que vem que vai mudar você.

STEPHANIE: O que você quer para o futuro?
BIRA: O que tem que mudar é isso, as pessoas que tem que começar a mudar por si só, e aí vão criando uma conspiração de pessoas que estão mudando pouco a pouco, que gostam mais da natureza, que não querem destruir... Então, esse pensamento. Aí um dia existe a revolução mental, é uma revolução mais mental... do que social, do que econômica, se você muda aqui (cabeça), você muda o resto.

STEPHANIE: Você não vê preconceito?
BIRA: Porque eu trabalho com isso aqui, outras pessoas querendo aprender a tocar, visitar Candomblé, estudar... aprender... Então só tem vindo gente legal aqui,

então de repente é uma seleção natural, tem que trabalhar isso.

STEPHANIE: Como você caracteriza o trabalho dele ?
BIRA: Performático, de afro-contemporâneo, de dança com elementos de teatro e político social. É um político social urbano, que envolve a cidade, uma espécie de "Masck aqui" da dança.

STEPHANIE:O que você pesquisa?
BIRA: Um pouquinho de tudo.

APÊNDICE K - Entrevista com Joje Watutsi na minha casa, em Pituaçu, Salvador, fevereiro de 2010.

STEPHANIE: Ela já foi envolvida com a dança? O que ela fez até lá com a dança, o que, onde?

WATUTSI: Kafuné, quando eu a conheci, ela tinha estado há seis anos em São Paulo, deu aulas na Escola de Rute Rachou e ensinou na escola de Dança Sônia Mota, são as referências da dança, o estudo da dança, da dança contemporânea e da dança moderna. Ela fez vários cursos com pessoas, José Limón, em Vinhedo, passou em São Paulo, tinha visto ela e reconhecido como grande talento, ela trabalhou de modelo. Fez uma performance no "Oba Oba", que era um espetáculo de Sérgio Sargentelli, um "mulateiro" da época, especificamente o espetáculo era ensinado a mulatas, shows de mulata. Ela foi a primeira pessoa, bailarina, que apresentou uma performance coreográfica com sentido, que era inclusive um motivo forte, as mulatas. Sempre foi esguia, magrinha e muito elegante. Também acho que ela, pelo próprio princípio como dançarina, ela ia fazer uma coisa assim, nessa direção, ele ficou tão entusiasmado com ela que convidou ela para fazer a abertura do show com uma performance própria, não me lembro o nome, mas foi assim. E quando ela veio para Salvador, nós nos conhecemos por acaso nos Filhos de Gandhi, apesar de já ter conhecido a família, que moramos na mesma rua, mas eu era mais amigo do irmão, que era da minha idade, e ela já era uma pessoa mais velha. Com as irmãs, atuaram em um grupo, "Viva Bahia", de Emilia Biancardi.

STEPHANIE: E vocês decidiram trabalhar juntos? Como foi? Quem foi a ponte de vocês? Qual foi a ideia que vocês tinham juntos, o que vocês queriam fazer juntos?

WATUTSI: A gente queria fazer uma troca com as diferenças técnicas que ela tinha e eu tinha. Eu era muito seguro de que eu não queria ser um bailarino clássico, e ela ainda gostava da dança, da linha da dança clássica, e tinha dificuldade em assumir o afro. Aliás, o próprio potencial dela não era para o afro básico, aquele afro rústico que as pessoas achavam que aqui deveria ser. E com isso a gente levou muito tempo para conseguir uma harmonia entre o trabalho, por causa das diferenças técnicas e por causa do interesse dela ir procurar evoluir mais ainda neste sentido

clássico.

STEPHANIE: Você tocou ou você influiu? Vocês trabalharam juntos como dançarinos, ou vocês desde o início juntaram as duas áreas? Você já tocou, cantou, ou era no início mais a dança?
WATUTSI: Eu sempre cantei, toquei e dancei. A experiência nova da dupla é o fato que uma coisa não é separada da outra, porque ela também inclusive não sabia que tinha um potencial vocal muito grande. Ela passou a se interessar por isso, foi muito interessante. Outra coisa também foi a gente despertar o interesse de fazer esboços, desenhos coreográficos, isso foi muito interessante. E eu aprendi com ela essa coisa da profissionalidade. Ela compôs e escreveu coisas muito lindas, a gente usou muitas canções dela em nossa performance. Uma coisa muito importante, ela teve dificuldade, mas isso foi superado, eu nunca quis dançar nem interpretar obras de ninguém. Nunca achei Shakespeare, o sei lá quem, que escreveu alguma coisa... Eu sempre quis criar as minhas próprias performances com amigos. Eu nunca quis ter, na época era moda, principalmente para ser aceito nos editais da Fundação Cultural, da Secretaria, montar um espetáculo de um autor conhecido, isso tinha muita vantagem, tinha muita aceitação. E a gente tinha um pouco de dificuldade porque era criação própria. A gente se afirmou muito rápido com essas criações, mas no início não foi fácil.

STEPHANIE: Você tinha sua própria cultura, você tinha que dizer alguma coisa, não foi dançar por dançar, para mostrar a beleza da dança, um corpo bonito. Você tinha uma proposta, você tinha que dizer alguma coisa. Te criticaram? Qual foi o conteúdo? Por exemplo, qual foi a crítica da Igreja Católica? Como você interferiu? Como você provocou a Igreja?
WATUTSI: Eu não provoquei, foi sempre como provocação. Na verdade, eu queria denunciar o papel da Igreja no processo da escravidão, escravização e da catequização do povo negro e do povo indígena no Brasil. Então eu tinha uma postura solene, uma postura como as que os padres têm, e eu achava muita hipocrisia. Eu usava túnicas africanas e entrava nas igrejas com as minhas roupas africanas e descalço. E eu estava lá e as pessoas achavam esquisito. Uma coisa que eu achava horrível é o jeito que as pessoas entram e se comportam na igreja como se fosse assim, realmente, a casa de Deus e não é. E uma outra coisa, de

uma outra performance crítica, foi quando a gente fez o Festival de Dança Contemporânea em 1984, que a gente fez a peça “O Brasil não conhece o Brasil”, baseado na música de Elis Regina... não era de Elis Regina, mas era ela quem cantava, mas a gente sintetizou nesse espetáculo o afro, teatro e a dança contemporânea em um clássico, subiu em uma sapatilha de ponta e dançou samba. Então, isso influiu em um quadro, no número do grupo folclórico “Oba Oba”, que também colocou bailarinas de sapatilhas de ponta. Nesse espetáculo, a gente enfocou na realidade do negro e a tradição do culto ao orixá, porque o Teatro Castro Alves era tido com um local onde esse tipo de manifestação não tinha espaço, não tinha razão. Então a gente usou o momento para mostrar que o negro de pés descalços pode atuar em um palco clássico com essa visão de sofisticado. E foi muito bom. A gente usou um figurino simples, onde mostrava claramente que era um negro do gueto subindo no palco. Quer dizer, a Kafuné estava muito elegante e eu vestido como maltrapilho, para mostrar mesmo que um operário, o mecânico, mendigo, o ignorante, o analfabeto, o vendedor de coco, o vendedor de amendoim, o vendedor de laranja, o vendedor de cafezinho, esse era o personagem que eu incorporei no processo. O texto era muito inteligente, muito intelectual, mas a figura física era assim, magrinho, e caracterizava bem o aspecto miserável, mas reivindicando a sociedade e denunciando essa situação e ao mesmo tempo vivendo livre. Isso foi o ponto alto do Festival de Dança Contemporânea. Nessa noite, atuou o Marcos Concla, Ismael Ivo e o Ilkine, que foi uma honra pra gente, a gente teve os três maiores dançarinos contemporâneos que na cena na época havia.

STEPHANIE: Andar descalço e andar com roupas simples, você também fez fora do palco, você fez na rua. Você tinha um copo, o que significa esse copo?

WATUTSI: Os católicos chamam isso de aspecto peregrino e os africanos reconhecem uma figura dessas como um nômade. Na África, as pessoas não criticam, não discriminam as pessoas por esse aspecto. Isso demonstra, por exemplo, nas críticas, até por parte dos negros, os negros esperavam de mim que eu tivesse um comportamento branco. O choque das pessoas foi porque elas me viram vestido de sapato e meia até em um tempo como esse, caloroso, de paletó e gravata, e de carro, tendo uma vida normal, trabalhando em uma empresa de renome depois de ter cursado faculdade e depois de ter sido oficial do Exército. Então eu quebrei com tudo isso. Então eu não precisava mais cuidar da boa

aparência como os negro costumam, fitar o cabelo, pentear o cabelo, eu não precisava mais disso. Eu estava livre criando, vivia no mundo da dança, da arte, da cultura. Me sentia na África, tinha meu dinheiro e vivia como eu queria. Eu tinha muito tempo, eu dançava muito, eu ia para a praia, eu almoçava no Grão de Arroz, eu almoçava no restaurante vegetariano da Cidade Baixa, Adventista, todo lugar que eu chegava, eu criava um ponto de referência com amigos, com curiosos, com pessoas que achavam interessante me ver ali sentado, calmo, conversando, almoçando, haviam muitos debates espontâneos, era isso. As pessoas, dessa vez que eu vim aqui, eu continuei andando com meu canequinho. Uma pena que perdi, alô Pelourinho, quem achou meu canequinho, me devolva. Meu canequinho de alumínio pendurado do lado, porque alumínio é multiuso, mantém a cerveja, na época era água de coco, malzebier, agora é cerveja, uísque e conhaque. Agora eu bebo, fumo e curto a vida. Antes não, era até perigoso que eu usasse drogas, que eu bebesse álcool. Meu trabalho já era tachado sem usar drogas. Será que eles não tinham consciência, eu dançava 17 horas por dia, eu fiz de seis a oito performances em pontos diferentes da cidade, teve gente que viu de três a quatro vezes essas performances em um dia. Será que existe uma droga que permita que uma pessoa tenha tanta condição física, tanta saúde, tanta tranquilidade para fazer essas coisas? Se tiver, em uma hora dessa eu tô ate precisando, porque estou chegando em uma certa idade.

STEPHANIE: Nessa época, é um pouco de loucura. Essa coisa que você falou de estar tão concentrado em você, na dança, exigir que o corpo tenha todo esse... tinha uma dimensão, um nível de transe. Isso está ligado a toda essa espiritualidade? Suas performances, qual era a sua fonte de energia? Essa consciência vinha da onde?

WATUTSI: A consciência, eu fui adquirindo com o tempo. Eu sempre fui uma pessoa muito concentrada, muito mesmo, que sempre soube o que quis e sempre lutei pelo que quis. E o que as pessoas falaram, eu não escutei muito, porque elas não falaram para mim diretamente, elas falaram entre si e isso não me interessava, porque eu não estava preocupado com o que as pessoas pensam, sabe. Eu vivo no meu mundo. Não dependia nem de comentários, nem de críticas de pessoa alguma. As pessoas que poderiam ter sido críticas, não fizeram porque me admiravam, são meus amigos, Ginaldo, Tissão, até agradeço. Tenho uma lista imensa de pessoas,

que eu sei. Até quero fazer uma homenagem especial para pessoas que não me conheciam mesmo de perto, mas eram pessoas instruídas e podiam perceber que eu tinha minha razão de ser e tinha minha liberdade. A espiritualidade é uma coisa que não tem nada haver com a religião. A espiritualidade é um complexo, é uma estrutura que você adquire se você observa a natureza. Eu, quando era criança, eu gostava de ficar escondido no mato observando os passarinhos, os bichos e como eles reagiam. Eu me sentia feliz quando os passarinhos achavam normal quando eu estava ali. E os passarinhos podem perceber se você é um inimigo, é um perigoso que quer matá-lo e quer destruir o seu ninho ou não. E vários lugares que eu frequentei na floresta, em vários pontos, os passarinhos já me conheciam. Houve até fato dos passarinhos vibrarem com a minha presença, através do canto. São coisas que eu não podia falar na época, porque ia justificar esse fato de que eu era louco. E eu conversei só com pessoas, só com as baianas de acarajé, que tinham algumas que eram filhas de santo. Então eu passei quase dez anos da minha vida isolado do coletivo, só tinha acesso a mim quem eu analisava e via quem valia a pena ter uma conversa normal. E isso chocou a opinião dessas pessoas, que tiveram oportunidade de me conhecer e de conversar comigo e ver que eu não tinha nada de loucura, com as pessoas que nunca tiveram a oportunidade nem terão de conversar comigo. Então, eu nunca estava em transe, porque o transe é uma coisa muito profunda, muito particular. Mas eu fiz muitas experiências com transe, é forte. Eu fiz exercícios de levitação, eu fui terceiro Dan de Hapkidô, que é uma luta asiática coreana e nós temos técnicas muito interessantes de evolução da espiritualidade, é quando você procura através do autodomínio do corpo fazer o que muita gente sem treino, despreparada e ignorante não pode conceber. Hoje em dia, eu vejo as pessoas correndo, treinando na praia, parando em qualquer lugar para fazer exercício. Naquela época eu tinha que fingir que estava consertando o sapato ou coçando o pé para alongar minha coluna, porque se eu ficasse me estirando no meio da rua as pessoas diziam que eu tinha psicose, porque eu era bailarino e não tive oportunidade de fazer uma carreira. Disseram que nas minhas performances, no meio às vezes, tinha pessoas que nas rodas, quando eu estava fazendo minhas performances na rua, tinha gente que ficava comentando ao meu respeito como se eu não estivesse entendendo: “eu conheci ele quando ele não era maluco, quando ele era bom”, as pessoas diziam isso. E eu não reagi, não reagi porque não podia sair da minha concentração do que eu queria passar e transmitir para quem estava

assistindo a performance. Muitas vezes essas pessoas foram postas para fora, tem gente que apanhou. Teve um policial que estava condenado e me perseguir e ele tomou uma navalhada na cara, porque ele chegou em um ambiente falando mal de mim. Quer dizer que essa informação também veio do sistema, e foram coisas que eu soube depois e não tinha nada a ver comigo. Era simpatia que as pessoas tinham por mim. Então isso eu agradeço e eu não posso ficar aqui lamentando que teve pessoas que não entenderam, porque esse problema não era entender o Watutsi, era entender a si mesmo. E o que eu levo dessas experiências passadas são as centenas de cumprimentos que eu tive aqui nessas três semanas por parte de simpatizantes e fãs até. A minha esposa teve a oportunidade de vivenciar isso, é isso que é para mim a espiritualidade. As pessoas sabem que eu sou uma pessoa muito simples, uma pessoa muito clara e evidente, eu sou uma pessoa de luz, eu sou um imã que atrai tudo de bom, atrai o Cristo, atrai o Krishna, atrai o Buda e o Maomé.

STEPHANIE: Eu também encontrei várias pessoas que você não conhece pessoalmente, pessoas do povo, que ficaram muito impressionadas com a sua expressão artística e com a sua performance, mas que não tinham a possibilidade de conhecer você de perto. Eu não vivenciei essa época, mas eu não conheço você assim, na Alemanha eu tinha outra dimensão de você. Mas aqui as pessoas dizem que você tinha uma expressão agressiva e as pessoas tinham medo de se aproximar de você. Inclusive dançarinas brancas, que hoje estão na sua idade e foram jovens e seguiram você. No carnaval você dançou com Kafuné, vocês tinham seguidores que copiaram as danças que você fez na rua, mas nunca conversaram com você, pessoas que foram atraídas pela maneira que você dança. Eu queria saber se você nessa época queria se separar das pessoas brancas, você ensinou também a pessoas brancas ou você tinha essa visão de separação?

WATUTSI: Eu ainda distingo, eu ainda sou a favor de distinguir o branco do negro, não por causa da cor e sim por causa da cultura. O branco, ele tem uma tendência a uma postura europeia, e o negro também – mas no negro, nós podemos resgatar ainda vestígios da africanidade, é uma questão ideológica, é uma questão de opção também. O ensino ainda não é um ensino multicultural, interétnico. Eu quero relatar aqui para responder a sua pergunta o trabalho de Manuel Almeida e Roberto Santos. Porque eles foram cassados na época da ditadura por proporem o ensino da

educação interétnica, ensinando ao branco que a cultura afro-brasileira pertence a ele também, e ensinando ao negro que ele não precisa se embranquecer para ser aceito na sociedade, e ensinar para a sociedade que o Brasil tem uma formação mestiça com a contribuição do índio, do branco e do mestiço. Não ficar dizendo que aqui não tem racismo, isso é a maior balela, não ficar dizendo que não podemos provar quem é negro e quem é branco. O branco, para se inserir na cultura afro-brasileira, ele tem que ter um comportamento de aluno e de respeito, porque automaticamente ele esta acostuma a vir de uma família dominante, já faz parte da minoria da sociedade dominante, ele quer impor, ele vem para aprender e termina ensinando, trocando os papéis, e o negro fica oprimido demais, fica com vergonha de dizer que está incomodado e fica se queixando pelos cantos. Então foi nesse processo que eu quis intervir, quis distinguir, porque são diferentes. Eu admirei muito Sivi Ebgar, francesa que chegou aqui dançando afro como qualquer pessoa e assimilou rapidinho as danças afro-brasileiras. Tem um fenômeno dos brancos, da época dos anos 40 aos anos 60, que os brancos que financiaram o Candomblé por um fascínio pessoal e não por fé ou crença, mas por fascínio pessoal e de qualquer maneira se aproximaram. O Mestre Bimba, com o seu trabalho da capoeira regional, procurou criar um conceito do ensino da capoeira que se adaptasse a estrutura do branco, que não gostava de colocar a mão no chão, que não gostava de se abaixar, que não gostava daquele jeito mais selvagem que o negro e a cultura do Recôncavo e a cultura da capoeira. Nós temos na nossa tradição posturas e gestos que para os brancos é falta de educação. A minha mãe me educou que comer de mão é falta de higiene e ela é negra, ela me ensinou a comer com garfo, ai você chega no Senegal e as pessoas estão super bem vestidas em uma festa de casamento e todo mundo tem que comer junto e de mão sem se sujar. São essas coisas, esses critérios, esses clichês que eu distingo, dessa forma de falar o branco e o negro. Essa coisa assim, quem é que determinou que comer de mão é falta de higiene? O branco, o não saber comer de garfo, a própria minha mãe acreditava nisso. O branco que colocou o padrão, essa mentalidade europeia, não é a pessoa de cor branca, mas é essa mentalidade europeia, como você criticou que o Parque de Pituaçu tem que ser assim porque é um conceito de um paisagista que talvez fez pós-graduação na Europa, talvez se ele fosse um negro com ideias culturais ele não ia fazer uma coisa dessas. A gente tem coisas na nossa estrutura cultural que é vista como feio, como ser preto é feio, como vestir roupas coloridas demais é muito espalhafatoso, ter o

cabelo rasta é sujo e aí pergunta, por que o cabelo é assim? Quer dizer, tudo que a gente faz dentro da cultura negra é anormal e as pessoas reagem também com indiferença. O que nós buscamos, pelo menos eu, é uma normalidade, que eu posso andar com meu caneco, que eu possa dançar se eu quiser, que eu possa tomar meu banho de mar a hora que eu quiser sem ninguém me criticar porque me vê todo dia na praia e achar que eu sou vagabundo, se eu sou magrinho é porque eu sou vegetariano e estou procurando uma linha de saúde para o meu corpo e ninguém dizer que eu estou passando fome ou passando miséria. São todas essas ideias brancas, europeias de um conceito errado de civilização que leva essas distorções.

STEPHANIE: Várias brancas hoje e há cem anos contribuíram muito para a cultura africana. Parece para mim um pouco dessa separação, ainda. A cultura é para todo mundo, a yôga é para todo mundo, não é só para as pessoas da Índia. Por isso que queria perguntar se no Forte Santo Antônio você fez essa separação, só fez ensinar para negro ou você ensinava brancos, ou você fez essa diferença? Hoje você mora completamente na cultura branca, você é uma exceção, porque não tem muitos negros lá.

WATUTSI: Você não entendeu a minha resposta. Eu falei que eu ainda distingo, e sabe o que é distinguir? Não é separar. Eu diferencio. Eu não sou contra o branco, o europeu, o civilizado fazer a cultura. Eu acho que a cultura é só para nós mesmos, mas se as pessoas veem e aceitam os nossos critérios, ela pode ser uma boa dançarina. Mas você sabe que a cultura africana tem origem na África, os descendentes de africanos que deveriam representá-la bem. A civilização aqui no Brasil não permitiu que nós déssemos continuidade a isso. Eu falei também que o Mestre Bimba criou um critério de abertura para os brancos. Eu falei também que o Candomblé durante muito tempo foi sustentado pelos brancos fanáticos que não tinham fé, que não tinham crença, mas viam aí e quiseram fazer trabalhos e pagar e tal. Quer dizer, ficou só na superficialidade. O que eu quero é ter pessoas dedicadas ao meu método de ensino sem me incomodar, sem encher o meu saco. E na minha experiência, na maioria, o negro lá no Forte eu distinguia o nível de consciência. O negro vinha porque estava carente e queria se aculturar nesse processo até da própria negritude, que eu não dei só aula de dança e de movimentismo, eu também falei da história da África para resgatar esse orgulho que a gente tem que ter. A subestimação da raça negra também fez com que o negro tivesse vergonha da sua

própria cultura e o branco vem porque ele acha fascinante, mas ele não tem muito a ver com isso, é uma opção, é um fascínio, mas cada povo tem sua característica do jeito de ser, do jeito de vida, do jeito de pensar e se uma pessoa de outra cultura, como japoneses que estão aqui agora, eles podem e eles se adaptam, mas ele tem que aprender idiomas, tem que aprender o molde. É outra cultura que está aberta para todo mundo, mas tem que haver uma distinção. Eu não posso dar aula de consciência e negritude para um branco europeu, eu tenho que dar aula para ele com os fundamentos da dança, da simbologia dos movimentos, das características culturais, das cores, do canto, de tudo que representa esse repertório coreográfico. Ele só quer isso, ele não quer negritude, ele nem precisa porque ele não quer ser negro. Mas o negro eu dou outra coisa, porque o negro, ele precisa de algo mais. Isso não é a separação, é saber ver as pessoas distintas, todos nós somos distintos. Os clichês mesmo falam, tem muitas brancas que dançaram muito bem, mas quando elas sobem no palco, as pessoas dizem, "você é branca, mas você dança bem". O próprio branco vai dizer isso. Eu tive várias amigas que eram criticadas porque só andavam com negros aqui na Bahia.

STEPHANIE: O que significa negritude para você? Por que você não ensina negritude para brancas? Eu sou uma branca que estuda negritude. O que significa isso?

WATUTSI: Negritude é um complexo de consciência. Você pode treinar caratê, mas saiba você como pessoa negra que seria peculiar para a sua origem ética, com a sua ancestralidade, que você treinasse capoeira. Eu acho ignorante a pessoa dizer "eu treino caratê porque eu acho melhor". Eu treinei Hapkidô, mas eu não acho Hapkidô melhor do que a capoeira, é outra coisa. Então tem gente que troca os valores pensando que esse novo valor vai dar outra identidade, outra característica, outra personalidade, outro caráter. É isso que eu sou contra, porque para mim isso é confuso. Eu estou lá na Europa porque eu sou uma pessoa livre, assim como os europeus invadem o Brasil, invadem a África e trazem suas sacolas plásticas e levam movimentos coreográficos, djembé e etc., eu posso também estar lá e transmitir lá dentro, do foco de onde saiu toda a civilização, toda a contaminação mundial, transmitir a minha cultura e procurar viver com esse consumo todo que eu estou achando ótimo. Antes eu era antimaterialista, agora adoro consumir, adoro ganhar dinheiro e comprar três, quatro ternos, ver o sapato mais bonito.

STEPHANIE: O que foi a sua ideia? Fundar um Centro Cultural Popular no Forte?

WATUTSI: O Forte, eu descobri por acaso, passeando pela cidade, e a gente gostava muito de passear, o Largo do Santo Antônio é um lugar muito tranquilo, nós entramos lá e vimos que estava abandonado e então nós ocupamos no final de dezembro de 1980. Nós começamos a ocupar mesmo, limpar e imaginar que nós podíamos trabalhar com nosso espetáculo, com nossa dança e nossa criatividade a partir de março. Em junho desse mesmo ano, a gente organizou um evento, convidando pessoal da área de artesanato, os índios Pataxós, tivermos a contribuição de Elói, um rapaz que trabalhava com escultura e fabricação de móveis de madeira, e o Frei Vieira que trouxe o Mestre João Pequeno para iniciar suas atividades de capoeira. Então foram com essas quatro pessoas que começamos o projeto, é uma coisa sem o consentimento do IPAC, o IPAC lutou durante dois ou três anos para nos expulsar de lá mas, com o tempo, eles foram vendo que o meu trabalho estava sendo consolidado e eu tinha todo o apoio da comunidade do Santo Antônio, que achou mais interessante que a gente lutasse pelo trabalho e dar vida ao espaço do que o espaço estar lá abandonado e os rapazes organizarem finais de semana, festas que além do barulho havia estupros, consumo de drogas e dessas coisas. Então colocamos um fim nesta situação. Lá eu criei o Ilê Baijô, foi a sala que eu ocupei para a minha atividade de dança, aulas, cursos de dança, capoeira e percussão e mais tarde os outros compartimentos eu cedi para os membros da Legião Rasta, que tinham seus talentos com esculturas, pintura, artesanato. Mais tarde chegou Moraes com o GCAP através do Cobrinha, eu passei a chave da outra sala maior em cima, essa sala foi-me passada pelo finado Mestre Ezequiel, que se afundou com a falta de sucesso dos alunos que o abandonaram, não tinha muita utilização, essa sala era usada esporadicamente e passei para o GCAP. Logo após veio o Ilê Ayê, e nessa altura já tínhamos uma administração central do Estudo do Patrimônio Artístico Cultural, que foi uma reunião com o diretor do IPAC e ele sugeriu que tivesse uma representatividade oficial para administrar em acordo com a minha proposta. Daí então foi feita uma placa intitulada Centro de Cultura Popular e nossa atividade tomou um pique, digamos assim. Foi ocupante na época também, através de mim, foi o Mestre Boca Rica e os Filhos de Angola, Rosalvo e Laércio, e posteriormente o Mestre Boca Rica. No Forte, nós tivemos o tempo e a liberdade de trabalhar até tarde da noite, era até compreensível o fato de a gente morar no Forte,

porque a gente ficava o tempo todo lá, a gente vinha muito pouco para casa. Eu tinha um apartamento alugado, a partir de 1982, a gente alugou um apartamento na Rua João Carvalho, no Largo da Palma – Mouraria, e eu também tinha um quartinho do lado da minha mãe, na Federação, onde a gente revezava em uma época de muita perseguição. A gente dormia na Palma, logo depois que a situação do forte se tranquilizou em relação a querer expulsar a gente. Eu ocupei e permaneci lá por uma questão política, porque a qualquer momento que eu saísse para tomar um café e fosse dormir em casa, quando eu voltasse a sala estava trancada e isolada e eu não teria mais acesso, nem ao meu material. Foi assim que eu resisti no Forte até 1989.

STEPHANIE: Para a dança, tinha você e Kafuné ou tinha outros dançarinos? Porque as pessoas que vocês falaram era Capoeira. Tinha teatro, dança?

WATUTSI: Eu tinha um grupo chamado Bandafro, trabalhava com consciência negra, a história da África e a história da cultura afro-brasileira, diferente dessa vertente da dança afro, do samba de roda etc., etc., mas o nosso trabalho tinha um cunho único e contemporâneo. Então, era dança, teatro e percussão. Nós mesmos dançávamos, cantávamos e tocávamos. Dependendo do talento, eu ia colocando as pessoas em seus determinados pontos que elas se sentiam seguras. A Bandafro durou pouco tempo, durou dois ou três anos, menos de três anos, dois anos e pouco, porque com a evolução da minha parceria com Kafuné houve um racha, porque os rapazes não conseguiram alcançar o nosso pique de criatividade, alguns tinham problemas pessoais com a sobrevivência. Nós não ganhávamos muito dinheiro em grupo e eu até achei mais interessante quando o grupo se dissipou, porque eu e a Kafuné conseguimos sobreviver mais aliviados. Também fundei o Núcleo Acadêmico de Estudos Geoculturais, que foi um outro órgão que tinha a colaboração do Genaldo e de alguns companheiro que trabalhavam, estudavam ou eram antropólogos. Esse grupo foi uma ideia a partir do contato que eu tive com estrangeiros e pessoas de outros estados que passam por lá, que viram e contribuíram para que o meu trabalho tenha um cunho mais científico, um aprofundamento nas bases científicas, para saber explicar melhor o que nós estávamos falando. Eu criei um método que se chama Descrição das Simbologias dos Movimentos, onde a gente procurava transmitir os significados das simbologias das danças do Candomblé e ensinar a fazer leitores de gestos, como no teatro,

pantomímica, na mímica. Passaram franceses lá que eram espertos, tinha um francês que era um dos grandes da pantomímica, Marcelo Massou. Passaram pessoas lá que eram espertos nessa técnica de pantomímica e fizeram uma troca muito boa com a gente. Alvinheres esteve no Forte também, já no início, e ele estava aqui de passeio, ninguém percebeu que ele estava aqui, foi uma honra muito grande ver ele, olhar um dia pela janela e ver aquele negão grandão lá, curioso, olhando lá para os lugares. Andamos juntos e fomos no Mercado Modelo, e ele falou que a Kafuné parecia com Judith James, Kafuné tinha falado para ele que ela conhecia a Cia. de São Paulo e a Judith James que se lembrava da Kafuné quando Alvinheres comunicou que nos conhecemos. Quem passou no Forte nessa época foi o Stock Kalamak, que veio convidado por nós para viajar para Serra da Barriga para o Memorial Zumbi lá em Alagoas. Mara Gusmão, que foi uma pessoa superimportante, já me conhecia desde criança, foi uma pessoa que teve bastante influência na minha forma de agir, ela era contra a ignorância, contra as pessoas que me criticavam quando eu passava com as minhas roupas afro. Enfim, Mercedes Batista, que é uma pessoa que eu conheci muito jovem, apareceram pessoas que dançavam com ela ainda na época da companhia dela. Foi tanta gente que passou lá pelo Forte... Tinha um programa contínuo de dança, quando a gente não estava viajando, como no caso da Feira de Cultura em São Paulo, outros festivais, na época de ensaios naturalmente que a gente frequentava todos os ensaios de blocos, nesse processo de bloco que a gente interagia realmente com muita eficácia e que a gente podia dançar em um contingente maior, a gente achava muito estática aquela música vibrante, aquela musicalidade, as pessoas ficavam passeando, brincando e conversando, até ignorando a música. Nós passamos a dançar e interagir até o ponto que hoje a gente vê que todo ensaio de bloco é muito dinâmico, as pessoas dançam, os turistas entram na festa.

STEPHANIE: Em sua dança em especial, sua dança foi inspirada em Estados Unidos, Michael Jackson, James Brown, Soul Music?

WATUTSI: Essa fase passou, essa fase foi nos anos 70 e pouco, antes da gente fundar o Ilê Ayê, eu admirava Michael Jackson, mas não considero ele o maior bailarino do mundo, porque a dança dele foi fragmentos de Fred Astaire, de Jane Keller, James Brown e do garoto, que eu acho que foi uma das maiores injustiças que ele cometeu, não ter mencionado em uma das suas entrevistas que ele

aprendeu o moonwalk com um garoto na rua, nas esquinas no Bronx, do Harlem, em Nova York, isso todo mundo sabe, qualquer afro-americano sabe, esse garoto hoje deve ter seus quarenta e tantos anos, não é mais um garoto. E uma vez eu vi em um clipe de Michael Jackson, em que ele coloca um garoto como se ele tivesse transmitindo para ele o moonwalk, e na época eu soube que ele não colocou o garoto original porque já era um pouco maior. Eu achei que isso foi muito injusto da parte dele, por isso não considero ele uma pessoa que me influenciou. Quando eu era criança, eu gostava muito porque eu via aquela criança na televisão dançando e cantando, isso me inspirou mais pela coisa da música, porque no Brasil não tinha criança no palco, nem programas infantis. Por isso que foi um marco a forma que Michael Jackson influenciou aqui no Brasil. Nessa época de 70, eu frequentava os bares onde a música negra americana era muito down, era muito tocada e a gente gostava de dançar, e através dos filmes a gente copiava aquelas roupas exuberantes, dos gigolôs e dos participantes dos filmes, negros. Foi uma coisa muito marcante também você ver um filme que só tem negro, um negro vilão, um negro marginal, um negro honesto, um negro policial, isso foi uma coisa muito impressionante para todos nós. É como na África, todo mundo negro, quer dizer, a gente pode ver que existe um mundo íntegro do negro. Aqui se procura evitar que o negro esteja reunido entre si, procura-se dizer que é uma coincidência, um fato normal nos bairros mais pobres e periféricos, a maioria da população é negra, e nos bairros de ricos, esses condomínios, Stella Maris, etc., Barra que hoje é um bairro decadente mais antigamente era um bairro da burguesia e um reduto do comunismo. Achar que é coincidência os negros no Estado como a Bahia, muitos negros morando em um bairro mais nobre, eu acho isso a maior mentira, a maior demagogia.

STEPHANIE: Tem pessoa que te chama de um dos pioneiros da dança afro-contemporânea, porque essa época que você foi muito ativo como dançarino na rua, muito presente, foi muito conhecido, foi às danças folclóricas que já tinham sucesso e já viajavam as danças de orixás que ainda foram do lado religioso, foi uma revolução. Quem é Emília Biancardi?

WATUTSI: Emília Biancardi, ela é etnomusicóloga que já dava aulas no Colégio Severino Vieira, de Educação Artística, e ela criou um grupo, “Viva Bahia”, e esse grupo foi o primeiro celeiro importante de valorização do folclore da dança afro

tradicional. O Kin, na verdade ele foi o primeiro bailarino formado pela Universidade Federal de Dança da Bahia, ele não foi admitido como professor de fato, como ele era e devido aos seus contatos, Deus talvez o ajudou, ele conseguiu obter um trabalho alternativo, embora ele realizou esse trabalho como se fosse na universidade, na faculdade, lá no Sesc Senac durante muitos anos, graças a Deus ele é aposentado com esse trabalho, espero que ele tenha se realizado, porque ele trouxe muita gente de talento para ensinar a dança e inclusive ele preparou muita gente para o vestibular e possivelmente para os cursos da Faculdade de Dança. Então, esses são os méritos de Kin, mas a meu ver o lugar que ele merecia seria quando houve no final dos anos 70, houve uma cadeira da dança afro brasileira na universidade, se não me engano, essa carta pertencia a Laís e Kin não foi nem sugerido, não foi nem mencionado. Esse lugar foi ocupado por uma pessoa que eu duvido da competência, principalmente em relação à Kin. A minha dança especificamente, eu não me considero revolucionário nada, eu não fiz nada para revolucionar, eu só quis transmitir, talvez, para as pessoas o prazer de estar vivendo na Bahia, que era muito bonita na época, e não era tão perigoso como agora. Eu sempre gostei de me comunicar com as pessoas, eu ficava aí à toa conversando com as pessoas, eu era curioso quando eu via um mendigo, conheci alguns deles quando eram saudáveis e depois houve algum problema. Eu tratei todo mundo como ser humano, eu não distingui um mendigo, que eu conheci quando era criança e que depois por alguma razão ele cresceu e virou mendigo, de um governador, de um professor etc. Então eu acho que isso por alguma razão as pessoas não entenderam, eu não distingo ninguém, eu só considero o ser humano. Porque esse papo de títulos, de códigos e tal, pessoas que são formadas de três ou quatros cartas de dança disso e daquilo e ficam com suas barriquinhas, sentam nas salas e não dão aula direito e não sabem nem mais dançar, e muitos nem são muitos velhos e velhas. O Kin é a única pessoa aqui na Bahia, além de Mario Gusmão e outros meus prediletos, que eu considero e tenho o maior respeito, conheço a luta dele. Somos bem diferentes na maneira de agir e pensar, mas eu compreendo bem o processo dele, aprendi coisas lindas, ele tem o dom de ensinar, como o espetáculo "O Guerreiro do Duma", inclusive o solista esteve em Hamburgo, na minha casa e trabalhamos juntos, hoje ele mora aqui, seria interessante você conhecê-lo, hoje dança com Ivete Sangalo e Daniela Mercury, e já apresenta um quadro da dança contemporânea dentro das coreografias do axé music, já muito parecido com o que

eu e Kafuné fazíamos com os blocos afros. Eu tenho ideia, eu tenho toda a clareza de um processo, mesmo nesses 20 anos que eu estou fora, eu posso ver um movimento, uma forma, uma estrutura coreográfica, o que tem de mim e o que tem da Kafuné. Pena que as pessoas perdem as referências e só mencionam nossos nomes por uma questão de status, eu não acredito muito nessas palavras de alguns entrevistados, porque eu conheço a pessoa e sei como a pessoa pensava e não vi muito progresso e muita compreensão na forma que elas relatam o fato da época. O que eu quis transmitir, a expressão corporal teatralizada dentro da conjuntura do que o ser humano na época, o baiano na época, precisava escutar, precisava ver, precisava entender. Na verdade, eu não fiz muita questão que as pessoas entendessem, eu estava fazendo o laboratório para mim mesmo. Eu tive minha experiência teatral com Augusto Boal, com Zé Celso, no teatro Oficina, e ainda tenho contato com meus companheiros Papaléguas, Adalton, Dodô, são pessoas que eu tenho extrema influência no meu processo evolutivo. Eu sempre tive um núcleo perto de mim, eu sempre fui muito exigente, escolhi com quem eu debatia determinados temas e acredito que na minha diversidade, até dei uma declaração para o jornal A Tarde em junho de 1988 quando estava divulgando o meu acesso, a minha ocupação no Forte, e que eu falei que eu procuro com o meu trabalho me posicionar dentro da formação marginal e acadêmica. Eu fui um acadêmico que, pela ultimas notícias, renegado, rejeitado, o que para mim é uma honra, porque eu não aprendi absolutamente nada na universidade, eu devo meu conhecimento ao meu mestre, meu pai, aos companheiros que eu interagi e cresci dentro do grupo e as pessoas que eu vou encontrando pela frente. Então essa coisa da gente se basear em títulos para adquirir alguma coisa, para mim não funcionou nem quando eu acreditava nesses títulos, e foi por isso que quando eu encontrei o meu espaço no Forte, eu determinei que eu ia me desvincular totalmente do sistema e fiz minha performance inaugural “Exu”, que durou esses setes anos, é isso que foi o ponto culminante, até a última performance na época, que da visita de Desmond Tutu, que veio ao Brasil para criar um encontro com a comunidade negra, lá na África do Sul ainda o Apartheid, ele não mencionou em nenhum momento a situação, a palavra Mandela, não relatou como estava a situação de Nelson Mandela, não influenciou em nada no processo de libertação de Nelson Mandela, era um comodista, e aqui, lá no Rio de Janeiro, em Brasília, ele só se reuniu com a elite branca que queria curtir, tomar drink, eu soube que teve caviar, altos banquetes. Nós, do movimento negro,

intervimos e exigimos que ele viesse a Salvador, que ele se pronunciasse para uma comunidade, para a população negra, justo, fazendo sua declaração ao ar livre para todos em uma praça, na Praça do Pelourinho que é o símbolo da resistência negra na Bahia, eu fiz uma performance intitulada “O Negro na Lama”, esse é o nome da performance, não é banho de lama é “O Negro na Lama”. A discrição de como foi a performance você já tem e eu vou me poupar aqui de entrar em detalhes.

STEPHANIE: A dança para conseguir coisas também: você me falou que tinha situações que você, pagamentos... Você usou seu corpo como um instrumento, como arma. Você pode falar da sua relação com seu corpo? Como você usou seu corpo como arma?

WATUTSI: Os órgãos públicos de divulgação artística e as Secretarias de Cultura, Fundação Cultural, escolas, Secretaria de Educação, por exemplo, que eu trabalhei como professor de Geometria e Desenho Artístico, artes em geral, eu tinha a dificuldade em dizer, “você ensina só desenho?”, eu tinha dificuldade com isso, porque eu queria ensinar a um rapaz uma pirâmide e via que ele tinha dificuldade de fazer o cálculo e na sua aula própria de Geometria, era igual a uma banca, igual a uma ajuda a alunos que não eram bons em matemática, em desenhos, e em coisas que era muito obvias, muito importante como matérias na escola. Então eu sei que a pessoa que é fraca com os números e com gráficos, é porque essa pessoa é muito tímida e tem medo. São pessoas que são pessoas reprimidas em casa pela educação dos pais. Eu procurava conversar com os alunos e buscar meios de ajudá-los, já estava sendo um conselheiro, um psicólogo. Às vezes era difícil de entender, o tempo era pouco, eu só tinha uma hora e meia para fazer tudo isso. Eu fui me interessando pelo tema e fui vendo que a sistemática de opressão era muito grande. Esse projeto, por exemplo, eles tinham muito dinheiro, e no final do mês íamos buscar o dinheiro, o dinheiro não estava. Aí eu resolvi sentar na mesa, abrir a gaveta, chegava como se fosse uma performance abria a gaveta e tava lá a pasta escrito e assinado que deveria efetuar o meu pagamento e a pessoa ficava me enganando. Se eu não tivesse coragem, a ousadia de passar do meu espaço, como visitante, como cliente para a mesa da diretora... Foi baseado na vontade de contagiar o público, trazendo-o para dentro da situação e não deixando lá passivos, olhando se é bonito ou se é feio. Eu chamei as pessoas. Toda vez que eu participo de uma manifestação em público, como ontem no cortejo do filho do Neguinho, eu

sempre contagio, eu sempre busco as pessoas. Eu cumprimento a pessoa, eu chamo uma senhora de idade para vir comigo fazendo uns passinhos, dentro da possibilidade dela, eu já deixo ela lá dançando e eu vou lá e já chamo uma criança de repente, ou toda uma família que esta passando. Depende também da expressão, a pessoa demonstra que está gostando, que está acompanhando bem esse movimento, essa música com a gente na frente e depois chega um momento que nós fazíamos uns passos básicos para que as pessoas acompanhassem. Depois que o coletivo está se movimentando, vem pra cá vai para lá, passinho pra lá, passinho pra frente, passinho pra trás, todo mundo que gosta entra no meio de sacola, daí a coisa vai crescendo e toma uma dimensão que preenche toda a avenida. É, esse foi o ponto básico, não foi nada complicado, não foi difícil, mas tem que ter um senso de liderança, quer dizer que eu fui um coreógrafo espontâneo, um coreógrafo do momento, daquela situação e muitas vezes eu deixei o povo lá e fui para outra situação e às vezes quando voltava a coisa ainda tava lá, desenvolvendo. A minha mensagem era transmitir que se tem uma música agradável a gente dança a gente não fica lá em pé com vergonha de mexer o corpo, porque não é mais bailarino. Tinha uma mentalidade na época que, mexeu um pouco, já se perguntava se você era dançarino. Eu queria quebrar essa coisa, eu não fazia isso porque era dançarino, eu fazia isso porque gostava de dançar, queria fazer com que meu prazer e minha fascinação em dançar contagiasse outras pessoas, já que tinha música e uma atmosfera era bom que todo mundo participasse, era essa a ideia.

STEPHANIE: Hoje a dança dá para ver que é muito sexualizada, muito reduzida, as mulheres e os homens também ficam só nisso, rebolando. Naquela época tinha muito? Ou é um desenvolvimento que você só pode ver agora? Ou sempre foi assim?

WATUTSI: O brasileiro é muito sexual e muito erótico. O que eu acho interessante no momento é que os homens estão também apelando para isso, pois antigamente eles eram muito estáticos, tinham vergonha, tinham medo de serem taxados homossexuais. Eu acho interessante que havia só um bloco de homens trajados de mulher e esse ano eu vi uns cinco. Isso quer dizer a sensualidade do homem, a sua masculinidade, ela não é mais uma coisa que se coloca na frente, foi visto pelas próximas gerações que, se a gente fica lá estático, a gente não se diverte, não descontrai. O corpo, como diz Caetano em uma música, “todo prazer provém do

corpo", o corpo é o veículo de onde o ser humano adquire prazer, com o pensamento você não tem prazer, é só trabalho, você só se ocupa em trabalhar, dominar o corpo. A dança é uma expressão muito importante, porque quando uma pessoa dança, você vê que ele ou ela está buscando o prazer. E a sexualidade esta envolvida com isso. O samba é um ritmo que afeta muito a sexualidade e foi criado para isso. Foi criado para todo um processo de desenvolvimento do corpo enquanto adolescente, enquanto adulto. A chamada umbigada, só que era mais sutil antes, as pessoas eram mais compostas com roupa, faziam uma coisa mais sutil e mais miudinha que não dava para perceber, mas você via toda uma insinuação entre as pessoas. No samba de roda, as pessoas mostram sua sensualidade, e no samba a dois que a pessoa realmente procura se comunicar buscando dizer se está interessado eroticamente ou se não está, ou é apenas uma brincadeira no momento e depois se esquece. Eu acho que aí não cabe analisar essa expressão com muita moral. O que eu acho um pouco exagerado são crianças, às vezes é até engraçado uma criança tentando mostrar sua sexualidade, que ela não tem ainda, uma menina ou um menino, mas é engraçado porque ela toma uma postura de como ele soubesse, como se ela já fosse adulta e já sabe como é todo esse processo da educação corporal. Eu acho chato que essas crianças não deveriam ainda ter essa assimilação para esse tipo de dança, mas na televisão é muito explícito e em todo lugar. Antigamente os adultos tentavam se comportar diante de crianças, para não demonstrar essas particularidades que só tem a ver com o mundo dos adultos. Mas hoje em dia as pessoas vão e fazem xixi em qualquer lugar, do outro lado da rua saindo de uma conversa, sem se preocupar. Já está errado fazer xixi em todos os cantos, sem se preocupar com quem está em volta, quer dizer essa moral, essa ética social de respeito e de boa educação deixou um pouco a desejar. Quer dizer uma liberdade demais, uma liberdade que não é saudável que não é integra.

STEPHANIE: Qual a sua relação com o Movimento Negro?

WATUTSI: Movimento Negro Unificado, contra a discriminação racial, foi fundado no meado de julho em São Paulo e logo em seguida no mesmo mês criamos a subsessão da Bahia, aqui. Foi um processo muito rápido. Eu não sei se já havia sido articulado já antes. Em um episódio de um rapaz ter sido morto justamente pela Polícia, foi considerado um ato violento de racismo e culminou na fundação do Movimento. Nós nos reuníamos ali na Praça da Sé, ao lado do Elevador Lacerda,

em um lugar que hoje é uma garagem que chamava Jardim Suspenso Bira. Eu tive dificuldade em congregar com os companheiros, porque eu não falava muito. Eu não gostava de discussão que não leva a nada, e eu não era uma pessoa muito da teoria, eu sempre fui da prática. Nas programações, principalmente na inauguração, eu realizei um teatro em que eu me coloquei contra a postura e o reconhecimento do Castro Alves como poeta dos escravos, porque eu acho que ele era masoquista e ele até pediu para espancar um pouco mais o escravo para ele se inspirar para escrever os poemas. E as pessoas idiotas ficam ai festejando ele.

STEPHANIE: Como você fez essa performance contra ele?
WATUTSI: Tinha um busto lá jogado pelos cantos e eu sentei na cabeça como se eu tivesse sentando na latrina e falei meu texto. Tinha pouco texto e eu só fiz isso no final da peça. Falei de toda conjuntura como eu via a questão negra da educação, do que era ensinado na escola e do que éramos realmente, os falsos heróis, usando como exemplo o Castro Alves, porque eu acho que nós temos que buscar a história em Luiz Gama, Luiza Mahin, Zumbi. Todo o meu processo de resgate da cultura afro-brasileira baseia-se no que foi os Quilombos, eu não me interesso nem por saber quem escreve o que, eu tenho mais curiosidade de saber mais detalhes de como era a vida nos Quilombos. Que houve vários aqui em Salvador e no Brasil inteiro. O Quilombo tem uma estrutura democrática, mas era determinado que a conjuntura geral era baseada na conjuntura africana e indígena, o sistema de construção das casas, as fortalezas, o sistema de armas, a própria estratégia de guerra, de luta. Gostaria que na periferia esse povo sofrido, na sua maioria negros, tivesse uma consciência, um nível de resistência, que não se desesperasse e caísse no crime porque precisa de um tênis novo e quer comprar um Playstation para a criança. Isso não é uma coisa que motiva a violência e a criminalidade, e sim vender essas drogas como o crack para prejudicar as pessoas e ganhar dinheiro com isso e ainda se sentir tranquilo e ainda dormir bem, isso eu não entendo. Gostaria que a periferia tivesse uma mentalidade Quilombola, que se organizasse, que se mobilizasse, que reivindicasse seus direitos e que combatesse em si próprio a violência e a criminalidade. Os escravos estavam em uma situação muito pior do que a nossa e eles não fizeram, eles não fizeram chacinas entre os senhores de engenho, ele fugiram e se organizaram em um espaço onde eles puderam ser livres. Essa é uma mensagem que eu acho que a gente deveria saber bem interpretar.

Outra coisa que eu lamento é que nós estudamos tantas coisas interessantes, que nos dão orgulho de ser afro-brasileiros ou sei lá o que, o gostar dos negros e as pessoas não aplicam isso no dia a dia, o que se aprende na escola e na universidade. É como se fosse um personagem, sobe ali, pega o ônibus, vai para o trabalho, tem aquela função e depois volta e tira o personagem. Outro fato também é que os pais humildes, que se esforçaram ou que sugeriram que os filhos tivessem um pouco mais de instrução do que eles se lembrem que o que a gente aprende na escola, na academia e na faculdade é muito diferente e muito evoluído, e a gente gostaria de contribuir e compartilhar dessa sabedoria na família, ou seja, lá no interior eu vi uns parentes meus que tem uma filha que estuda agronomia, todo um processo biológico de tratamento da terra, de respeito à natureza, de combater a queima do solo e o desmatamento, e ele responde para a filha que se esquece que ela estuda técnicas interessantes de reciclar o lixo, de manter a terra em condição de lavoura sem precisar usar essa química, sem precisar usar o cantinho ali da roça como depósito de plástico etc. Então existe um conflito entre eles, significa que a gente vai para a escola e para a faculdade e aí nós vamos nos distanciando desse processo e não pode nem contribuir para a própria família com os próprios conhecimento que adquiriu. Isso eu achei chato constatar não só em Salvador como no interior.

STEPHANIE: E essa união, a gente falou sobre os Quilombos. Você procurou nos anos de 70 e 80 também o movimento negro, tinha essa visão de união, não é? Você sentia essa união? Qual foi sua contribuição para essa união, você acha que foi necessário?

WATUTSI: A gente se reunia para conversar no Sucupira, a gente se reunia para conversar, mas a gente saía cada vez mais desunido, primeiro isso. Depois, eu não conseguia me integrar nesses processos de discussões. Não eram brigas, eram discussões que não levavam a nada, que desgastavam e não despertavam interesse em continuar contribuindo com a coisa. Além disso, a aceitação, a cultura, eu fui vendo com o passar do tempo que eram intelectuais da classe média, negros, que estavam carentes de desabafar suas próprias experiências com o racismo, eu chamo isso de discurso chorão, o cara que fica dizendo que o meio é difícil, não me deixaram entrar ontem; o outro me diz que botou o carro na garagem e não foi feito o serviço direito porque ele era negro. Então eram coisas assim que eu pensava que

estava diante de um programa de humor. Fui perdendo a paciência, abandonei o movimento negro, mas continuei convivendo, encontrei com vários membros, até hoje conheço vários deles, os que estão vivos ainda. Transferi-me para essa temática, para focalizar, trabalhar em cima dessa temática de consciência negra, e me transferi para o bloco afro onde eu tive uma melhor aceitação e pude até reciclar e aprender expressões idiomáticas, gírias, etc. Foi a minha busca, já era consciente e aproveitei o momento que achei interessante até por outros negros, das pessoas que estavam se preocupando em nós nos organizarmos. Na época era perigoso, porque a gente não era um partido, não era uma sociedade, porque não tinha muita união e até hoje eu não sei o que é o Movimento Negro Unificado, depois tornou-se Conselho de Entidades Negras e tal, mas é tudo assim para mostrar que está organizado, mas na verdade não está bem articulado, eu só acredito quando uma coisa está bem organizada quando está bem articulado com uma atividade contínua, que o problema vai sendo superado até o ponto de que esse órgão, essa instituição não precisa mais existir. Eu acho que atualmente essas instituições não tem mais sentido, porque está claro que a população está apreciando muito a cultura, a música baiana. Se você convidar alguém para ir para o Conselho, vai, mas quando ele chegar a uma reunião o pessoal vai pensar duas vezes.

STEPHANIE: Então você acha que as pessoas vão dançar e fazer música, ao invés de discutir, você quer dizer isso?

WATUTSI: Isso não é por desinteresse, é por causa do nível, do conteúdo que é discutido lá. Já ocorrem muitas boas discussões espontâneas, naturais em um bar, em casa, no quintal, na universidade, na hora da pausa, sempre tem essa coisa mais dinâmica, mais natural, mais espontânea, eu acho que é necessário. Para uma medida que se debate um problema mais grave, aí eu acredito que é eficaz a interferência e a contribuição de um órgão como o Movimento Negro. Mas enquanto não há um consenso de negritude, que temos uma cultura a preservar, que um processo, temos acesso a universidade, temos acessos ao que a gente quiser ter desde quando a gente tenha a possibilidade financeira, essa normalidade eu gostaria de vivenciar ainda.

STEPHANIE: Você se considera como anarquista?

WATUTSI: Não, não porque eu não considero as minhas performances, a minha

postura cultural é política. Eu gosto de conviver bem e eu tenho uma visão que a gente deve procurar conviver bem, com humor e respeitar a limitação do outro. No momento, eu prefiro muito estar com criança, porque a criança, como minha amiguinha Luiza falou ontem, “com criança é só felicidade”. Eu estou com esse lema também, “é só felicidade”. Na época que eu estava aqui, a expressão prática era “não passa nada, só alegria”, agora já sai outra palavra que o [inaudível] eu considero Luiza esperta no assunto sentimento da felicidade, quando ela não tem, ela busca e puxa o saco da mãe, puxa a saia e ela vai à luta. É uma dinâmica, talvez pela educação que você proporciona a ela, mas também é essa geração que tem um carinho e tem pulso. Essas crianças, elas têm garra, elas já pensam que são um pouco adultos, isso é muito peculiar de muita criança. Mas agora as crianças se posicionam com mais certeza dentro disso. Eu acho que isso é uma coisa bastante positiva. Vanguarda, anarquia ou sei lá o que é, procuro me harmonizar e me atualizar com as manifestações do momento atual, do tempo e do espaço que a gente vive.

STEPHANIE: E essa vida de artista que você começou nos anos 70, com o Forte? Até hoje você não trabalha em uma empresa, essa coisa de trabalho normal. Você acha que sua mãe gostaria de um trabalho normal, arquiteto? Até hoje você não se integrou ao sistema branco nesse sentido?

WATUTSI: Eu tentei, eu dei aula em um colégio, eu fiz concurso público para arquiteto e passei, quando eu passei entre mil candidatos. No primeiro dia de trabalho, me mandaram desenhar um gráfico de decoração para passeios públicos, aí eu me perguntei, eu estudo tantos anos, me desculpe a Escola de Arquitetura que eu estudei lá, muito obrigada até, passo em um concurso, eu estudei dois meses direto sem saber o que ia cair nessas provas e tive o privilégio em passar entre os primeiros dez e achando que eu ia ganhar um bom emprego na Prefeitura, na Secretaria de Planejamento Urbano, diga-se de passagem, eu me lembro como se fosse hoje: primeiro dia de admissão, fui com minha carteira, todo satisfeito que eu era funcionário municipal do alto escalão, aí não aconteceu nada e uma semana depois eles param e me mandam fazer isso. Inclusive tinha até o esboço pronto de outro arquiteto que já tinha feito isso antes, esse é o padrão determinado pela prefeitura por causa da questão do Centro Histórico. Foi aí que eu me decepcionei e apenas abandonei esse trabalho. Outro trabalho que eu tive quando era

adolescente, que me proporcionou uma renda muito boa: eu processei o diretor Renato Ferraz, do Museu de Arte Moderna, porque ele me tratava mal e me colocava para trabalhar muito. Eu era menor de idade e havia uma lei que só poderia trabalhar meio turno para poder estudar. Ele queria que eu abrisse o Museu sábado e domingo até as vinte e duas horas, isso afetou muito o meu rendimento no ginásio e, além disso, outra coisa que não vou revelar aqui, culminou na minha iniciativa de denunciar e ganhei uma indenização e viajei para os Estados Unidos.