

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

JULIANA DE OLIVEIRA FERREIRA

A DANÇA NEGRA DE ISMAEL IVO:
a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte

Goiânia
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Juliana de Oliveira Ferreira

3. Título do trabalho

A DANÇA NEGRA DE ISMAEL IVO: a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **JULIANA DE OLIVEIRA FERREIRA, Discente**, em 26/02/2021, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1905214** e o código CRC **EFEF4EA9**.

JULIANA DE OLIVEIRA FERREIRA

A DANÇA NEGRA DE ISMAEL IVO:

a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG), como exigência para a obtenção do título de Mestra em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais.

Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos.

Bolsa de Financiamento: FAPEG.

Goiânia

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferreira, Juliana de Oliveira

A DANÇA NEGRA DE ISMAEL IVO: a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte [manuscrito] / Juliana de Oliveira Ferreira. - 2021.

107 f.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2021.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Ismael Ivo. 2. Antropofagia. 3. Racismo. 4. Dança. I. dos Santos, Rafael Guarato, orient. II. Título.

CDU 8+7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 03 da sessão de Defesa de Dissertação de Juliana de Oliveira Ferreira, que confere o título de Mestra em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e um, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “A DANÇA NEGRA DE ISMAEL IVO: a antropofagia de si como recurso para fazer dança como arte”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Maria de Lourdes Fernández Serratos (CENIDI-DANZA-México), membro titular externo; Professora Doutora Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN), membro titular externo; Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria de Lurdes Barros da Paixão, Usuário Externo**, em 01/03/2021, às 12:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Vice-Coordenador de Pós-graduação**, em 08/03/2021, às 14:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1905174** e o código CRC **D95E40A9**.

Dedico este trabalho às duas flores do meu jardim:

Ramon José de Sousa Araújo e Maria Vanilda de Oliveira.

AGRADECIMENTOS

Agradecer não é uma tarefa simples, pois, por mais que eu agradeça, tenho a sensação de que as palavras não conseguem alcançar o quanto sou grata.

Eu não poderia começar os agradecimentos de outra forma a não ser com uma metáfora. Gosto das metáforas porque elas me levam a analisar as diferentes formas de conduzir a vida. Meus mais velhos sempre disseram que uma boa casa necessita de um pilar que a sustente. A realização deste trabalho é um exemplo da importância de suportes técnicos e afetivos.

Agradeço à Universidade Federal de Goiás e ao Programa de Performances Culturais. Agradeço aos servidores técnicos pela disponibilidade das informações. Ao corpo docente e à coordenadora Professora Doutora Luciene Dias, pelo comprometimento com o ensino superior.

Ao meu orientador, Rafael Guarato, pelo excelente trabalho na arte da orientação. Tenho certeza que a sua sensibilidade como artista possibilitou a construção coreográfica em forma de escrita. Foi belíssimo construir e dançar ao seu lado. Que nossos corpos sejam veículos de lindos diálogos e transformações.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) pelo suporte financeiro.

Ao Fundo Baobá para Equidade Racial pelo suporte financeiro e afetivo.

Agradeço ao meu amado esposo, Ramon José de Sousa Araújo, pela paciência, pelo cuidado, pela troca e, principalmente, por segurar em minha mão nessa travessia.

Agradeço à minha mãe, Maria Vanilda de Oliveira, pelo cuidado e amor, como foi revigorante receber chá quente nos momentos de desespero!

Agradeço ao meu irmão, Jardel Ernandes Ferreira, e a minha cunhada, Valéria, pela torcida por essa conquista.

Agradeço a um grupo de mulheres que foi fundamental nessa reta final. Irmãs da resistência, que não me deixaram só em nenhum momento. São as poderosas: Jordana Barbosa, Yordanna Lara, Marlina Dorneles, Marta Quintiliano e Rafaela Francisco.

Agradeço à minha sogra, Eulange de Sousa, que brindou e vibrou com minha conquista, e pelo apoio técnico e financeiro.

Agradeço às irmãs e aos irmãos, Nina Soldera, Amora Soldera Garcez e Kleuber Garcez, pela irmandade e parceria artística.

Aos meus alunos, e ao nosso “Movimentos Atlânticos”.

Agradeço às amigas Rita e Larissa Guimarães, pelo cuidado e suporte técnico.

Agradeço ao irmão Alex Ratts, por abrir as portas de sua casa como refúgio para a realização da escrita.

Agradeço ao irmão Diogo Marçal, que sempre estende a mão para me ajudar.

Agradeço ao amado Dirceu Socorro, pela acolhida na cidade de Salvador - BA.

Agradeço ao irmão Jorge Henrique, que me acolhe e acolhe meus amigos em sua casa na Bahia de todos santos.

Agradeço à maravilhosa Nadir Nóbrega, por sua atenção e boas conversas sobre dança negra.

Agradeço à Maria Zita Ferreira, por ter aberto o caminho para que eu possa trabalhar com dança negra em Goiânia.

Agradeço ao cineasta Ari Cândido Fernandes, por ter disponibilizado o material de pesquisa.

Agradeço ao Lúcio Menezes pelo apoio nessa jornada.

Agradeço aos amigos Helder e Elderson, pelas boas risadas da vida.

Agradeço à Mariana Faria, que confeccionou com carinho figurinos para os meus trabalhos.

Agradeço à Grit Kirstin Koeltzsch, por ter me recebido Jujuy na Argentina.

Agradeço ao querido irmão, Daniel Amaro, pela acolhida em Pelotas - RS.

Agradeço ao irmão Jayro Pereira, pelo apoio e pelos bons conselhos.

Agradeço à irmã Raimunda Montelo, pelo cuidado e suporte para que eu pudesse realizar a travessia.

Agradeço à Lohana Kárta e à Marina Fonseca, por não me deixarem desistir, e sim que eu continuasse a travessia com dignidade.

Agradeço imensamente ao pai Paulo, à mãe Cristina, e à minha família de axé Ilê Òdé Ósún Àkín Dèyí, pelo cuidado de minha existência. O poder do hálito foi fundamental para que eu não esquecesse da nobreza do nosso povo negro. À benção.

Agradeço aos meus ancestrais diretos, José Ernandes Ferreira, meu pai, e Jarbas Ernandes de Oliveira Ferreira, meu irmão.

Agradeço ao meu pai Oxaguian, por me manter de pé. Epi epi babá!

“Faz na instigante cadência do jazz, do samba, um novo grito do Ipiranga.”

(Vai-Vai, 2019).

RESUMO

Este trabalho se dedica a investigar a performance do artista negro, brasileiro, coreógrafo e dançarino Ismael Ivo (1955). Nascido e criado na Zona Leste da cidade de São Paulo, Ismael Ivo possui uma carreira internacional na área da dança, com reconhecimento por seus trabalhos artísticos e de gestão em dança. O que singulariza sua prática, e que nos interessa neste estudo, é a construção de seu trabalho enquanto artista, apresentando uma perspectiva de dança negra que manteve diálogo constante com os cânones da cultura europeia e estadunidense da dança historicamente adjetivada como arte, se autointitulando como “um bom filho da antropofagia”. Tendo isso como premissa, objetivamos compreender quais os aspectos de uma arte negra que não se isola em imaginários de reivindicação de supostas “origens essencializadas” pelo viés da tradição, mas uma arte negra dedicada a “devorar” diferentes perspectivas na constante construção de sua poética, apresentando outra forma de existência da diáspora negra em forma de dança. Para tanto, a análise utilizará de narrativas sobre sua vida, imagens, e de alguns de seus espetáculos cênicos, com intuito de compreender como Ismael Ivo inventou sua noção de antropofagia como recurso para se fazer existir enquanto artista negro em meio ao campo artístico da dança.

Palavras-chave: Ismael Ivo. Antropofagia. Racismo. Dança.

ABSTRACT

This paper dedicates itself to explore the performance of the Brazilian black artist, choreographer and dancer, Ismael Ivo (1955). Born and raised in the Zona Leste, in the city of São Paulo, Ismael Ivo has an international dance career, recognized by his artwork and dance management. What makes his practice so unique, and what makes us interested in this study, is the construction of his work as an artist, presenting a black dance perspective that kept an enduring dialogue with the European and North-American cultures dance canons historically called art, and titling himself as “a good son of the anthropophagy”. Using this as a starting point, we intend to comprehend which are the aspects of a black art that does not isolate itself in imaginaries claiming of supposed “essentialized origins” by the tradition’s bias but a black art dedicated to “devour” different perspectives in the frequent construction of his poetic, presenting another way of existence of the black diaspora shaped as dance. Thereof, this analysis will use narratives over his life, images and some of his scenic spectacles, to comprehend as Ismael Ivo invented his understanding about anthropophagy as a resource to make himself exist as a black artist in the artistic dance area.

Key words: Ismael Ivo, Anthropophagy, Racism, Dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aniversário de 1 ano da autora.....	22
Figura 2 – Pinah, passista da Beija-flor em 1989.....	27
Figura 3 – Orixá Oxaguian.....	31
Figura 4 – Alguns marcos da biografia e trajetória de Ismael Ivo.....	37
Figura 5 – Ismael Ivo, à direita, em manifestação do Movimento Negro Unificado.....	47
Figura 6 – Foto de divulgação do espetáculo <i>Othello</i> (1985).....	56
Figura 7 – Thereza Santos e Ismael Ivo no Carnaval.....	60
Figura 8 – Ismael Ivo na performance Macunaíma.....	64
Figura 9 – Ismael Ivo em Mapplethorpe.....	80
Figura 10 – Ismael Ivo na cena Prisão em Mapplethorpe.....	81
Figura 11 – Ismael Ivo na cena Flores em Mapplethorpe.....	82
Figura 12 – Ismael Ivo na cena Mortalidade em Mapplethorpe.....	83
Figura 13 – Mãe Beata de Iemanjá (à frente) e Ismael Ivo em “Olhos D’água”.....	85
Figura 14 – Erêndira, Biblioteca do Corpo.....	88
Figura 15 – Cena de Erêndira, Biblioteca do Corpo.....	89

SUMÁRIO

1 COEXISTIR.....	11
2 ENTRE O SUCESSO E A LAMA.....	20
2.1 Coisas minhas que não são somente minhas.....	20
2.2 Pensando danças negras.....	33
3 DANÇANDO NEGRO.....	37
3.1 Coisas minhas que não são só minhas.....	37
3.2 O corpo político de Ismael Ivo.....	48
3.3 Diáspora contemporânea: <i>Alvin Ailey Theater</i> e Europa.....	52
3.4 O homem negro que dança: o estereótipo da sensualidade e o desafio de fazer arte..	58
4 ANTROPOFAGIA, MODERNISMO E UM HOMEM NEGRO QUE DANÇA.....	64
4.1 O conceito de antropofagia e sua contribuição para o campo artístico.....	64
4.2 Antropofagia de Si de Ismael Ivo.....	69
4.2.1 Constante diáspora.....	74
4.3 Fazeres artísticos de um Macunaíma que vomita em cena.....	76
4.3.1 " <i>Mapplethorpe</i> " (2002).....	78
4.3.2 <i>Prisão</i>	80
4.3.3 <i>Flores</i>	82
4.3.4 <i>Mortalidade</i>	83
4.3.5 <i>Olhos D'água</i> (2004).....	84
4.3.6 <i>Erêndira</i> (2014).....	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	95
ANEXOS.....	101
ANEXO I.....	101
ANEXO II.....	102
ANEXO III.....	103
ANEXO IV.....	104

ANEXO V	105
----------------------	-----

1 COEXISTIR

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos.

Beatriz Nascimento (1989).

A epígrafe acima, da historiadora Beatriz do Nascimento, é marcante e retrata muito do cenário em que negro/as se encontram nas diferentes linguagens artísticas em nosso país. Se afirmar por meio de fragmentos deixados pela escravidão não é tarefa fácil. O que éramos? O que somos? E o que podemos voltar a ser dos destroços que a escravidão nos deixou? (PEREIRA, 2017). São inquietações que provocam minha subjetividade existencial como pessoa, mulher, negra e artista, acerca do cenário artístico local, nacional e mundial vinculado à dança.

Por isso, os assuntos aos quais me dediquei a dançar e investigar na academia esbarram em outros assuntos, que permearam minha vida pessoal. Venho de uma família dançante, que se encontrava inserida em manifestações culturais, como o carnaval. Fui aluna em cursos regulares de dança como: *jazz*, contemporâneo, balé e sapateado. Mas foi durante minha formação acadêmica, na Licenciatura em Dança, que procurei pesquisar e seguir os conselhos de Beatriz Nascimento, me concentrando em recuperar a imagem. Fui à busca de reflexos que se aproximassem da minha estética corporal, que me permitissem me reconhecer como corpo feminino, negro e que dança. E mais que isso, vivendo num país em que a maioria¹ da população se declara negra, mas não se reconhece ou, como afirma Beatriz Nascimento, não se reflete no outro.

[...] um dos grandes dramas do intelectual, do negro que ascende na mobilidade social, é justamente a perda da ligação com seu grupo. [...] Porque o grande drama da gente, a grande tragédia, é justamente a perda da compreensão do nosso passado, a perda do contato com o outro. Isso é fundamental. (NASCIMENTO, 1989).

Meu contato com Ismael Ivo não ocorreu de forma direta. Não fui sua aluna, nem mesmo bailarina de algum trabalho coreografado pelo artista. Sua imagem me forneceu um raro exemplo de um jeito de corpo para entrar nos lugares onde negro/as não entram ou ainda

¹ É o que mostra a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (2016), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>. Acesso em: 20 out. 2020.

são minoria desigual (RATTS, 2006).

Ismael Ivo é um bailarino, coreógrafo e gestor de dança nascido na cidade de São Paulo, que conseguiu projeção internacional no cenário europeu da dança, primeiramente com sua dança, que utilizava técnicas modernas estadunidenses, da dança expressionista alemã e a dança-teatro. Segundo o historiador de arte e jornalista alemão Johannes Odenthal (2012, p. 1):

Ismael Ivo não é apenas um solista extraordinário. No começo da carreira, nos anos 1980, ele pertenceu à companhia de Alvin Ailey, época em que conquistou os grandes palcos da Europa. Foi depois o iniciador criativo de projetos excepcionais que contaram com grandes figuras do teatro – Johann Kresnik, George Tabori (1914-2007) e Yoshi Oida, para citarmos apenas alguns. Desenvolve workshops e festivais, em particular o de Viena, no qual transformou com muito pulso o cenário da dança na Áustria. Não bastasse tudo isso, é curador de dança contemporânea, e na Bienal de Dança de Veneza, vem atuando nessa qualidade há oito anos consecutivos.

Entretanto, a projeção internacional do artista e gestor de dança Ismael Ivo não aparece em estudos ou publicações dedicados à dança no Brasil, assim como sua imagem não é publicizada em escolas de dança e nem mesmo em festivais de grande porte. Esse diagnóstico inicial me fez realizar diferentes indagações. Uma das perguntas frequentes era: por que o mito da democracia racial ainda é uma afirmativa usada atualmente nos ambientes de dança profissional? Foram perguntas que fiz mesmo sabendo a resposta. Assumir as tensões raciais e os privilégios é difícil para artistas. O discurso de que artistas são transgressores não dialoga com a possibilidade de serem racistas? A transgressão característica do fazer artístico tem cor?

Foi, portanto, o prisma racial relacionado ao racismo que me chamou a atenção para Ismael Ivo. E o racismo e a homofobia vieram à tona em publicações recentes nas redes sociais da bailarina e coreógrafa Morena Nascimento, que, fazendo uso do delicado momento histórico e político que o país atravessa, com facilidade desqualificou a história de Ivo com a dança e o comparou à figura histórica do “capitão do mato”:

Ismael Ivo apoiando Sérgio Moro?!?!?! Que equívoco! Que emaranhado! Que contradição, que jogo torto. Um homem negro, gay, bem-sucedido, batalhador de sua própria trajetória agora enterrando ele próprio? Coisa esdrúxula! Parece miragem. Miragem de um capitão do mato² à vista. (NASCIMENTO, 2020).

² O posto foi disseminado por toda a América Portuguesa, especialmente a partir do século XVII, tendo em vista o crescimento dos quilombos em todo território. A função principal dessa milícia especializada era a caça e a recaptura de escravos fugidos e a destruição dos Quilombos. A função, portanto, fazia parte da estrutura da sociedade escravocrata. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/capitao-do-mato/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Essa publicação gerou constrangimento não somente para Ismael Ivo, mas para significativa parte da população negra. Morena Nascimento pediu desculpas após a repercussão de sua postagem, alegando estar arrependida, pois não sabia da dimensão do termo, afirmando que o ato foi ingenuidade e ignorância. A postagem da artista, que trabalhou na concepção do espetáculo “Um Jeito de Corpo – Balé da Cidade Dança Caetano” (2018), com Ismael Ivo, nos evidencia que o espaço de poder alcançado por Ismael Ivo não foi o suficiente para livrá-lo do ataque racista e homofóbico³. Como esse exemplo, existem outros que constituem uma complexa rede de informações, me motivando a entender o trajeto do artista Ismael Ivo, que parece ter sido acompanhado de um esforço presente e constante que visa ao apagamento do seu corpo negro, atingindo outros corpos semelhantes dentro de um entendimento de coletividade negra. (NASCIMENTO, 1989; NASCIMENTO, 2009).

Paulistano da Zona Leste, Ivo cresceu em meio à conflituosa vida na periferia, uma realidade que não oferece múltiplos caminhos a seguir. A marginalidade, nesse contexto, se encontra próxima, quase como algo obrigatório. Driblar essa condição é algo extraordinário e necessita habilidade e uma pitada de sorte, com as conjunturas sociais que cerca cada um de nós. Contrariar condições desfavoráveis para os sujeitos pretos é metodologia de sobrevivência que nós negros/as adquirimos desde a infância. O corpo negro contraria diariamente as condições negativas, as estatísticas. Ele é complexificado pela exigência de resistir e, por isso, não pode ser lido através da ideia comum de corpo, como se fosse uníssono e existente por si só. Nelson Inocêncio, professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UNB), explica:

O corpo e seus acessos, o corpo e seus limites, o corpo fora e dentro de seu meio ambiente cultural, o corpo como mecanismo de recalque ou como obra literária. Afinal o que é o corpo afro-descendente para os vários seguimentos da sociedade brasileira? É preciso que olhemos para este corpo não apenas como um território que demarca bem a diferença racial, um termômetro que indica as tensões cotidianas resultantes das desigualdades geradas pelo racismo. Este corpo também se constitui em conjunto de signos. (INOCÊNCIO, 2001, p. 192).

Um dos aspectos que constituem esse corpo-conjunto de signos é o fato de ser um corpo iminentemente político. Ivo, para se organizar dentro das tensões estabelecidas pelo

³ O episódio teve um desfecho jurídico, e a justiça de São Paulo ordenou que Morena Nascimento pague 30 mil reais de indenização por danos morais a Ismael Ivo. Cf: BERGAMO, Mônica. Justiça condena coreógrafa a pagar R\$ 30 mil de indenização a Ismael Ivo. **Folha de São Paulo** [online], 12 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/06/justica-condena-coreografa-a-pagar-r-30-mil-de-indenizacao-a-ismael-ivo.shtml>. Acesso em: 15 jul. 2020.

racismo cotidiano, se armou com formação política. Um de seus mentores na militância, com quem obteve apoio e aconselhamento foi Abdias do Nascimento⁴, que lhe mostrava a importância de uma voz pessoal, de uma identidade, não se limitando apenas a uma voz de protesto, mas colocando seu corpo como bandeira de reivindicação racial. Foi com esse desprendimento estratégico que Ismael Ivo se permitiu conhecer e experimentar outras linguagens. Lidando com uma área de conhecimento majoritariamente exercida por pessoas brancas, o campo das artes⁵, Ivo foi contemporâneo das primeiras iniciativas de legitimação de corpos negros dentro de uma linguagem que historicamente se anunciava como racista⁶, a dança adjetivada como arte. Em dança, no Brasil, Ivo obteve contato com profissionais e artistas que possuíam renome nacional, como Klauss Vianna, Takao Kusuno.

Na década de 1980, Ivo deixa o Brasil para se arriscar em outros países. Fora do país, Ivo procedeu de modo similar, ele integrou a Companhia de dança Alvin Ailey e trocou experiências com Pina Bausch, personalidades já canonizadas na historiografia da dança adjetivada como arte no ocidente. Por oito anos dirigiu a Bienal de Dança de Veneza e foi fundador do Centro de Pesquisa de dança Contemporânea *Arsenale della Danza*. Um de seus trabalhos de grande notoriedade no velho continente foi o Biblioteca do Corpo, em Viena, no ImPuls Tanz Festival, evento idealizado por Ivo e Karl Regensburger (1984), onde atuou como diretor artístico durante 33 anos. Trata-se de um projeto que reúne jovens de diferentes linguagens e estéticas corporais no formato de residência artística, com características formativas.

Dando continuidade à ideia de um reflexo das diferentes linguagens em performance negra, levando em consideração o processo da diáspora africana (NASCIMENTO, 1989; MARTINS, 1997; NASCIMENTO, 2009), negros/as africanos/as em toda parte do mundo, a partir da memória, se reinventaram e organizaram inúmeras manifestações de acordo com os novos espaços oferecidos. Nesse processo, a música, a dança e a religiosidade foram traços

4 Abdias Nascimento (1914-2011), poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico e ativista pan-africanista, fundou o Teatro Experimental do Negro e o projeto Museu de Arte Negra. Suas pinturas, largamente exibidas dentro e fora do Brasil exploram o legado cultural africano no contexto do combate ao racismo. Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova York, ele foi deputado federal, senador da República e secretário do governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 15 ago. 2020.

5 O campo das produções artísticas como as conhecemos em nossos dias, como área específica de fazer humano, foi uma invenção dos séculos XV ao XVII, como destacado pelo historiador da arte Ernst Hans Gombrich (2008[1950]) e possui geografia lastreável, a Europa como seu centro irradiador.

6 É amplamente sabido que entre as/os propositoras(es) de estéticas e fazeres em dança como arte que foram denominadas como moderna, o pensamento racista se fazia comum. A historiadora francesa Isabelle Launay (2017) destacou o racismo em declarações de personalidades como Isadora Duncan e Rudolf Von Laban, hoje cânones da dança moderna ocidental. Assim como data somente da segunda metade do século XX o aparecimento e reconhecimento de pessoas negras no cenário artístico internacional, como o *Dance Theatre of Harlem* e a Cia. de Alvin Ailey.

fortes e permanentes na manutenção das performances negras, estando a América do Sul como um desses espaços. Além de se reinventarem, passaram pelo processo de relacionamento com outras culturas, culturas de outras etnias africanas, indígenas e pelo processo de modernização acompanhado pelo funcionamento da colonialização e colonialidade.

O desejo de pesquisar Ismael Ivo concretizou-se após perceber a pluralidade cultural em suas atuações, a escrita do seu corpo em cena e dos corpos que se colocam a dançar as ideias propostas por Ivo. Este transita com facilidade entre as diferentes técnicas e estéticas de dança, possibilitando outro dançar, outro fazer, outra estética, sem abandonar suas experiências anteriores. Quando menciono suas experiências anteriores, me refiro às desenvolvidas e vivenciadas em seu seio familiar e às sociabilidades específicas proporcionadas por ter vivido na periferia de São Paulo, onde grande parte da população era formada por negros/as. No documentário “o Rito, de Ismael Ivo” e na entrevista cedida à Revista Carta Capital, Ivo descreve como era desenvolvida sua estética corporal. Partindo da ideia de que a dança é resultado das interações com o grupo que a elaborou, levando em consideração seus símbolos (GEERTZ, 1989), como música, oralidade, dança e religião. Outro fato importante foi como o artista se apresenta dentro de uma estética que se assume como contemporânea, sem abandonar as técnicas corporais vivenciadas no bairro em que morava e suas experiências nos terreiros de Umbanda e Candomblé.

Em uma entrevista para a Revista Carta Capital (2017), Ivo afirma ser um artista antropofágico, um comedor de ideias, que aproveitou sua caminhada pelo mundo para absorver outras formas de dança, incorporar qualidades do outro. Desse modo, o artista se refere ao movimento artístico modernista que ocorreu no Brasil da década de 1920 e foi o propulsor do conceito de antropofagia. Esse movimento ficou marcado pela Semana de Arte Moderna, realizada por intelectuais e artistas do período como: Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Graça Aranha (1868-1931), Tarsila do Amaral (1886-1973) e outros⁷. Partindo de divergentes concepções sobre o que caracterizaria artistas brasileiros diante do campo artístico internacional, Oswald de Andrade elaborou as premissas da prática antropofágica em seu “Manifesto Antropofágico” (1928). E mais de meio século depois, Ivo fez uso dessa proposta para forjar o seu próprio conceito de antropofagia, associado à noção de uma arte negra que procura “devorar” diferentes perspectivas na construção de sua poética, como estratégia de sobrevivência artística.

⁷ Victor Brecheret (1894-1955), Plínio Salgado (1895-1975), Anita Malfatti (1889-1964), Menotti Del Picchia (1892-1988), Ronald de Carvalho (1893-1935), Guilherme de Almeida (1890-1969), Sérgio Milliet (1898-1966), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Tácito de Almeida (1889-1940) e Di Cavalcanti (1897- 1976).

Dessa forma, considerando que os conceitos de corpo negro como um conjunto de signos (INOCÊNCIO, 2001) e da antropofagia de si (IVO, 2017) são pertinentes para analisar a trajetória de Ismael Ivo, selecionamos três espetáculos do artista, sendo eles: "Mapplethorpe" (2002), "Olhos d'água (2004) e Erêndira (2014) como exemplos de danças diaspóricas, assim como alguns marcos de sua biografia que são pensados no universo da identidade proposta por Stuart Hall (2001, 2016), da diáspora negra de Paul Gilroy (2012), do sujeito de Grada Kilomba (2019) e de performance de Diana Taylor (2013).

Como diagnosticado por Stuart Hall (2001, 2016), na modernidade há uma “descentração” das identidades, que gera mudanças e abala os modelos de referência em que os indivíduos se ancoravam. Ideia esta fundamental para compreender a cultura e as formas de se relacionar com a cultura. O autor procura, ainda, uma resposta para as identidades culturais, seu processo de globalização e como elas se expressam no cotidiano. Ivo esteve e está em constante deslocamento desses modelos, de modo que os estudos de Hall (2001, 2016) embasam a abordagem realizada nesta pesquisa partindo do coletivo para o individual.

Gilroy (2012), por sua vez, apresenta as diásporas negras, afastando o conceito de uma definição fechada, como um simples bloco, que é gerada comumente pelo desconhecimento ou desconsideração da subjetividade existencial do sujeito negro. Nessa perspectiva, o Atlântico negro é um conjunto cultural moderno, instável e complexo, se tornando um lugar e um modelo de análise. Esse modelo de análise se conecta com a existência e trajetória de Ismael Ivo.

O conceito de sujeito utilizado por Grada Kilomba (2019), e o método de pesquisa utilizado por ela, são igualmente importantes para este trabalho, pois rejeitam o distanciamento do “objeto de pesquisa” e centram-se no próprio sujeito, considerando a sua subjetividade e respeitando suas experiências pessoais. Como método de identificação da negritude em sua dança, serão utilizadas as obras e as entrevistas cedidas pelo artista, assim como os arcabouços teóricos que Ivo utiliza para demonstrar as tensões em seu trabalho.

Desse modo, buscamos considerar a importância do sujeito e de sua própria definição de si e do seu trabalho; com base nessa definição é que ele foi realizado.

A professora de estudos da performance Diana Taylor (2013) trabalha com o conceito do não lugar, um corpo em trânsito. Taylor nasceu no México, mas recebeu uma educação canadense. A autora desconstrói o sentido de um território fixo. “Declaro minha identidade como ‘americana’ no sentido hemisférico do termo”. (2013, p. 13). Entre vários mundos, Taylor se sente ora confortável ora desconfortável (2013). Incorporando as forças conflituosas das práticas vividas por ela, pensa a performance a partir do próprio corpo, assim, traz em sua

escrita um ato de performance. Pensar a performance como um modelo único e fixo empobrece os estudos da área e silencia outras formas de pensar performance. Ela trabalha o conceito de incorporar, que significa trazer para o próprio corpo. Nesse sentido, refere-se à estrutura de arquivo e repertório, fazendo uma crítica à cultura letrada e trazendo como exemplo os Jesuítas, que utilizaram arquivos para o registro de diferentes povos.

A escolha das obras foi definida pelo critério da abordagem racial explícita, da intersecção entre dança e teatro e, especificamente, a obra "Mapplethorpe" (2002) foi escolhida por um fato marcante para o artista: ter conhecido e posado para o famoso e polêmico fotógrafo Robert Mapplethorpe. Conhecido por fotografar homens negros nus. "Olhos d'água" (2004), por sua vez, aborda especificamente a diáspora cultural de tradições africanas no período do tráfico transatlântico de escravizados. As lembranças de Ismael Ivo e sua própria história de vida formam a base para essa obra, que inclui as histórias que sua avó, escravizada no nascimento, lhe contava. Essas histórias foram importantes também para a formação da própria identidade do artista. Nessas duas obras, o corpo também é um aspecto em comum.

O desejo de encenar "Mapplethorpe" surgiu do incômodo causado no próprio corpo de Ivo, ao ser um modelo visto como exótico e hipersexualizado na estética fotográfica de Robert Mapplethorpe, já "Olhos d'água" é um movimento de evidenciar outros corpos negros, partindo dessa compreensão do corpo coletivo – posto que em qualquer lugar do mundo, eles serão reconhecidos como corpos negros e o corpo se torna a marca de um lugar, um território. Dito de outro modo, o corpo negro é cotidianamente rotulado como negro, lembrado que é negro e não branco.

"Erêndira" (2014) é um trabalho cênico que parte da obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). Ele aborda a prostituição infantil e foi realizado com o projeto Biblioteca do Corpo, trabalho este que possibilita o diálogo entre diferentes linguagens corporais e artistas de diferentes nacionalidades.

Para realizarmos este estudo, inicialmente foi efetuada uma busca e leitura da bibliografia existente em língua portuguesa sobre Ismael Ivo, procedimento que nos permitiu observar que nos principais repositórios acadêmicos, a saber, Google Acadêmico, Scielo e CNPq, há apenas um artigo sobre Ismael Ivo, intitulado "Ismael Ivo – O figurino e a constituição do corpo imagem". Entretanto, o artigo centra-se majoritariamente na questão do figurino e, por isso, não dialoga com o tema desta pesquisa, evidenciando o protagonismo deste estudo e a carência de atenção que a academia tem dedicado ao assunto.

Ao realizarmos a busca por referenciais bibliográficos em anais dos dois principais

eventos acadêmicos em que a dança se faz presente no Brasil, também não encontramos nenhum trabalho dedicado a Ismael Ivo, tanto nos anais dos eventos realizados pela Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) como nos da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Dessa forma, como não foi encontrado material expressivo, foi realizada a segunda fase da revisão da literatura em repositórios de universidades. Nessa busca, especificamente no repositório da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), foi encontrado um artigo intitulado “Performance e política: a modernidade negra de Ismael Ivo”, produzido pelos professores Noel Carvalho e Ana Silva (2019). Trata-se de uma entrevista com Ismael Ivo, que, entre outros pontos, apresenta sua atuação no movimento negro e nos auxiliou nas análises constantes no segundo capítulo desta dissertação. Afora isso, o *corpus* de análise desta pesquisa é composto pelos espetáculos "Mapplethorpe" (2002), “Olhos d’água” (2004) e “Erêndira” (2014), assim como das entrevistas encontradas em 16 publicações de portais de notícias em meio eletrônico, 11 vídeos de entrevistas e reportagens em canais do *youtube*, os DVD’s “Figuras da dança – Ismael Ivo” e “O Rito de Ismael Ivo” de Ari Cândido Fernandes, este último cedido pelo cineasta.

Trata-se também de uma pesquisa de caráter interdisciplinar, pois abarca a história e cultura de um povo e de um artista de um ponto de vista das performances negras. A investigação no campo da performance do fazer artístico de Ismael Ivo, na perspectiva da *Antropofagia de si*, acompanha a definição de Robson Camargo (2013, p. 2), de que “as Performances Culturais colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir dela, em contraste, procura entender as outras culturas com a qual dialoga, afirmativamente ou negativamente”. Buscaremos, portanto, compreender como o indivíduo performa, em sua concepção de artista, entendimentos e significados de culturas diferentes, a saber: negra e não-negra, artística e não-arte, Brasil e não-Brasil.

Outras questões que mobilizam este trabalho podem ser identificadas como: quais os fatores que geraram o apagamento da trajetória de Ismael Ivo no Brasil? Quais são os aspectos que engendram o que ele define como antropofagia de si? O que caracteriza essa antropofagia, diferenciando-a do conceito definido no período da Semana de Arte Moderna? A nossa hipótese é que a obrigatoriedade do conhecimento do código estético corporal hegemônico, ao mesmo tempo que atrapalha o conhecimento da epistemologia do seu próprio povo, apresenta-se empiricamente como único caminho para ter acesso a determinados espaços e, apenas depois disso, pode-se criar e expressar sua própria linguagem e ser reconhecido publicamente por ela.

Para dar conta dessa empreitada, este trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo descreve minhas experiências na cidade de Goiânia, discutindo interações entre família, racismo e dança, como ferramenta de tentar evidenciar como a existência do corpo negro, em contato com o campo artístico local, pode nos oferecer ferramentas para a compreensão de outras experiências de corpos negros em situação similar. O segundo capítulo apresenta a trajetória de Ismael Ivo, suas experiências na cidade de São Paulo, como cidadão e como artista, bem como suas interações com artistas que influenciaram sua arte, espetáculos, e sua ida para fora do país. O terceiro capítulo se dedicará à investigação do conceito de antropofagia em Oswald de Andrade e o surgimento de uma nova antropofagia elaborada por Ismael Ivo, utilizando seus espetáculos cênicos como exemplos materiais de sua proposta.

2 ENTRE O SUCESSO E A LAMA

Negro drama / Cabelo crespo e a pele escura. A ferida, achaga, a procura da cura. Negro drama. Tenta ver e não vê nada. A não ser uma estrela, longe, meio ofuscada. Sente o drama, o preço, a cobrança. No amor, no ódio, a insana vingança. Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo. O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fodido...

Racionais MC's (2002).

2.1 – Coisas minhas que não são somente minhas

Lembro-me quando esse hino chegou aos meus ouvidos pela primeira vez. Pensei: quem descreveu nossa história? Só um de nós poderia criar algo tão real ao ponto de nos sentirmos e nos conectarmos de forma pulsante à subjetividade de cada um. Creio que nesse momento iniciei meus questionamentos e o início do entendimento das conexões diaspóricas. Para o povo negro, a diáspora é um constante movimento e uma condição inescapável.

Naquele momento, eu estava sentada na calçada da rua 242, Vila Montecelli, um bairro próximo ao Parque Agropecuário de Goiânia. Desfrutava da companhia de meus irmãos e de amigos, todos pretos. O impacto foi tremendo, costumo dizer que Mano Brown desenvolve uma filosofia na prática. Uma filosofia preta, que emana da experiência de quem tem o “cabelo crespo e a pele escura”. Éramos um só “Negro Drama”. A Vila Montecelli é um bairro localizado perto do centro da cidade e da rodoviária. Tinha a impressão que ele era um modelo de Atlântida perdida no meio da cidade, ninguém sabia da existência dele, apenas quando passava no noticiário a morte de um jovem negro. Para quem morava no bairro, era a primeira notícia que se ouviria pela manhã. Inúmeros amigos meus se foram de forma violenta, eu tinha medo que eu ou meus irmãos fossemos os próximos a serem noticiados.

Mesmo quando adulta, eu trabalhava o dia todo, estudava à noite, cursava Administração de empresas na Unip localizada na BR-153, a volta para casa era tensa, o ônibus não chegava até o meu bairro e, por sorte, eu ganhava carona dos coletores de lixo até a porta da minha casa, se eu me atrasasse eles me esperavam até 10 minutos. Nutrimos uma amizade, ou melhor, irmandade. Aqueles homens não tinham obrigação alguma comigo, mas torciam por mim e diziam sempre que se sentiam representados. Eram todos negros, e mais

um exemplo de pessoa negra que teve o privilégio de estudar funcionava como uma espécie de esperança em relação ao futuro para os que não tiveram esse privilégio. Eu oferecia água e café como forma de agradecimento, minha mãe e meus irmãos nos aguardavam no portão com as garrafas.

A diáspora negro-africana nos conecta através dos corpos, que vou chamar de corpo-território. Em qualquer lugar do mundo seremos pretos e seremos colocados entre o sucesso e a lama. É uma linha tênue, em que muitas e muitos foram devorados pelo lamaçal chamado racismo estrutural. No mundo acadêmico contemporâneo, existe uma bibliografia em expansão dedicada a analisar os meandros pelos quais o modelo cartesiano não nos atribui humanidade. Isso se deve à filosofia e ao movimento iluminista⁸, em que os mesmos não são simples sujeitos e tomam para si o conhecimento moldado em seus padrões (ALMEIDA, 2018). Assim, a máxima do pensamento de Descartes, que versa “Penso, logo existo”, cai por terra quando pensamos em africanos e afrodescendentes.

Segundo Sílvio Almeida, o iluminismo

torna-se o fundamento filosófico das grandes revoluções liberais que, a pretexto de instituir a liberdade e livrar o mundo das trevas e preconceitos da religião, irá travar guerras contra as instituições absolutistas e o poder tradicional da nobreza. [...] Estas mesmas civilizações que, no século seguinte, seria levadas para outros lugares do mundo, para os primitivos, para aqueles que ainda não conheciam os benefícios da liberdade, da igualdade, do estado de direito e do mercado. E foi esse movimento de levar a civilização para onde ela não existia que redundou em um processo de destruição e morte, de espoliação aviltamento, feito em nome da razão e a que se denominou de colonialismo. (2018, p. 21).

Almeida (2018) ressalta o caráter “físico” do colonialismo, a morte e o aviltamento do corpo, assim como a destruição de povos. A filósofa Katiúscia Ribeiro complementa, explicando o efeito dessa prática na subjetividade e autoimagem dos sujeitos negros:

[...] é importante sinalizar que a colonização teve um papel fundamental na imagem produzida dos sujeitos africanos, reservando a eles um local de desumanização o que caracteriza de forma equivocada a sua incapacidade de produzir consciência crítica, privilegio destinado apenas aos seres com potências humanas, ou seja, os homens brancos. Pois bem, além de pensar se existe filosofia africana, o que se julga é se existe capacidade intelectual do homem negro de transcender o senso comum para o pretenso pensamento crítico. (2017, p 13).

Portanto, o exercício intelectual vinculado à mente não é garantia de existência para nós de pele preta, é preciso pensar fazendo. E dentro do modo operacional das relações de

⁸ Neste processo, merece destaque os escritos de Frantz Fanon (2008) e Aimé Césaire (2019), cujos estudos ecoaram nas propostas epistemológico-políticas do grupo Modernidad/Colonialidad, através de intelectuais latino-americanos como Ramon Grosfoguel, Aníbal Quijano e Walter Dignolo, dentre muitos.

poder, internacionalmente instituídas ao longo dos últimos cinco séculos, existir não foi suficiente, tivemos que resistir. Reconstruir-nos de estigmas e estereótipos estabelecidos. O importante aqui é reconhecermos que a filosofia ocidental é um dos pilares da perpetuação do racismo (RAMOSE, 2011). É um projeto pensado e arquitetado, que perpetua hoje, com toda sutileza contemporânea, tecnológica e burocrática, e trabalha cotidianamente para gerar situações que, a seu turno, promovem o sentimento de vergonha e incapacidade em pessoas específicas. Ambos com o intuito da infinita continuação do poder. Roubando a fala de Mano Brown, Forrest Gump é mato! Eu prefiro contar uma história real, vou contar a minha. Vou descrever como tudo começou...

Meu nome é Juliana de Oliveira Ferreira, nome dado por meus pais, oriundo de origem opressora, mas escolhido com ressignificação de afeto. O nome que se inicia com a letra J foi escolhido com o intuito de homenagear meu pai, José Ernandes Ferreira (retornou para a massa de origem) e Maria Vanilda de Oliveira. De alguma forma, o modelo ocidental de opressão deixou marcas até na escolha dos nomes, pois nenhum dos três filhos teve o nome iniciado com a letra M.

Figura 1 – Aniversário de 1 ano da autora



Fonte: arquivos pessoais da autora (1978).

Nasci na capital Goiânia, estado de Goiás, em dezoito de novembro de 1977, em uma tarde chuvosa. Ao mesmo tempo, sou também africana, sou Machamba, nome que recebi dos mestres de capoeira nos grupos em que treinei na mesma cidade. Sou também Juliana Jardel,

nome artístico que recebi quando me aventurei no mundo da moda, como modelo fotográfica (Jardel é também o nome do meu irmão caçula). Ìwín Dòlá é meu nome africano, retomado no momento da minha conexão existencial e de minha subjetividade, nome que procura o entendimento do meu corpo negro dançante na diáspora negra no Centro-Oeste. Me chamar Ìwín Dòlá me possibilitou o entendimento da minha origem, passado, presente e futuro. O nome dá outra conotação para nossa existência, e surgem questões estrondosas sobrepondo-se aos tambores que começam a martelar a mente (BALDWIN, 1972).

O estrondo que traz inquietude me levou a pensar os modelos civilizatórios e existenciais dos povos pela perspectiva dos grupos que sofreram a opressão, pois a escola básica havia me ensinado a pensar essas questões pela perspectiva daqueles que exerceram a opressão. Nesse processo interdisciplinar das abordagens, percebi que talvez meu ponto de observação partiria de um lugar transdisciplinar, onde o todo se faz presente. Esse lugar pode ser definido como um devorar-se, processar e devolver algo diferente. Um processo antropofágico no entendimento de que a vida é uma constante devorar de si e do outro. Costumo dizer: colocar o corpo para jogo.

Colocar o corpo para jogo é o que tenho feito nos últimos anos, recebendo o “não” em suas várias formas ou, então, o “você não faz o perfil do nosso trabalho”, “você tem uma beleza exótica”. São frases recorrentes ouvidas por quem pertence exclusivamente ao múltiplo arco-íris das mais de trezentas variantes de cor de pele negra ou mais que existem na África e em nosso país⁹. Através da variação de *nãos* dei início a minha pesquisa em dança (2012), anteriormente intitulada “Afro-brasilidades”, realizada no projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás, com a coordenação da Professora Doutora Renata Lima. Posteriormente, foi renomeada como “Movimentos Atlânticos” (2016), nome que surgiu após eu assistir ao documentário *Ôrí* (1989), de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber. Uma frase dita por Beatriz Nascimento me causou grande impacto, dizia assim: “A Terra é circular, onde está a dialética? No Mar! Atlântico Negro”! Nesse momento me veio o *click*. Necessitava voltar-me para o Atlântico Negro, tinha ou tínhamos perdido algo na travessia para o novo mundo.

Para entender minha dança no presente, me fiz Sankofa¹⁰. Partindo desse entendimento, vou contar como se deu meu início e as especificidades da minha relação com

9 CRAWFORD, Nicholas G. *et al.* Loci Associated with Skin Pigmentation identified in African Population. *Science*, vol. 358, 2017. Disponível em: <https://science.sciencemag.org/content/358/6365/eaan8433.full#ref-4>. Acesso em: 14 set. 2020.

10 “Sankofa: *se wo were fi na wo sankofa a yenkyi* [Se você esquecer, não é proibido voltar atrás e reconstruir]” (NOBLES, 2009, p. 277).

dança. Esse movimento é importante porque o termo dança não especifica de quais danças estamos falando e, menos ainda, de quais relações as pessoas estabelecem com esse fazer.

Pois bem, era 1986, a escola “A Panterinha”, situada na cidade de Aparecida de Goiânia, foi meu local de alfabetização em muitas coisas, era uma escola pequena e aconchegante. Fato que não livrara eu e meus irmãos de piadas e ataques racistas, pois éramos os únicos negros da escola. Isso facilitava um ataque direto nas aulas, principalmente quando tratavam da origem do povo brasileiro. Para aqueles olhos, éramos um trio de insolentes, pela nossa simples existência. Como pode? São ascendentes de escravos (sim, diziam escravos). Creio que ali comecei a entender algumas coisas, e desenvolver a esperteza de driblar para não cair na armadilha que o sistema tinha preparado para aqueles de pele preta.

O racismo nos tira muito cedo a inocência, muito cedo nos é tirada a liberdade de nos movermos livremente pelos espaços, qualquer passo em falso pode ser fatal ou resultar em punições. Eu era a mais velha de três irmãos e tinha o difícil fardo de proteger a nós três, uma criança de nove anos de idade, cheia de sonhos dançantes com tamanha responsabilidade. Antes de sair de casa, papai dizia: “sozinhos somos fracos, juntos somos fortes. Não andem só, e você minha filha, como a mais velha, fica na missão de proteger seus irmãos. O pai confia em você”. Naquele momento eu me sentia importante, mas quando chegava à escola eu tinha medo, muito medo. Eu não deixava que meus irmãos percebessem.

O refrigerio chegou ao me deparar com minha nova professora, Tia Constância. Vocês vão entender. Meus olhos brilharam ao ver aquela mulher negra de cabelo *black power* em sala de aula. Lembro-me de seu sorriso como se fosse hoje, fui recebida com um sorriso branco e um beijo na bochecha. Me senti tão confiante que fiz questão de sentar na primeira cadeira, próxima da mesa da Tia Constância, meu outro naquele mundo do esquecimento. Foi um dos dias mais significantes de minha vida, encontrei meus irmãos no intervalo e descrevi a professora que se assemelhava a nós.

Certo dia me informaram que a escola forneceria aos alunos aulas de *jazz*. Eu me encontrei em um estado de euforia tão intenso, ao ponto de ficar febril. Meus pais fizeram um esforço para que eu participasse das aulas. Minha mãe, sempre muito preocupada com a estética das coisas, logo me fez uma mochila branca para carregar o que fosse necessário hoje entendo que a preocupação estética que minha mãe tinha era a forma de defender os rebentos de possíveis comentários maldosos. Qual foi minha alegria em encontrar Tia Constância como minha professora de *jazz*, com ela eu tive a certeza de que era possível, que eu não precisava

me mudar para os Estados Unidos para ser uma profissional da dança¹¹.

No mesmo ano, eu e meus irmãos participamos de trabalhos publicitários. Antes de nos mudarmos para Aparecida de Goiânia, fizemos comerciais de TV, comerciais de carros e mensagens de final de ano. A mudança do Setor Sul para a Cidade Satélite São Luís deu um freio em tudo, já que a distância não era favorável. Entretanto, o desejo de mostrar o que estava aprendendo era grande e confluuiu para o “Show do Juquinha”, um programa de auditório, voltado para crianças, que ocorria todos os domingos de manhã no teatro Goiânia .

Tia Márcia me levou para ver sua amiga dançar *jazz*. Ao final do programa, informaram que estavam abertas as inscrições para aqueles que desejavam mostrar seus talentos. Fiz minha inscrição para o próximo domingo, domingo de páscoa. Infelizmente meu pai não permitiu que eu participasse, eu até hoje me pergunto o porquê. Minha mãe fez um belo figurino às escondidas, na casa da vizinha, para que eu não perdesse minha grande chance. Minha mãe sabia o quanto era – e foi – importante aquele momento. Participei, fiz bonito. Ganhei em primeiro lugar o domingo de talentos. Apareci na TV e por uma semana fui celebridade na pequena escola. A partir daí, a cada domingo eu inventava algo, fui a cantora Rosana, fomos Trem da Alegria, mas foi com a banda Reflexu's¹² que tudo mudou. Eu, meu irmão e meu primo fomos convidados para viajar com o Juquinha para as cidades do interior de Goiás.

Portanto, desde criança eu vivenciei experiências que fomentaram em mim o desejo de ser artista, isso se tornou uma certeza. Eu dançava loucamente pela casa, ao som de uma música, ao som de panelas, liquidificadores e, o mais emocionante deles, da máquina de costura de minha mãe. Sempre acompanhada por meu irmão Jarbas e aos olhos atentos do caçula Jardel, trocávamos de roupa constantemente. Em nossos devaneios, as trocas repentinas das roupas eram mudanças de figurino. Um novo espetáculo surgiria a qualquer

11 A organização dos negros estadunidenses na luta por direitos em sociedades governadas majoritariamente por não-negros é uma referência para os negros no Brasil. Lá nomearam como Direitos Civis e no Brasil nomeamos como Movimento negro. A presença de negros/as como protagonistas na mídia, seja na dança ou na música, é abundante nos Estados Unidos quando comparada ao Brasil. Em minha experiência particular, foram impactantes os filmes de *Jazz* que tinham um grande número de atores negros em cena, como: “All that Jazz” (1979) e “A Chorus Line” (1985). Assim como o filme “The Wiz” (Mágico de Oz - 1978), com o elenco negro que trazia para a cena. Elenco: Michael Jackson (Espantalho), Daiana Ross (Dorothy), Nipsey Russel (Homem de Lata).

12 “A Banda Reflexu's é uma banda brasileira de samba-reggae, formada em Salvador na Bahia em 1986. Uma das primeiras bandas de axé a conquistarem espaço no eixo Rio-São Paulo, a Banda Reflexu's tem um trabalho musical voltado à valorização da história e cultura afro-brasileira. Era formada pelos vocalistas Marinêz, Julinho Cavalcanti e Marquinhos, além dos músicos que completavam a banda: Ronaldo, Washington, Ubiratan (Bira), Ednilson, Abílio e Wilson Pedro”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Banda_Reflexu's. Acesso em: 5 set. 2020.

momento. Como um rito de preparação, desejávamos estar prontos para o momento real. Eu nem me dava conta que estava em performance, isso não importava em nada.

Ainda que inconscientemente, eu tinha certo entendimento de que havia algo de errado nos veículos de comunicação que não mostravam corpos negros em dança, a não ser no período do carnaval. Não que as manifestações carnavalescas tenham menor valor que as outras, porém o corpo negro carnavalizado está ligado a outros discursos. De algum modo, eu entendia ou sentia que aquele espaço era um tanto marginalizado, por vezes escutava que isso era “Coisa de negro vagabundo”.

Hoje, paro e penso sobre o tamanho da perversidade, dizer algo do tipo para uma criança que se assemelhava com aqueles corpos açotados. Todos se divertiam com a manifestação da carne, mas alguns corpos eram ditos vagabundos. Essa afirmação gerava uma análise dos nossos corpos. Eu olhava para mim, olhava para minha família e pensava no engano em que se encontrava quem dizia isso. Era tudo tão contraditório, afirmava-se que o carnaval é a maior festa do mundo. Mas como vagabundos podem realizar algo tão grandioso? O racismo, muito cedo, bate na porta e entra sem pedir licença pela janela, sem cerimônia. Nos impede de viver e retira a ingenuidade da infância. Para não sermos devorados, nos movimentamos antes mesmo de entender, de fato, todo o contexto histórico.

Pinah¹³, a passista da Escola de Samba Beija-flor, era minha fonte de inspiração, sua realeza me impressionava. Eu observava a forte semelhança entre nós (tinha certeza disso), e ver aquela beldade sambando em lugar de destaque era o que mais almejava. Entretanto, algo me incomodava, Pinah fazia, ao mesmo tempo, parte do grupo chamado de “vagabundos” e fazia aparições apenas na época do carnaval. Assim, comentei com meus pais o desejo de ser artista da área da dança, que o meu intuito era ser passista, mas em hipótese alguma eu gostaria de ser chamada de “vagabunda” e queria aparecer mais vezes ao ano na TV.

13 Maria da Penha Ferreira, nome de batismo. Passista da escola de samba Beija-flor, que iniciou na escola em 1976. “A mineira, Maria da Penha Ferreira Ayoub, criada no Rio de Janeiro desde os dez anos de idade e hoje moradora de São Paulo, conhecida popularmente por Pinah, dedicou-se aos estudos para ser contadora, mas acabou mudando de ideia e fez curso de modelo, tendo sido modelo de Jésus Henrique nos idos dos anos 70. Mas é no carnaval carioca que ela empolga a multidão há anos. Conhecida como a Cinderela Negra que encantou o príncipe, já que no ano de 1978 sambou com o príncipe Charles durante uma visita do herdeiro real britânico ao Brasil. ‘Eu não dancei com o príncipe; ele veio dançar comigo’, relata Pinah até hoje”. Disponível em: <http://carnavaln1.com.br/pinah-a-cinderela-negra-que-ao-mundo-encantou/>. Acesso em: 5 set. 2020.

Figura 2 – Pinah, passista da Beija-flor em 1989



Fonte: Video Show/TV Globo (2016).

Para Grada Kilomba (2019), expressões como a que citei acima não partem do sujeito negro e sim das fantasias da branquitude, elas não nos representam de forma real. Acredito que aquele foi um dia de muita reflexão para meus pais. Como explicar para uma criança de cinco anos de idade que era possível ser artista, mas que havia grandes obstáculos no decorrer do caminho? Nesse período morávamos no Setor Sul, um bairro central da cidade de Goiânia, na rua 83 - E. No final da rua havia uma praça. Éramos, também, os únicos negros da rua, desse fato eu tinha conhecimento, mas não tinha a dimensão de que isso era um problema para ocupar outros espaços desejados. Meu pai me colocou no colo e disse: “Você pode ser o que quiser, mas vai ter que se esforçar bastante”. Imagino o quanto isso foi doloroso para ele.

Na adolescência, cursei dança *jazz* em instituições públicas de ensino de artes em Goiânia, como o Veiga Valle (1993) e o Centro Livre de Artes (1993). Um período importante em minha vida, que infelizmente interrompido por questões financeiras. Fiquei dez anos fora das salas de dança e do palco. Acompanhava apenas como plateia atenta. Em 2004 retornei, participando das aulas de balé com Leidy Escobar¹⁴ e, ao mesmo tempo, fazendo aulas de

¹⁴ Nascida em Cuba, natural de Camagüey, Leidy Emelia Escobar, ou apenas Leidy Escobar, está em Goiânia há mais de 20 anos. Disponível em: <http://ohoje.com/noticia/cultura/n/125134/t/o-proximo-passo-de-leydi>. Acesso

dança moderna com Maria Amélia na Escola de Artes Veiga Valle. No ano seguinte, entrei para o Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, com os professores Eurim Pablo e Ronei Maciel (2005-2010), onde vivenciei boas e amargas experiências, que me levaram a pensar em outra forma de fazer dança.

Nas aulas de balé, Leidy Escobar me dizia: utilize as técnicas do balé para dançar sua dança, não anule a sua dança. Eu não esperava ouvir algo tão sensível de uma professora de dança, de balé, que ensinava a tradição clássica dessa dança. Digo isso, pois, o balé em sua tradição clássica preserva um rigor estético que passa pelo corpo, pelos movimentos do corpo. Ela me dizia que em Cuba (seu país de origem) eu não passaria por coisas tão perversas. Entre o contemporâneo e o balé, tive a sorte de dividir o palco com Maria Zita Ferreira no Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros/as (2008). Maria Zita Ferreira reuniu cinco mulheres negras no mesmo palco. Lá estava eu, Cristiane Santos, Luciana Caetano, Renata Caetano. Sua construção em dança é firmada em um corpo construído na ancestralidade afrodiáspórica, que tem como fonte os terreiros de candomblé. Não se trata de uma cópia do que ocorre no candomblé. Zita deixa claro o seu lugar de busca e fonte de construção em dança.

A busca por algo diferente pulsava em mim e eu a segui, fui procurar outros movimentos. Nesse momento passei a integrar o Grupo de Dança Nômades (2011-2012), coreografado por Cristiane Santos. Cristiane produzia uma dança diferente da que eu tinha praticado, havia uma mistura de técnicas de balé, *jazz*, moderno e afro. Seu afro ficava no prefixo, Cristiane não classificava como afro-brasileiro ou afro de outro lugar, apenas afro. Seu trabalho me instigava a querer mais, a pesquisar mais.

As pesquisas do grupo me ajudaram na graduação em Dança (UFG). Com o falecimento do meu irmão Jarbas, em 2012, me retirei do elenco do Nômades e fui devorar outros movimentos, na verdade, naquele exato momento, eu estava mais ruminando. Em 2014, na residência artística promovida pelo Teatro SESI e o Curso de Dança (UFG) com apoio da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), surge o Grupo Corpo Suspeito. O grupo surgiu da necessidade de entender o corpo em suspeição nos lugares que circulava. Tive como suporte teórico a pesquisa que vinha desenvolvendo na iniciação científica¹⁵, em que tratava tais fricções com o referencial teórico do historiador e crítico de arte estadunidense Hall Foster (2017). Eu estava interessada no entendimento de artes e artistas que assumem funções

em: 10 set. 2020.

15 O trabalho se intitulou “Maya Angelou: documentos de artista, documentos de arte; A multiartista em multi-meios e seus arquivos transmidiáticos; Literatura, canção, dança e suas plataformas midiáticas de exposição na web”, realizada em 2013, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico- Bolsista CNPq e orientação do Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha.

autobiográficas, relatar a verdade através da ficção/fabulação artística, o que gera a estética do realismo traumático.

Naquela oportunidade, destacamos a diáspora africana como ponto do trauma coletivo que reverbera até nossos dias, procurando entender as subjetividades de cada indivíduo no processo de ressignificação da cultura, do corpo. Eu pesquisava, nesse período, Maya Angelou (1928 - 2014) e Ismael Ivo (1955) e era bolsista de iniciação científica. Logo em seguida criei o *Movimentos Atlânticos* (2016), método de movimentos que utilizo em aula e em meus trabalhos coreográficos. Nomeie essa pesquisa como “A estética do trauma”. A escolha por Angelou e Ivo se deu por serem dois artistas negros, ambos de diferentes diásporas, e o objetivo era perceber o encontro, a conexão deles por meio do trauma, posto que os dois trazem isso na obra – um na dança e a outra na escrita. Foi possível perceber, por meio da pesquisa, que o ataque baseado em raça é ao grupo, não importa em que área o artista esteja desenvolvendo o seu trabalho, fazendo com que o trauma gerado pelo racismo se torne um dos pontos de conexão afrodiaspórica.

Movimentos Atlânticos pressupõe um diálogo dançante em que o ponto de partida é a diáspora negra e os diálogos que se dão dentro dela, pois ser negro é discutir a negritude a todo o momento, dado que entre negros e brancos, a cor nunca nos abandona. Trata-se de um compartilhar de movimentos que busca o entendimento do corpo em dança no meio do carrossel do ser negro no tempo presente. Um diálogo dançante para se perceber e refletir-se, em si e no outro.

Quem estiver lendo até aqui pode estar se perguntando: por que escolher um homem negro artista para pesquisar? Confesso que me cobrei e por vezes me encontrei inquieta por não escrever sobre minhas iguais ou, melhor, no fundo sobre mim. Entretanto, eu queria o desafio do outro, num estudo que preza pela diferença, me colocar para analisar o outro, que é igual, mas também é diferente, me permitiria o diálogo sobre ser negro no universo brasileiro, encontrar outros caminhos traçados na diáspora negra. Mulheres negras e homens negros possuem suas similaridades, mas também diferenças, e muitas, às vezes tão grandes que parecem abismos. Negros somos iguais, somos diferentes.

Ismael Ivo me despertou atenção por construir de forma diferente seu destino como homem e artista negro neste mundo embranquecido, do negro esquecido, muitas vezes transparente. Além disso, meu irmão, Jarbas, foi um bailarino que também morou na Europa e as oportunidades que ele teve lá e não teve aqui eram visíveis.

A dança como arte é um fazer caro financeiramente e que demanda disposição e investimento de tempo e qualificação, sem retorno financeiro imediato. Por isso eu precisei

parar de dançar para que o Jarbas continuasse dançando. Logo após isso, ele foi embora e teve oportunidades na dança, e também de voltar falando alemão, espanhol e grego, além de ter aperfeiçoado o inglês. Por isso, eu tive vontade e necessidade de estudar, pois via no Ismael uma pessoa muito próxima, um reflexo do meu irmão e de mim mesma. É o que chamo de coexistir. Essa coexistência é balizada pela possibilidade de obter reconhecimento social, de poder nos vermos em situações e lugares sociais menos ríspidos.

Em 2018, chegando ao terreiro em que sou filha de santo (Ile Òdé Òsún Àsé Àkiín Dèyi), em Aparecida de Goiânia, meu Babá Paulo de Odé me orientou sobre a forma correta de saudar Exú ao chegar. Exú tinha que estar me guiando nesta vida. Pai Paulo, como o chamamos, disse: “Filha, o correto é apresentar seus dois lados, o masculino e o feminino”. Fiquei anestesiada por alguns instantes, mil coisas se passaram em um minuto por minha mente. O Babá sempre atento ao comportamento dos filhos, indagou: “Você não tinha conhecimento? Pois bem, possuímos tal dualidade filha, e é importante que se encontre em equilíbrio, em harmonia, num diálogo constante com nossas diferenças”. Esse presente em forma de aprendizado me respondeu vários questionamentos pessoais e profissionais. A dualidade estava em mim o tempo todo e eu não tinha me dado conta da grandeza disso. Não podemos calar os outros que existem em nós mesmos, na procura simples por uma igualdade segmentada em nossas atitudes.

Figura 3 – Orixá Oxaguian



Fonte: acervo da autora (2015).

Como filha de Oxaguian (Òsògìyán), a coexistência está presente em mim e no meu equilíbrio instável, no ir e vir, no atravessar e viver. Com o escudo nas mãos, e ainda a espada, caminho nas minhas lutas diárias. Para nós, de Candomblé, o respeito ao mais velho, aos antes iniciados é fundamental. O que é ou quem é o Orixá Oxaguian? De acordo com os ensinamentos do meu Babá Paulo de Odé:

Ô minha filha! Vou falar para você um pouco sobre Oxaguian, seu pai. Oxaguian é um deus onde a dualidade se manifesta com muita força e clareza. Faz parte do clã dos Orixás Funfun, Orixás que vestem branco. Está ligado a criação, ligado a paz, não é? Mas observe que, mesmo se vestindo de branco, ligado a essa tranquilidade e calma, ele carrega em si uma espada e escudo. A paz e tranquilidade em Oxaguian encontra-se também com um espírito guerreiro combativo. Oxaguian nos ensina que, se desejamos a paz, deveremos lutar por ela. É um deus perfeccionista, gosta de oferecer o melhor. Acredita que a riqueza e o progresso vêm do trabalho executado com perfeição. O progresso e a prosperidade, tudo, a perfeição vem do quanto você se aprimora para poder fazer aquilo que deseja. É um Deus que não gosta de reclamação, ele gosta que as pessoas vão ao encontro do progresso, que lutem e não

percam tempo com reclamações. Deus combativo lutador, batalhador. Guerreiro Oxaguian, orixá que come inhame pilado, foi o rei do Egibo, o reino africano, onde a plantação de inhame era abundante, celebravam sempre a colheita dos novos inhames. Tinha predileção por comer inhame pilado no pilão, tanto que ele utiliza o Odo (o pilão), como um dos seus símbolos sagrados. Traz na sua mão essa ferramenta que a mão de pilão, aquela que pode transformar a comida que ele tanto gosta. Se relaciona com alguns outros como: Ogunja, Jagun, e tem relações estreitas com Oxóssi. Alguns itanó trazem ele como sendo filho de Oxóssi, outros como um irmão de Oxóssi. Outros ainda como pai de Oxóssi. Possuindo uma relação muito estreita com esses orixás. Me ensinaram uma vez que, se há um Orixá capaz de apaziguar Oxaguian, esse Orixá se chama Oyá! Oxaguian é um deus que vai de branco para a guerra. Orixá rompedor de barreiras e sobrepõe dificuldades, e ensina abundantemente á todos nós. Epa babá! (PAULO DE ODÉ, 2019).

Foi nesse dia de troca, de aprendizado e diálogo, que tive a certeza que Ismael Ivo representaria o meu outro lado, os meus outros lados, o meu coexistir, o meu eu no outro, o construir da dança negra, tendo em vista que Ivo (1983) assume a dança como uma questão de ancestralidade.

Tentei por várias vezes iniciar este trabalho de outra forma, mas foi em vão. Foi impossível começar esta escrita negra e dançante sem falar da minha história. Até porque só cheguei a esse tema de pesquisa através das minhas vivências e memórias, individuais e coletivas. Acessei as manifestações de alegria e dança que eram e são presentes em minha família, já que a escrita não era algo tão importante quanto os corpos em movimento. Nós utilizamos os gestos para nos comunicar, para ensinar, aprender e nos fazermos entendidos. O gesto, a dança, é a escrita da alma, escrita dos mais profundos sentimentos. Sentimento de alegria, dor, angústia e o mais importante deles, o de libertação. Essa libertação chegou no momento em que eu me reconectei ao entendimento de que o corpo é linguagem e que, através dele, posso ressignificar alguns estereótipos atribuídos aos corpos negros, prestando atenção em seus repertórios em vez de seus arquivos (TAYLOR, 2013).

Papai uma vez me falou de seu irmão Fernando, sobre a fuga dele da fazenda onde moravam. Papai era o caçula dos irmãos, eles moravam em Itapirapuã, no Estado de Goiás. Meu tio fugiu com o circo. e se tornou o homem da perna de pau. Meu pai reencontrou o irmão anos depois em Goiânia, internado em um hospital porque tinha quebrado a perna em uma de suas apresentações circenses. Naquele momento, todos da família escutavam atentamente a história do tio artista, que quando se recuperou foi trabalhar em um consultório odontológico e após o trabalho fazia aulas de teatro, sonhava em ser como o Grande Otelo.

Infelizmente, eu não tive o prazer de conviver com o tio Fernando, que de forma triunfal retornou para a massa de origem. Veja só, em sua estreia, atuando em um monólogo, ao agradecer foi tomado de uma forte emoção e sofreu um infarto fulminante. Eu, tio

Fernando e Ivo, somos Macunaímas.

O processo de reconhecer que minha escrita estava em meu corpo se deu tardiamente nesse processo de pesquisa. O olhar atento e observador do Ramon (meu companheiro) foi que me despertou. Eu estava em um congresso em Salvador, apresentando parte da pesquisa que disserto agora, e não sabia como iniciar a escrita, não sabia se tinha uma forma certa ou errada para descrever um artista como Ismael Ivo. Percebendo minha inquietação, Ramon disse: “Dance! Reparei que ao dançar você consegue dizer o que seu corpo deseja dizer. Sua escrita está em seu corpo”. Essa observação me impressionou, o cuidadoso olhar do amado. Segui seus conselhos e liguei o computador, antes que eu pudesse escolher a música, recebo um e-mail de meu ex-orientador, Robson Corrêa de Camargo, que dizia assim: “Aproveite as boas lembranças, as coisas que lhe movem e o bem que esta cidade lhe faz, e batuque esses teclados”. Naquele momento, a leve brisa que veio do mar bateu em meu corpo negro e eu me permiti dançar livremente. O corpo próximo ao Atlântico me lembrou conexões importantes para tratar a diáspora negro-africana.

2.2 – Pensando danças negras

No decurso da última década, os estudos em dança no Brasil tiveram um movimento crescente de estudos dedicados a danças praticadas ou elaboradas por pessoas de pele retinta. Um exemplo do volume desses estudos foi a criação do comitê temático “Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras”¹⁶, em 2018, nos eventos realizados pela Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Dentre os debates emergidos destes encontros, tem sido recorrente o esforço de estabelecer parâmetros conceituais para a expressão “danças negras”.

Preliminarmente, há um consenso de que a ideia de dança negra parte do pressuposto de que existem danças que etnicamente são não-negras, no sentido de que possuem lastros culturais com outras matrizes que não a Mãe-África. No entanto, essa definição não nos fornece, de imediato, informações suficientes que nos permitam definir com segurança quais são as exigências para adjetivar uma dança como negra.

De pronto, é importante salientarmos que ainda não existe consenso na comunidade acadêmica sobre o assunto, e que nossos esforços aqui se concentrarão em

¹⁶ Os trabalhos desse comitê são coordenados pelos/as professores/as doutores/as. Fernando Marques Camargo Ferraz e Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado, docentes da Universidade Federal da Bahia.

demonstrar as informações disponíveis até o momento e que entendemos a dança de Ismael Ivo como uma forma de fazer dança negra. Falar de danças negras sempre nos coloca em um longo debate, e esse debate se dá pelas diferentes nomenclaturas que, ao longo do tempo, foram utilizadas para tentar especificar danças que possuem relação com a cultura africana e suas diásporas. Dança africana, dança afro, dança afro-brasileira, danças brasileiras, danças negras contemporâneas, dança contemporânea brasileira são exemplos desse processo¹⁷.

A nomenclatura “Danças Negras” tem aparecido como uma proposta de conceito que busca descrever um conjunto de fazeres muito diverso entre si. O pesquisador em dança Fernando Ferraz (2017) nos mostra a complexidade que é tratar de danças negras.

Instituídas por uma poética política elas agregam diferentes gêneros, construindo um panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam temas, treinamentos, técnicas, procedimentos artísticos e formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas. (FERRAZ, 2017, p. 2).

Desse modo, o conceito de danças negras não opera como limitador categórico no sentido de delimitar objetivamente aquilo que descreve, mas antes como um termo genérico que permite pensarmos, por nós mesmos, quais são ou serão as formas diversas que as comunidades afrodiáspóricas encontraram para dançar ao longo do tempo. Em nosso sujeito investigado, de modo similar a outros nomes importantes da dança em nosso país, como Mercedes Baptista, José Carlos Arandiba (Zebrinha) e a Companhia Balé Folclórico da Bahia, houve um diálogo próximo com o conjunto de prescrições e regras de danças cujas matrizes étnicas são não-negras, como é o caso do balé. O que aproxima os artistas citados, além de seus tons de pele, são as experiências de resistência na diáspora, a experiência do ser e do não ser (FANON, 2008) e uma identidade negra que se constrói do sujeito negro colonial

17 Para especificações sobre essa diversidade de nomenclaturas, indicamos as leituras das obras: ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982 [1934]; CÔRTEZ, Gustavo. **Dança, Brasil: festas e danças populares**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000; KATZ, Helena. **Danças populares brasileiras**. São Paulo: Rhodia, 1989; MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista—A Criação da Identidade Negra na Dança**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007; MONTEIRO, Marianna F. M. Dança Afro: Uma dança moderna brasileira. In: NORA, Sigrid e SPANGHERO, Máira. (Org.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p. 51-59; SILVA, Renata de L. Preparação Corporal em Dança Brasileira Contemporânea. **Art&** (Online), v. 09, p. 1-8, 2008; SILVA, Rubens Alves. Entre artes negras: a performance dança afro. **Pista**. Belo Horizonte, v.2, n.2, p. 21-38, 2020.

(CÉSAIRE, 2002). Portanto, o que especifica os fazedores de danças negras até o momento de escrita deste texto constitui dois grandes elementos: a) seus corpos negros e b) as diferentes relações com suas ancestralidades. Para Leda Martins:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticos operadores da formação cultural afro-americana, que os estudos das práticas performáticas reiteram e revelam. Nas Américas, as artes ofícios e saberes africanos revertem-se de novos e engenhosos formatos. (MARTINS, 2002, p. 71).

É nesse sentido duplo que enquadrámos Ismael Ivo dentro do conceito de danças negras, por seu corpo negro e por sua relação com a cultura afrodiáspórica. O trabalho de Ismael Ivo que o projetou internacionalmente se construiu em relações entre danças de diferentes matrizes étnicas. Nesse sentido, Ivo e seu corpo dançante assumem o papel de território que transita por diferentes encruzilhadas, como proposto pela pesquisadora de dança Renata de Lima Silva (2017).

Entre essas encruzilhadas, para a manutenção e criação em dança negra, Ivo não anula suas experiências no bairro onde cresceu, as escolas de samba e os terreiros de candomblé. Assim como o coreógrafo não negligenciou o conhecimento que obteve ao dialogar com o campo artístico da dança. A construção para o preenchimento da falta, fazendo do corpo um catalisador e receptor das manifestações e criações, Ivo se dedicou a propor ao ambiente tradicional da dança adjetivada como arte sua gama de repertórios corporais desenvolvidos pela população negra em diáspora para a elite dominante da dança, na qual o balé, em sua tradição clássica, exerceu significativa hegemonia como técnica privilegiada.

Tendo como preocupação de sua dança o fazer artístico, no sentido de uma concorrência com outros artistas pelo reconhecimento do campo artístico (GUARATO, 2018), a dança negra de Ismael Ivo é mediada pelas diferentes tradições com as quais o campo artístico lida. Portanto, para Ivo, não se trata de uma busca pela ancestralidade no sentido de uma origem pura e lastreável, mas antes de não desconsiderar as contribuições culturais e qualidades estéticas dessa ancestralidade. Tendo como finalidade o fazer artístico e não a organização e manutenção simbólica de uma cultura, como coreógrafo Ivo oferece outras formas de fazer dança como arte, mobilizando questões políticas dentro do campo artístico internacional, constituído sobre danças cujas matrizes étnicas são não-negras.

Reconheço toda a importância dos grupos folclóricos, alma viva do nosso legado cultural. A dança africana tem a mais variada gama de etnias, ritos, origens e práticas, como a capoeira, candomblé, egunguns etc. Resta aprofundar o valor real histórico destas manifestações e trazê-lo para o hoje. [...] Eu, Ismael Ivo, negro, século quase 21, filho de Oxumarê na “era do concreto”, como sobreviver? Pesquisar, Resistir = Agir. (IVO, 1983, p. 256).

Visto por esse viés, Ivo declara como seu interesse o próprio interesse do campo artístico, que aparece sobre o prisma da atualização por meio do diálogo com o seu tempo. Quando o coreógrafo se preocupa em “trazê-lo para o hoje”, ele nos informa que a tradição vinculada a um passado estanque não lhe fornece meios para a sua posição enquanto artista negro. Ao mesmo tempo, não se trata de anular o passado, mas de se fazer Sankofa¹⁸. Possibilitando, assim, afroepistemologias, já que somos formados por diferentes Áfricas. “Eu já nem me preocupo neste nível com a minha dança. Esteja onde estiver, em que meio, classe, contexto, lugar ela vai ser negra. [...] O quadril se solta, o machismo não tem lugar. Na universidade ou universalidade, sou primitivo ou marciano? Sou negro. (IVO, 1983, p. 256)”.

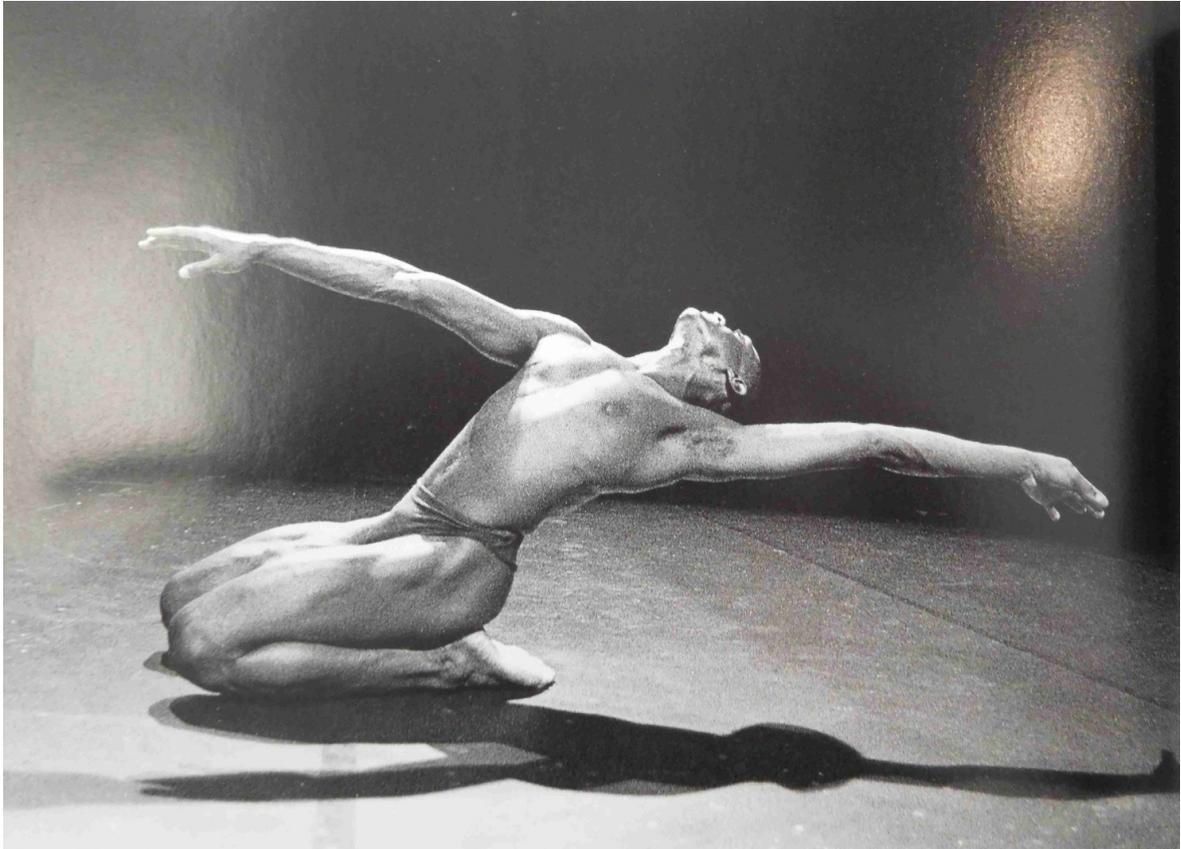
Assumindo a dança como linguagem, as danças negras se afirmam sobre uma ideia e códigos sonoros, signos, gestos e através das experiências dos sujeitos (KILOMBA, 2019). Para que possamos reconhecer as especificidades da dança negra de Ismael Ivo, coadunamos da concepção da pesquisadora dos estudos da performance mexicana Diana Taylor (2013), de realizarmos uma defesa da revalorização da cultura expressiva e incorporada. Essa cultura incorporada não é possível ser identificada nos formatos tradicionais de “fontes” de estudo, pois são “atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível”. (TAYLOR, 2013, p. 49). De acordo com Taylor, mesmo que a incorporação (que se dá no e pelo corpo) apresente resultado estético/formal distinto, os significados da prática podem ser o mesmo.

Através de sua dança, acreditamos que Ismael Ivo nos oferece acesso a repertórios que transmitem ações incorporadas, permitindo acesso a tradições de matrizes afro referenciadas armazenadas no corpo e transmitidas em suas apresentações cênicas para uma audiência. Desse modo, Ivo possibilita modos específicos de vivenciar, no presente, formas legadas do passado afrodiaspórico.

18 O símbolo é traduzido por: “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”.

3 DANÇANDO NEGRO

Figura 4 – Ismael Ivo no espetáculo solo *Rito do Corpo em Lua*, década de 1980



Fonte: Acervo Cultural Acafro (2017)¹⁹.

3.1 – Um negro que dança em meio a negros e não-negros

*Quando eu danço atabaques excitados,
o meu corpo se esvaindo em desejos de espaço,
a minha pele negra dominando o cosmo,*

*envolvendo o infinito, o som
criando outros êxtases...*

*Não sou festa para os teus olhos
de branco diante de um show!*

*Quando eu danço há infusão dos elementos,
sou razão.*

O meu corpo não é objeto,

¹⁹ Disponível em: <https://acafroararas.wordpress.com/2017/01/11/ismael-ivo-o-resgate-do-seculo-bailarinocoreografo-novo-diretor-do-bale-da-cidade-de-sao-paulospbr-orgulho-absoluto-no-acervo-do-acafro-e-muito-axe/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

sou revolução.

Éle Semog (1998).

O poema que abre esse capítulo descreve a existência dançante de Ismael Ivo. Descreve a existência de um corpo como todo. E o quanto o corpo em movimento é algo revelador e enriquecedor para os africanos da diáspora, pois a dança proporciona a totalidade da existência humana. É mais que uma arte, é um modo de vida (IVO, 1983). O balançar dos corpos traz consigo a lembrança de algo que ficou do outro lado do Atlântico e se ressignificou do lado de cá.

Tenho me perguntado: por que o negro dança? Por que o som dos tambores leva os corpos e as mentes a lugares mágicos? Como uma pertencente da diáspora africana, não possuo todas as respostas, mas respondo em forma de movimento quando desejo as respostas que me contemplam no meu entendimento de existência humana. O corpo, nesse caso, não se resume ao sistema cultural de arte, mas sim em um modo organizacional de vida (IVO, 1983).

Entre tantas diásporas e tantos Brasis, Ismael Ivo nasceu paulistano da Vila Ema, entre sons pulsantes de uma cultura afrodiáspórica, especificamente na Zona Leste de São Paulo. Fruto da união de Dona Leni (hoje ancestral) e o senhor Sebastian. De família modesta, foi criado pela mãe Dona Leni, com o suporte de sua avó e bisavó. Organizavam-se num modelo de família matriarcal, em que as mulheres eram as responsáveis pela organização da família e pelo cuidado com o rebento que desejava ser artista. O desejo em torno das artes ocorreu de forma precoce, saindo da Zona Leste e se aventurando na Zona Sul, o menino negro da periferia se encantou com o teatro e a dança. Ivo era o típico jovem negro da periferia que um dia sonhou com a arte como o caminho para, ao menos, diluir um pouco das angústias que o corpo negro vive em seu dia a dia periférico.

Todo final de ano, no período do natal, a família levava o filho para ver o Papai Noel no centro da cidade. Em uma dessas vezes, Ivo se deparou com a construção imponente que é o Theatro Municipal da cidade de São Paulo. Sua mãe lhe disse o que era aquele lugar²⁰, mal sabia o menino que, após algumas décadas, ele ocuparia aquele espaço e mudaria a relação de poder estabelecida nele.

Em entrevista para Herivelto Oliveira, no programa Brasil de Cor em 2020, Ivo conta que seu exemplo para enveredar na dança foi intuitivo, porém três pontos foram fulcrais nessa escolha, sendo um deles a convivência com a vizinha negra chamada Dona Minervina. Ela lhe contava histórias diversas, incluindo o folclore brasileiro e as experiências que ela tinha

20 Relato de Ismael Ivo no DVD intitulado *Figuras da dança* (2012).

vivenciado como mulher negra da periferia. Ivo e as outras crianças do bairro foram presenteados com a presença daquela mulher negra que alimentou o imaginário e a criatividade do artista. Ela era uma espécie de Griô²¹.

Das histórias que D. Minervina contava, a que lhe chamava atenção era a do traquina Saci Pererê. A chegada surpreendente e envolvente e a maneira de circular dentro de um redemoinho mexiam com a imaginação do menino Ivo. A habilidade de se mover livremente em uma só perna serviu como ponto de partida no entendimento do corpo em movimento. Na adolescência, Ivo adorava girar e girar. O poder da circularidade se fez presente em seu construir na dança. Tassio Ferreira, doutor em artes cênicas, defende que

A circularidade é um princípio da natureza e da existência, que se repete na cosmovisão de muitos povos Africanos. Entende-se a vida num contínuo, em uma perspectiva de complementação e retroalimentação de si no outro, e, através do outro. [...] A ideia de circularidade está contida na existência humana quando pensamos no desenvolvimento através de ciclos de aprendizagem, mas que não se encerram em si, permanecem num eterno movimento, e nem mesmo com a morte encontra seu ponto de encerramento. (FERREIRA, 2019, p. 218-219).

O efeito do girar proporcionou a Ivo um elo de conexão com o cosmos, supremo ou divino. O giro até cair o levava ao êxtase do corpo. Para ele, “Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com os seus deuses” (IVO, 1983, p. 253)²².

A busca de se provar dentro de um contexto racial foi o que levou Ivo a perseverar. Nesse contexto, a leitura foi crucial, Ivo era um jovem focado e estudioso. Os pais sonhavam que o menino tivesse uma profissão segura. O desejo da mãe era que o filho quebrasse a barreira da pobreza. Dado que esta é algo quase pré-estabelecido para os “desvalidos”, os corpos negros, que no imaginário do outro é colocado como destinado à pobreza. Como de costume, toda família de baixa renda deseja que os filhos estudem e conquistem a tão sonhada ascensão social, acreditando que o único caminho são os cursos de preferência da elite como: direito, medicina, odontologia e outros.

Ivo se interessou pela arte, mesmo convivendo com esse desejo pela segurança social futura. Seu entendimento de arte foi definido pela compreensão de que seu corpo era um

21 Hampâté Bâ (1982) afirma que um Griô em África é mais que um guardião e transmissor da história por meio da oralidade, eles são também músicos; embaixadores e cortesãos; genealogistas, historiadores e/ou poetas. A prática griô tem forte tradição na África Ocidental, especialmente nas regiões do Mali, Senegal, Gâmbia e Guiné.

22 A definição dada por Ivo se aproxima das explicações modernas de dança, mais sobre a relação com a natureza em Isadora Duncan (1877-1927) e com os deuses em Ruth Saint-Denis (1879-1968) e Ted Shaw (1891-1972).

veículo demonstrativo das coisas que lhe moviam; levar seu corpo negro como resposta não só de si, mas de seu povo negro.

O artista não procurou produzir um monólogo consigo, sua construção partiu de um entendimento estabelecido entre relações pessoais. (GROSFOGUEL; COSTA, 2016). A rua era seu ponto de conexão, mensagens e caminhos, como Exú, dono do corpo, dos movimentos. Para Muniz Sodré, “O ‘dono do corpo’, como bem sabe a gente da lei-do-santo, é uma outra maneira de dizer Exú, princípio cosmológico da dinamicidade das trocas, da comunicação e da individualidade. Compadre, Laroiê! (SODRÉ, 1988, p. 8)”. O ponto de conexão é também o ponto da troca, da comunicação e da criação, sobre isso o filósofo Eduardo de Oliveira, professor da Universidade Federal da Bahia, complementa:

Exú é o princípio de individuação que está em tudo e a tudo empresta identidade. É, concomitante, o mesmo que dissolve o construído; aquele que quebra a regra para manter a regra; aquele que transita pelas margens para dar corpo ao que estrutura o centro; é aquele que inova a tradição para assegurá-la. (OLIVEIRA, 2007, p. 77).

Dessa maneira, quebrando as regras, Ivo manteve a regra, no desejo de que seu corpo pudesse dançar livremente pelos caminhos. Como Exú, caminhou pelas margens para que o centro fosse alcançado. Em suas palavras, “Não se trata de confundir a ‘arte-dança’ com a prática religiosa, mas de saber e sentir que as origens são as mesmas, o preparo e a elaboração são diferentes, mas dever-se-ia ter um mesmo resultado e um mesmo fim (IVO, 1983, p. 255)”²³. Por isso, quando digo centro, refiro-me a duas possibilidades do entendimento de centro. Você pode estar pensando que me refiro apenas ao movimento de deslocar-se da Zona Leste para o Centro de São Paulo, mas me refiro também ao movimento circular no intuito de potencializar a dinâmica do seu corpo. O centro era ele mesmo, embebido de suas experiências e relações.

Para falar de seus sonhos e desejos, Ivo se apropriou da linguagem da dança como um instrumento de expressão pessoal. Na encruzilhada da vida, escolheu os caminhos a serem seguidos. A dedicação e a obsessão o levaram a trilhar o caminho do sonho e concretização das ideias. Não se resumiu apenas a um intérprete, mas foi e é um produtor de suas inquietações cotidianas, como o racismo e a fome. Negro, periférico, dançou para não dançar. Como o artista afirma no documentário “O Rito de Ismael Ivo” (2003): “Na periferia se tem dois caminhos, ou você se torna um artista ou um marginal”. Essa afirmativa de um homem

²³ Concepção que se aproxima a do dançarino e coreógrafo francês Maurice Béjart (1997-2007), como pode ser verificada no livro “Dançar a vida”, do filósofo Roger Garaudy (1980).

negro apenas reforça o quanto o sistema de reparação para com os povos negros neste país foi e continua sendo falho.

O primeiro contato do artista com o ato de interpretar foi com o teatro, através de um convênio do sindicato dos atores ele foi contemplado com uma bolsa de estudos para frequentar as aulas na escola de Ismael Guiser (1927 - 2008)²⁴, coreógrafo e professor que dirigia o projeto de ensino Balletteatro, localizado no bairro de Pinheiros em São Paulo. (PONZIO, 2001). Infelizmente, o cenário periférico não lhe fornecia oportunidades para a continuidade da formação teatral que desejava. Era um lugar rico em diversidade cultural, mas escasso em oportunidades referentes ao campo das artes, tendo em vista que os espaços de formação e atuação artísticas se localizavam nas regiões centrais da cidade entre as décadas de 1960 e 1970 em São Paulo, assim como seu principal público frequentador, a despeito dos esforços dos artistas modernos de afastar o caráter elitista da dança. A complexidade dessa questão é abordada, por meio do exemplo dos artistas modernos do Ballet Stagium, pelo historiador e professor Rafael Guarato (2016), que explica:

o Stagium surge na historiografia pela exploração de questões que envolvem a vida ordinária e as condições opressoras enfrentadas no dia a dia. Até aqui, a companhia dirigida por Marika Gidali e Décio Otero aparece na história da dança, ora por suas produções cênicas dedicadas a representação da realidade social, ora pelo caráter colonizador, ao "levar" arte para os despossuídos de arte, como tarefa civilizadora. (GUARATO, 2016, p. 54).

Ismael Ivo foi atravessado por diferentes seguimentos religiosos, de família católica – catolicismo do Brasil que difere de acordo com seu lugar de origem. Um catolicismo em que ocorria uma negociação que, por sua vez, permitia o contato com as religiões de matriz africana. Como diz o ditado popular, “De dia na igreja, de noite bate tambor”. Abdias Nascimento descreve essas estruturas metodológicas:

O quilombismo se estrutura em formas associativas que tanto podiam estar localizadas de difícil acesso, facilitando sua defesa e sua organização econômica-social própria, como também podiam assumir modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra,

24 Argentino, Ismael Guiser veio ao país em 1953 para ser solista do Balé do IV Centenário a convite de seu próprio diretor, Aurélio Milloss. Guiser começou a dançar aos 18 anos, tornando-se solista no Ballet de La Plata de Buenos Aires. No início dos anos 1950 mudou-se para a Europa, onde trabalhou no Teatro La Scala de Milão e na companhia do francês Roland Petit. Foi coreógrafo do Ballet do Museu de Arte de São Paulo, para o qual criou sua primeira coreografia profissional. Ele também dançou na extinta TV Tupi. Ainda no Brasil, coreografou para companhia própria e fez trabalhos para grupos como o Teatro Municipal de Ballet do Rio e o Cisne Negro. Disponível em: <http://testeprodanca.art.br/en/portfolio-item/ismael-guiser-1927-2008/>. Acesso em: 01 fev. 2021.

desempenhando um papel relevante em sua sustentação. (NASCIMENTO, 2009, p. 203).

Portanto, Ivo se relacionou com um catolicismo em que a liberdade era praticada e os laços étnicos e ancestrais eram revigorados, proporcionando um equilíbrio das forças vitais a que chamamos de axé, “[...] Sem [o]a qual segundo a cosmogonia nagô, os seres não poderiam ter existência nem transformação. É um princípio dinâmico (como o fogo, no pensamento de Heráclito).” (SODRÉ, 1983, p. 129).

Estando inserido em uma religião que não lhe representava de modo pleno²⁵, o artista encontrou no Candomblé um dos lugares do seu despertar. Ivo girava e girava no intuito de ficar tonto para vivenciar seu corpo em outro estado, como o corpo em transe daqueles adeptos do terreiro que frequentava com sua família. Essas vivências no espaço sagrado, e dialogando com corpos semelhantes, lhe permitiram experimentar e sentir o movimento com aspectos específicos. Era um lugar do reconhecimento de sua subjetividade, sem se distanciar do seu coletivo existencial.

O artista fala com carinho das mulheres da família, e do quanto elas foram de extrema importância na construção de sua vida e de seu caráter. Um tridente matriarcal, formado por sua mãe, sua avó e sua bisavó, que deu sustentação para que Ivo transmitisse para o mundo, em forma de dança, a mensagem que certamente em palavras jamais seria transmitida. As mulheres encabeçaram as diretrizes de sucesso para seus descendentes, como estrutura de crescimento. Essa estrutura é quase recorrente nas famílias negras, em que as mulheres são o pilar da casa. A respeito disso, a antropóloga Ruth Landes, pesquisadora das relações raciais no Brasil em comparação com as estadunidenses, explica: “A mulher negra era, no Brasil, uma influência modernizadora e enobrecedora. Economicamente, tanto na África como durante a escravidão no Brasil, contara consigo mesma e isso se combinava com a sua eminência no candomblé para dar um tom matriarcal à vida familiar entre os pobres”. (LANDES, 1967, p. 87).

Sabino e Lody (2011) seguem a mesma perspectiva, quando afirmam que a cozinha e a dança são os espaços em que o poder feminino mais se expressa nos terreiros. Para eles,

25 Mesmo com toda a discussão acerca do sagrado negro e sua importância para a manutenção dos ritos e costumes da população negra, estar inserido em um seguimento organizacional cristão é visto como um ato de purificação, em que corpos e crenças demonizadas têm a chance de se redimir. Mais uma armadilha da democracia racial, que continua nos pregando “pegadinhas coloniais”. Em tempos coloniais, em documento oficial na Bahia, o conde dos Arcos explicou que a permissão das manifestações negras africanas era um plano tático do governo para que ficasse evidente a separação das várias culturas africanas existentes e distantes da manifestação europeia (LANDES, 1967). De modo parecido com a reflexão de Nobles (2009, p. 26), “Podemos imaginar que Zumbi, tendo vivenciado uma criação na Igreja Católica, percebia o quilombo como único lugar onde os africanos teriam a liberdade de viver como africanos”.

“saber dançar é antes de tudo uma prerrogativa de poder, pois a dança, além de comunicativa e teatral, realiza sua função educativa na transmissão das histórias que mantêm e a aproximam fisicamente o sagrado do corpo de quem dança (p. 119)”. A importância das mulheres para Ismael Ivo se dava, então, dessas duas maneiras: a estruturação da família matriarcal e a influência do modo de organização das religiões de matriz africana em que o corpo ocupa lugar de protagonista. Dado que, ainda acompanhando Sabino e Lody (2011, p. 119), “tradicionalmente, dançar, em âmbito sagrado, remonta ao gênero feminino, fortalecido pelo papel de mãe, pois cabe à mulher a transmissão da cultura e das memórias que fazem o sentimento de pertença de um povo”.

Essas referências já faziam parte da trajetória de Ivo e dançar, portanto, era um ato de poder. Posteriormente, em meados da década de 1970, a dança foi sua escolha como a fonte de desenvolvimento de seu corpo. Isso porque, com a participação no projeto de Guiser, Ivo começou a trabalhar com bailarinos como J. C. Viola, João Maurício, Suzana Yamauchi e Thales Pan Chacon. A mestra na época era Yara von Lindenau, de quem foi aluno e com quem iniciou na dança sem abandonar o teatro (PONZIO, 2001). Seu primeiro contato de modo mais direto com a dança como profissão foi através das aulas e apresentações no Teatro Galpão, onde estudou de 1974 a 1981. Nesse período, o artista desfrutou de encontros com a classe média artística de São Paulo, com pessoas que dançavam outras danças, cujas finalidades eram cênicas, e que lhe proporcionaram novos caminhos, sentidos e possibilidades para dançar.

O Teatro Galpão (1974-1981)²⁶ é reconhecido na historiografia da dança em nosso país como evento de modernização estética da dança na capital do Estado de São Paulo, colaborando para o desabrochar de Ivo como intérprete e criador, a partir das preocupações e modos de fazer dança como arte, compreendidos sob a égide da modernidade.

[...] Vale destacar que essa elite cultural em dança não se configurou pelo exercício da coerção, nem pelo domínio de meios de produção, mas antes por afinidades de comportamentos, estilos de vida e conduta de indivíduos que se reconheciam como membros de um grupo. Este passaria a fornecer orientações para produção e fomento da dança entendida como arte (GUARATO, 2019, p. 61).

Artistas como René Gumiel (1913-2006), Ruth Rachou (1927), Klaus Vianna (1928-1992), Takao Kuzuno (1945-2001), Sônia Motta (1948), Marilena Ansaldi (1934-2021) do

²⁶ Projeto da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, com importante atuação de Lineu Dias e Marilena Ansaldi, os propositores do projeto. Lineu Dias era presidente da Comissão Estadual de Dança e a Marilena fazia parte do Conselho Estadual de Cultura (GUARATO, 2019).

Ballet Staging (1971), Denilto Gomes (1953-1994) do Grupo Pró-Prosição, Célia Gouvêa (1949), dentre muitos outros bailarinos e coreógrafos renomados, que trabalharam no teatro e na televisão, frequentaram o Teatro Galpão. Todos eles acreditavam no intérprete-criador, que colocasse em prática sua experiência e pudesse dialogar com as diferentes interfaces poéticas da arte. O Teatro Galpão e suas produções eram constantemente noticiados na mídia impressa de grandes veículos de comunicação, como os periódicos *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Desse modo, o espaço funcionou simultaneamente como local de aperfeiçoamento e de projeção de Ismael Ivo para outros grupos sociais e modos de fazer e consumir dança.

A conexão de diferentes linguagens, nesse local de aprendizado para os bailarinos locais, emergia um pensar artístico, dialogando com as diferentes técnicas corporais presentes. O Galpão foi um celeiro de novos artistas e ideias, abrindo novas possibilidades de se fazer dança. Ali, se permitiu a quebra da rigidez das escolas tradicionais da cidade. O fenômeno ocupa na história da dança no Brasil um lugar de consenso sobre suas propostas modernistas. Segundo a gestora e pesquisadora de dança Inês Bogéa (2014, s.d.)

Antes da dança brasileira vivenciar a era de maturidade artística pela qual está passando, ela percorreu caminho em que o Teatro Galpão, espaço paulistano criado na década de 1970, se destacou ao abrigar uma efervescente produção cultural. Embora tenha nascido em meio ao pesado clima instaurado pela ditadura militar, o local foi berço da ousadia criativa e do experimentalismo da dança.

Ismael Ivo, após conhecer Ruth Rachou no Teatro Galpão, passa a trabalhar em sua escola de dança. Ernane Guimarães Neto, em matéria para a *Revista Cult* intitulada “Ismael Ivo: um brasileiro” (2011), afirma que:

Na escola de Ruth Rachou, Ismael ministrava aulas de dança afro-brasileira. Foi por causa de movimentos que reinterpretavam suas raízes, que o jovem criador recebeu o convite para ingressar na escola de Alvin Ailey, cuja companhia ostentava a expressão “afro-americana” em sua proposta original.

Antes disso, ele estudou no Balé da Cidade de São Paulo, onde dançou o espetáculo “Bolero de Ravel”, com direção artística de Klaus Vianna. Nesse período, Ivo teve uma experiência de forte influência artística do Balé de Senegal e criou o seu próprio solo, “O Rito de Corpo em Lua”, trabalho que posteriormente foi reconhecido por Alvin Ailey²⁷.

27 “Alvin Ailey nasceu em 5 de janeiro de 1931, em Rogers, Texas. Suas experiências de vida no sul rural inspirariam mais tarde algumas de suas obras mais memoráveis. Em 1958, ele fundou o *Alvin Ailey American Dance Theatre* para realizar seu objetivo de uma companhia dedicada a enriquecer a herança da dança moderna americana e preservar a singularidade da experiência cultural afro-americana. Ele fundou o *Alvin Ailey American Dance Center* (agora *The Ailey School*) em 1969 e formou o *Alvin Ailey Repertory Ensemble* (agora Ailey II) em 1974.” (tradução livre). Disponível em: <https://www.alvinailey.org/alvin-ailey-american->

Em uma ocasião me deparei em São Paulo com o Balé de Senegal, eu olhei e percebi alguma coisa minha lá. Não sei se era linguagem artística, mas eu me identifiquei e reconheci uma referência que me atraiu! Depois eu fiz o meu próprio trabalho solo chamado O Rito de Corpo em Lua. Nele minha interpretação poética era que a Lua representava o negro. O oposto do Sol, então era o rito do corpo negro. Este solo deu origem ao filme de Ary Candido, que interpretou o espetáculo e tituló seu filme como O Rito de Ismael Ivo (IVO *apud* CARVALHO, p. 113-114).

Dessa forma, Ivo foi contemplado com um período importante da dança paulistana, que passava por um momento de ruptura com o luxuoso e romântico ambiente do Balé Clássico. O desejo de brasilidade tomava conta dos anseios dos atuantes em dança. Uma certa saturação dos balés de repertório e a massiva perpetuação de um modelo europeu já não condiziam com os anseios de quem desejava produzir e ver algo diferente dos modelos tradicionais exportados da Europa.

É possível observar que o Teatro Galpão, que existiu por mais de meia década, é essencial na trajetória de Ismael Ivo, especialmente por se tratar de um espaço formativo em que a modernidade era a prerrogativa orientadora para o fazer e as proposições estéticas em dança. Um lugar de circulação internacional que abrigava profissionais, amadores, experientes e a nova geração, mediados pela vanguarda artística e pelo financiamento estatal (GUARATO, 2019). Nesse período, por exemplo, Ismael Ivo pôde vislumbrar a possibilidade de sobreviver da dança. A respeito da importância do Teatro Galpão tanto para Ivo quanto para inúmeros artistas da época, Guarato (2019) afirma

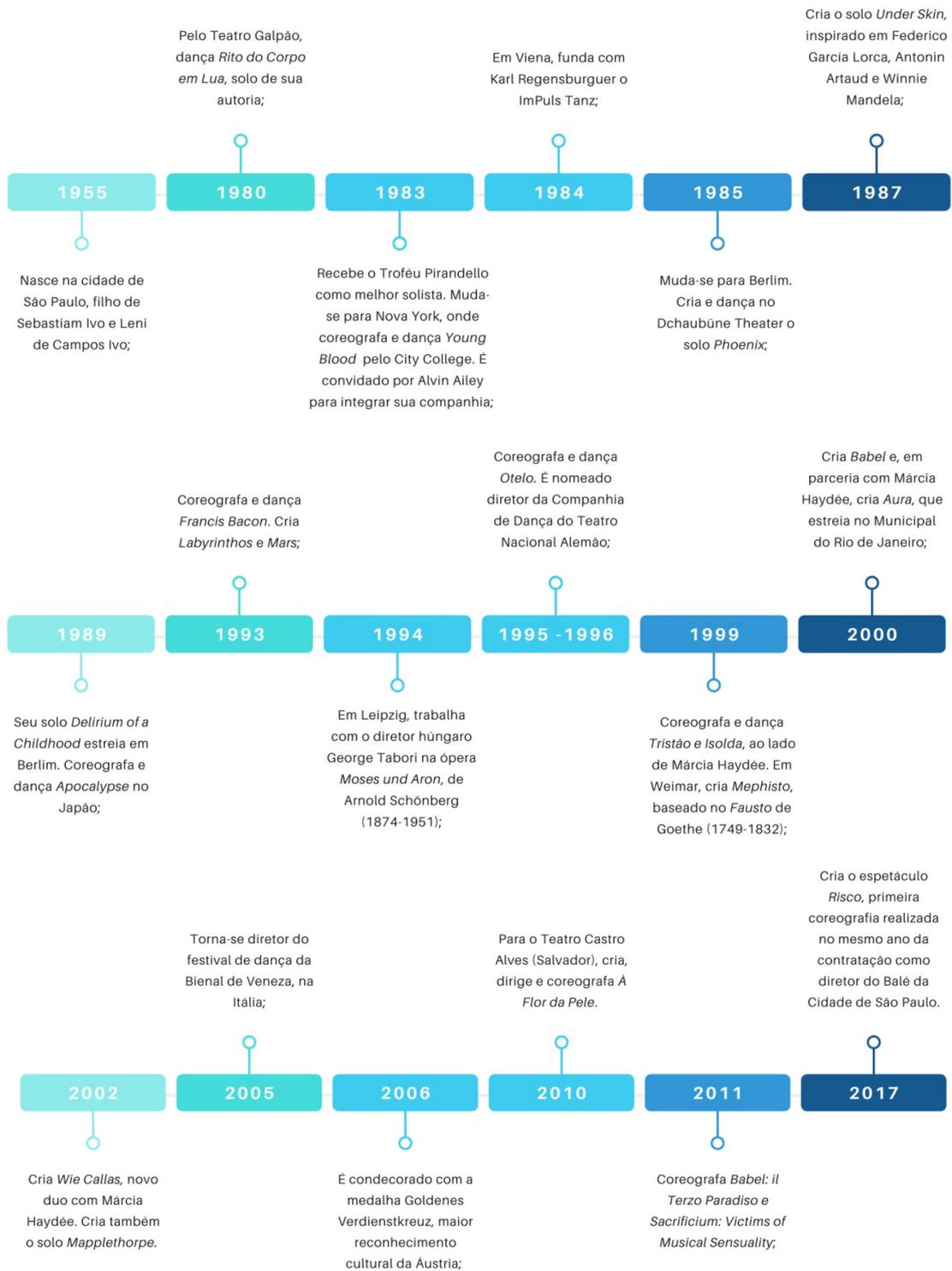
O que se alterou a partir de meados da década de 1970 foi a coexistência de uma multiplicidade de iniciativas estéticas que devido a suas pretensões atualizadoras, formaram uma espécie de ilha de modernidade num mar de tradição balética. Esse volume de artistas produziu uma variedade de estéticas, estando a maioria vinculada a uma “tradição moderna” já constituída, seja através de personalidades que estão consagradas na história da dança internacionalmente como: Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Martha Graham e Maurice Béjart, ou através do diálogo com o teatro brasileiro. Essa variedade de referenciais, bem como dos resultados cênicos apresentados no Teatro Galpão, fez desse espaço uma espécie de pulverizador de possibilidades, tendo recebido atenção privilegiada da crítica especializada e espaço midiático nos jornais impressos onde os críticos mantinham suas colunas (GUARATO, 2019, p. 68).

Havia, assim, uma estrutura de financiamento que possibilitou a existência desse espaço, que servia exclusivamente para as atividades artísticas, acompanhado de uma geração de artistas que tomaram para si a tarefa da modernidade estética em dança. Além disso, é importante destacar figuras que, assim como Ismael Ivo, tiveram projeção de seus trabalhos

em dança mesmo após o término do Teatro Galpão, como: Célia Gouvea (1949), Maurice Veneau (1926-2007), Marilena Ansaldi (1934-2021), Juliana Carneiro da Cunha (1949), Renée Gumiel (1913-2006), Janice Vieira (1940), Denilto Gomes (1953-1994), Márcia Haydée (1937), Clarice Abujamra (1948), Mara Borba (1951), Ivaldo Bertazzo (1949), Sônia Motta (1948) e Suzana Yamauchi (1957).

Entretanto, especificamente sobre a trajetória de Ismael Ivo, foi após a sua entrada na prestigiada companhia de dança do bailarino e coreógrafo Alvin Ailey, a *Alvin Ailey American Dance Theatre*, criada em 1958 (que será detalhada posteriormente), que ele se projetou para atuações fora do país. Foram inúmeros espetáculos e trabalhos. Na Figura 5, adaptação da cronologia realizada pela coordenadora do Educativo e Memória da São Paulo Companhia de Dança, Marcela Benvegna, e pela codiretora da *Revista de Dança*, Flávia Fontes Oliveira, em 2012, constam alguns marcos de sua trajetória.

Figura 5 – Alguns marcos da biografia e trajetória de Ismael Ivo



Fonte: adaptado de *Figuras da Dança, Ismael Ivo* (GOVERNO..., 2012, p. 17-20) pela autora (2020).

3.2 - O corpo político de Ismael Ivo

Estando em meio à elite cultural da dança paulista entre meados da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, Ismael Ivo entendeu que seu corpo em dança não estava ocupando um simples espaço de movimento, mas que seu corpo era também, e sempre, um ato político. Não somente por ser uma pessoa de pele retinta e por seus laços culturais com religiões de matriz africana, mas também porque urante sua formação pessoal, Ivo teve apoio e influências do artista e ativista negro Abdias do Nascimento (1914-2011), criador do Teatro Experimental do Negro – TEN. Abdias do Nascimento foi um grande intelectual e ativista pelos direitos civis da população negra no Brasil. A partir do contato entre os artistas, Ivo desenvolveu um pensamento em que prevaleceu a importância da criação de uma identidade artística em seu trabalho de dança, que trouxesse, atrelado ao ato de se colocar politicamente, como um registro próprio, não limitando-se apenas a uma voz de protesto.

Ivo teve também, como apoio no entendimento de seu corpo político, a figura de Thereza Santos (1938-2012), atriz, filósofa, carnavalesca e militante do movimento negro. Thereza foi uma madrinha para o artista. Ela incentivava o afilhado a continuar com sua dança, e a passar a diante o que recebeu (2019).

De um lado, eu estava infiltrado na arte da dança moderna, ou dança contemporânea de São Paulo. Como todos sabem, este é um espaço normalmente reservado para a elite branca. Por outro lado, fui muito próximo de um grupo que funcionou como meus mentores. Refiro-me a pessoas como Abdias do Nascimento, Thereza Santos, Lélia González, Helena Teodoro, etc. Me envolvi muito com eles e me fortaleci com as suas reflexões sobre o negro brasileiro. Tereza Santos, por um momento, ocupou uma posição na Secretaria de Cultura do Estado e reuniu autores de poesia negra. Nesta ocasião eu escolhi, coreografei e dancei um poema. Participei ativamente do nascimento do movimento negro no Brasil, com pessoas de São Paulo e também do Rio de Janeiro. Junto com a Lélia Gonzalez e Helena Theodoro, escritora e professora universitária, fui para a Bahia. Conversamos com o ativista Vovô do Ilê Aiyê e também com grupos do movimento negro da Bahia. (IVO *apud* CARVALHO; SILVA, 2019, p. 112).

Ivo ensinava dança para os jovens da comunidade, dança com um entendimento político do lugar que desejavam ocupar. Por isso, “devorar” para Ivo era um ato de conhecimento e poder. Em entrevista publicada no artigo intitulado “Performance e Política: a modernidade negra de Ismael Ivo”, o bailarino afirma:

esse posicionamento existencial e político sempre fez parte da minha vida. Eu não usei isso como uma arma para me contrapor, mas para me fortalecer e ter uma voz própria. [...] E isso foi fundamental, porque eu via que através da minha identidade negra trazia para o cenário artístico uma outra cor, uma outra forma de ver, produzir e traduzir. [...] A minha originalidade era nutrida por esse tipo de argumento que eu sabia que era meu, que era do meu corpo negro. (IVO *apud* CARVALHO; SILVA,

2019, p. 112).

Dessa maneira, Ivo integra um processo histórico que dá continuidade à ideia de construção de performances negras, após o processo de uma diáspora forçada, que teve como regras e encaminhamentos o sistema socioeconômico escravocrata. Os negros africanos, em toda parte do mundo, a partir da memória se reinventaram e organizaram suas manifestações de acordo com os novos espaços oferecidos. É o que Richard Schechner (2011) denomina como comportamento restaurado, o ato de se refazer segundo o lugar. Assim, Ivo teve de ser um grande ator, na perspectiva de Schechner (2011), para se fazer visto no campo das artes.

A música, a dança e a religiosidade foram traços fortes e permanentes na manutenção das performances negras, principalmente na América do Sul. De modo que cada comunidade reúne o modelo de construção de africanidade a partir da memória (SOUZA, 2007). A intelectual, historiadora e professora Beatriz Nascimento explica no documentário Ôrí, de 1989, que “é preciso a imagem para que não perca a identidade. Tem que tornar-se visível. Porque rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é reflexo de outro. E em cada um, o reflexo de todos os corpos”.

Figura 5 – Ismael Ivo, à direita, em manifestação do Movimento Negro Unificado – BA, 1981



Fonte: Foto de Juca Martins/Olhar Imagem. “Manifestação durante a reunião da SBPC, Salvador, BA, 1981”.²⁸

²⁸ Arquivo Edgard Leurenroth/Unicamp. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/category/cultura-negra/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Em 1986, por exemplo, em uma de suas vindas ao Brasil, Ivo palestrou sobre sua carreira nos Estados Unidos e na Alemanha no Fórum de Participação Popular (MARIA, 2017), realizado pela Assessoria de Assuntos Comunitários no Conselho Estadual da Comunidade Negra de São Paulo (CPDCN/SP)²⁹. Em entrevista a Carvalho e Silva (2019), o bailarino explica:

[...] eu colaborava com o ativismo negro. Participava das conferências e fazia ações artísticas a partir dos poemas dos poetas negros no Rio, na Bahia. Quando estive em Nova Iorque participei de um grupo de brasileiros ligados ao movimento negro [...], fizemos algumas atividades, convidamos algumas pessoas para conferências e contatamos alguns líderes comunitários do Harlem. Portanto, nos anos que fiquei em Nova Iorque, mantive esse tipo de ativismo. Já na Europa, me distanciei um pouco da casa. (IVO, 2019, p. 122).

Com base no exposto, podemos compreender que Ivo carrega consigo um histórico de ativismo com o movimento negro, que o acompanhou até o final da década de 1980. No entanto, entendemos que o seu gradual distanciamento da atuação prática no movimento negro não significou um distanciamento da compreensão política sobre a condição do negro em sociedade. Pensamos que o corpo de Ivo e suas coreografias carregam mensagens de cunho político, no sentido de que ocupar certos espaços hegemônicos são atos políticos. Ivo desenvolveu também um pensamento crítico em relação à ocupação desses espaços, sabendo que seu corpo negro presente em alguns lugares era a exceção que confirmava a regra.

Nesse sentido, é importante reconhecer as distinções entre um artista militante e artistas politizados. Enquanto militante, o artista assume sua postura e seu fazer como ferramentas constantes e declaradas de contestação e subversão relacionadas a assuntos que lhe são importantes. Aqui, o artista faz de sua obra uma ferramenta de sua militância. Ao passo que o artista politizado, mas não militante, elege suas pautas de contestação e se preocupa em dar-lhes um trato estético para que consiga convencer seu público. Ivo faz de sua obra uma ferramenta educacional para sensibilizar. Trata-se, portanto, de entendimentos e escolhas metodológicas de atuação artística. E compreendemos que o artista, mesmo tendo atuado de modo militante até o final da década de 1980, sempre organizou seu trabalho como

29 O Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra (CPDCN) foi criado como resposta governamental às lutas empreendidas por diversas organizações negras ao longo do século XX. Dentre esses grupos, destacam-se os reunidos em torno das publicações da Imprensa Negra Paulista (1915-1950), da Frente Negra Brasileira (FNB) (1930-1937) e do Teatro Experimental do Negro (TEN) (1944). Já na segunda metade do século XX [...], destacam-se o Movimento Negro Unificado (MNU) e outras entidades que fazem parte da construção do contexto político de surgimento do CPDCN. Um pouco antes dessa segunda fase de surgimento de organizações negras, o País sofreu o golpe militar de 1964, que instaurou a ditadura militar. Disponível em: <https://justica.sp.gov.br/index.php/conselhos/422-2/>. Acesso em: 2 fev. 2021.

um artista politizado.

As frases marcantes de Ivo revelam que, como artista, ele se coloca em consonância com as discussões raciais e o lugar que ocupa. “Eu, homem negro”, é como Ivo se apresenta, colocando seu corpo negro em evidência e colocando à prova que o demarcador corporal é um requisito para ocupar espaços. Assim, ele coloca à prova também o mito da democracia racial³⁰. De forma que a expressão da arte e a ocupação dos espaços na trajetória de Ivo fornecem exemplos de transgressão dessa ordem, que o artista descreve da seguinte forma:

Você começa abafar as pessoas, uma hora arreventa! Isso é um celeiro, pois a arte que vem da cultura negra tem a tendência de se renovar o tempo inteiro, de ganhar espaço, de procurar vozes, de se infiltrar e muitas vezes se torna moda. As pessoas em geral não vêem que essa origem vem de uma afirmação social, racial, existencial (IVO *apud* CARVALHO; SILVA, 2019, p. 166).

Como afirma Lélia Gonzales (1984),

[...] na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação, caberia uma indagação via psicanálise. [...] O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (GONZALES, 1984, p. 225).

Consciente da importância do ato de falar, independentemente da linguagem a ser utilizada, os trabalhos de Ismael Ivo sempre incluíram uma discussão política, de raça, gênero ou classe social. Ele coloca à mesa um problema que a sociedade não conseguiu resolver ou tenta camuflar, e relata:

Em um de meus espetáculos, *Delírium de Infância*, eu falo de uma criança que passa fome e que não recupera mais a possibilidade de viver normalmente. O adulto pode aguentar muitos dias com fome, mas com as crianças é diferente. Eu vivi na periferia e próximo da minha casa havia uma família, também de negros, que tinha um ferro velho, e as crianças de lá tinham aquele barrigão. E eu perguntava para minha mãe o porquê do tamanho das barrigas. Ela respondia que era porque eles não podiam comprar leite e a mãe lhes dava água com açúcar. Eu era pequeno e queria entender o que eu estava vendo. Quando eu fiz esse solo, anos depois, eu lembrei dessas coisas. Elas vêm como uma memória coreográfica. Então, *Delírium de Infância* tem

30 No trecho da tese apresentada por Abdias Nascimento no FESTAC, ele define sucintamente o mito da democracia racial: “O Brasil, como nação, se proclama a única democracia racial do mundo, e grande parte do mundo a vê e respeita como tal. Mas, um exame de seu desenvolvimento histórico revela a verdadeira natureza de sua estrutura social, cultural e política: é essencialmente racista e vitalmente ameaçadora para os negros” (NASCI-MENTO, 1977). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/democracia-racial-mito-ou-realidade/>. Acesso em: 5 jan. 2021.

imagens da minha própria infância coreograficamente. E não se trata de terapia, não! São vivências que você vai aplicando, duplicando e associando. (IVO *apud* CARVALHO; SILVA, 2019, p. 120).

Logo, é possível afirmar que o artista conquistou a percepção do seu corpo político, viveu a política entendida ao integrar o movimento negro e desenvolveu sua arte de maneira política, escolhendo trazer as vivências de sua infância para sua arte.

Precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas, conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro. (NASCIMENTO, 2009, p. 204).

Ivo sabia que para a pessoa negra, militar é um ato de sobrevivência. No período em que integrou o movimento negro, chegou a ministrar palestras. Quando migrou para a Europa, ele se distanciou do ativismo em grupo, mas continuou trazendo as questões para seu trabalho, sempre fazendo uso do corpo, já que o corpo é um veículo de comunicação. Assim, apesar de não se colocar hoje em lugares de ativismo coletivo, em questões que envolvem o protagonismo negro, reconhecemos que Ismael Ivo age de modo político ao se colocar como pessoa negra protagonista, fazendo-se presente em lugares de poder tradicionalmente atribuídos a pessoas não-negras. Durante a realização deste estudo, além de realizar curadoria artística para diferentes espaços e festivais internacionais, Ivo atuou como diretor do Balé da Cidade de São Paulo.

3.3 – Diáspora contemporânea: *Alvin Ailey Theater* e Europa

Os contos de fadas estão presentes no imaginário infantil e também adulto. Quem nunca assistiu a um filme, desenho ou leu um livro que retratasse algo inesperado na vida de alguém? Esse tipo de narrativa literária comumente se baseia em histórias da tradição oral de povos antigos. Para nós, povo negro do Candomblé oriundo da cultura iorubá, o agente do movimento, dos caminhos e das linguagens é o orixá Exú. Assim, acreditamos que é o axé de Exú, com o axé de seus filhos, que gera as conexões e os encontros. O encontro inesperado aconteceu com Ivo. Ele sempre acompanhou a companhia do coreógrafo negro estadunidense Alvin Ailey em suas apresentações no Brasil. No ano de 1983, a *Alvin Ailey American Dance Theater* realizou uma apresentação na cidade de São Paulo, e Ivo rapidamente garantiu sua presença com a compra do ingresso. O artista tinha inscrito seu solo, “O Rito de Corpo em

Lua”, no Festival de Dança Contemporânea da Bahia, e foi selecionado.

Ismael Ivo não imaginava o que a vida tinha lhe reservado, sem seu conhecimento, Ailey ficou sabendo do festival e, na companhia de um amigo, saiu de São Paulo para Salvador no intuito de assistir aos espetáculos. Naquela ocasião, Ailey pode assistir seu admirador. Ao finalizar as apresentações, Ailey não hesitou e foi conhecer aquele bailarino que tinha lhe chamado a atenção. Ivo se encontrava no camarim, quando o avisaram que um “tal de Alvin Ailey” desejava falar com ele. Ailey o parabenizou e mostrou interesse no trabalho do artista. Ivo, em êxtase, o convidou para assistir sua oficina no dia seguinte, na ocasião veio o inesperado convite para integrar a companhia Alvin Ailey. Foi o salto que o artista precisava para colocar em prática sua pesquisa. Ele descreve esse momento:

Fui apresentar este solo na Bahia, no primeiro festival de dança contemporânea nacional. A dança do Brasil todo estava na Bahia naquele momento. Vários coreógrafos, que se tornaram famosos posteriormente, como Deborah Colker e Lia Rodrigues, estavam lá. Neste cenário eu apresentei esse solo e Alvin Ailey me viu e disse: ‘Você tem uma forma diferenciada de se mover. Onde você está aprendendo isso? Parece, às vezes, alguma coisa assim off-Broadway, de Nova Iorque. De onde você tira esses movimentos?’ Eu respondi que era minha pesquisa, do meu próprio interesse. Ele então me convidou para ir a Nova Iorque (risos). Meu axé estava plantado na Bahia. É de lá que eu tinha de sair para o mundo. Foi naquele momento que tudo aconteceu. Isso pode ser interpretado como um sinal de que existe um tipo de conexão. Quer dizer é genético, é cultural, ou talvez, um interesse pelas próprias raízes. Eu acho que a busca pela identidade se transformou em uma espécie de trampolim para a arte e a proposta de uma linguagem e estética próprias. (IVO *apud* CARVALHO; SILVA, 2019, p. 114).

Ivo descreve Ailey como um orixá, que o conduziu em seu rito de passagem ou de iniciação para uma carreira internacional³¹. Ailey possibilitou que bailarinos negros tivessem o protagonismo merecido, com papéis construídos de forma que exaltasse o que havia de positivo nos corpos dançantes. Chegando a Nova Iorque, Ismael Ivo foi inserido na Companhia Júnior para um período de adaptação, mas logo teve a oportunidade de apresentar-se com a Companhia principal. Esse período de grande aprendizado possibilitou que o estudasse e percebesse seu corpo. Diferente do cenário artístico que Ivo havia experimentado no Brasil com o Teatro Galpão, ele pode dançar e conhecer outros corpos negros em dança. Enquanto em seu país de origem ele era um em um milhão, na companhia de Ailey ele era mais um. E isso lhe proporcionou um aprendizado diferente de tudo que tinha vivenciado. Se antes Ivo era uma exceção, e em muitas ocasiões tratado como o “exótico”, em Nova Iorque era mais um bailarino negro³² em busca do sucesso.

31 Cf: entrevista de Ismael Ivo para o programa “Conversa com Bial”, em 07 de outubro de 2019. Disponível em: www.globoplay.globo.com/v/7983702/?s=0s . Acesso em: 07 out. 2019.

32 “A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impossível a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades, os legados do Império em toda parte, podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento, a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno. (HALL, 2003. p. 28).

Em diáspora, no final do século XX, Ivo pode conviver com outras diásporas, que lhe permitiram encontros e reciprocidade com outros corpos diaspóricos. Produzindo novos arranjos sociais e permitindo uma sensação de uma competição de forma justa, já que naquele momento o fenótipo não era um problema, e sim um espaço pensado para corpos negros em dança. No exercício de entendimento de liberdade corporal, Ivo deu início a diferentes conexões, estudou e conheceu a dança balé em sua tradição clássica, para seu espanto esse conhecimento foi oferecido em uma companhia negra. Nesse momento se iniciou também o trabalho antropofágico de Ismael Ivo.

A estética da companhia de Alvin Ailey, – determinada também pelo momento histórico em que o clássico ainda era a técnica hegemônica através da qual a dança se manifestava como arte –, assim como outras companhias da época³³, unia a tradição clássica da dança ocidental às diferentes formas de modernismos. De modo que enquanto ele se armou com a técnica do balé em sua tradição clássica, que estava aprendendo na companhia, ele também se interessou por outras expressões artísticas. A companhia de Alvin Ailey, ainda que fosse uma companhia negra, estava inserida em um contexto elitista, pelo espaço, estética e pela técnica, pois eram corpos negros dançando balé. No Brasil, ele também estava inserido em uma dança de classe média que se pretendia vanguardista, mas também tinha contato com as danças desenvolvidas pelas pessoas negras nas ruas e em comunidades. A dança do

com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [self]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos”. (GLORY, 2001. p. 209).

33 Alvin Ailey fundou sua companhia em 1958 para realizar sua visão de uma companhia dedicada a enriquecer a herança da dança moderna americana e preservar a singularidade da experiência cultural afro-americana. Mas antes de Ailey existiram outros artistas estadunidenses com propósitos similares, como: Asadata Dadora Horton, que criou, na década de 1930 as danças dramáticas acerca da vida tribal; Katherine Dunham e Pearl Primus que atingiram nos anos 1940, com temas negros das Caraíbas e da América, uma série de revistas que eram combinações exuberantes de pesquisa acadêmica e de faro comercial. O repertório de Primus abrangia desde recriações de cerimônias africanas até ao *Strange Fruit*, que focava os linchamentos no Sul. Contemporâneo a Ailey e com estética similar, existe também a Dance Theatre of Harlem, criada em 1969 por Arthur Mitchell e Karel Shook, uma companhia e escola de balé voltada para comunidade negra do bairro do Harlem nova-iorquino.

candomblé, a dança das escolas de samba. Por isso ele se interessou pela dança *Break*³⁴, não por ser uma simples dança de rua, mas por ver corpos negros desenvolvendo uma dança que desafia os espaços de poder, os espaços elitizados.

Eu tive um grande campo de inspiração e ação com os grupos independentes. Nas ruas de Nova Iorque eu conheci o Break Dance (Breaking). Na época não havia nenhuma academia, não eram acadêmicos, e eu ficava horas depois ou no intervalo das aulas parado nas esquinas ali da Broadwaay vendo aqueles meninos negros. Eles vinham do Harlem e do Bronx porque dava mais dinheiro dançar na Times Square. Era o Breaking que estava bombando! Eu me perguntava: ‘Break Dance, o que significa? O que eles estão querendo dizer?’. Primeiro eles se infiltravam no espaço central da grande Nova Iorque. Eles vinham com a dança e quebravam o próprio corpo para ganhar espaço. Então para mim a Break Dance não é simplesmente bonita porque é bonita! É um corpo que está quebrando muitas estéticas acadêmicas para ganhar espaço, expressão, legitimidade. Foi dessa forma que eu vi o Breaking chegar (IVO *apud* CARVALHO; SILVA, 2019 p. 115).

Esse movimento que os grupos de *Break* faziam, gerava identificação em Ivo por se tratar de uma dança que sai da periferia para os espaços de poder, sem querer ser o outro, mas tentando, de modo diferente, mostrar as suas metodologias existenciais e artísticas a partir de suas próprias vivências e referências. E é isso que o Ivo estava fazendo também. Esse processo de deslocamento, tanto dos grupos como de Ivo, pode ser pensado também como micro diásporas, tendo em vista que nesse processo tudo adquire um valor coletivo (NASCIMENTO, 1988).

Em 1984, Ismael Ivo e Karl Regensburguer desenvolveram o festival ImPulsTanz – *Vienna International Dance Festival*, que ao longo dos anos se tornou um dos festivais de dança contemporânea mais reconhecidos do mundo. Esse festival ainda acontece atualmente e Ismael Ivo faz parte do conselho artístico. Segundo o *site* do festival: “Todos os verões, milhares de dançarinos profissionais, coreógrafos, professores e aficionados da dança de todo o mundo reúnem-se para trocar ideias, investigar juntos, inspirar-se mutuamente e transformar Viena no epicentro da dança e performance contemporânea” (IMPULSTANZ, 2019). Em 2019, o artista ministrou um *workshop* intitulado “Dança Expressiva Africana - O indizível e o inexplicável”. Na sinopse disponível no mesmo *site*, Ivo explica que:

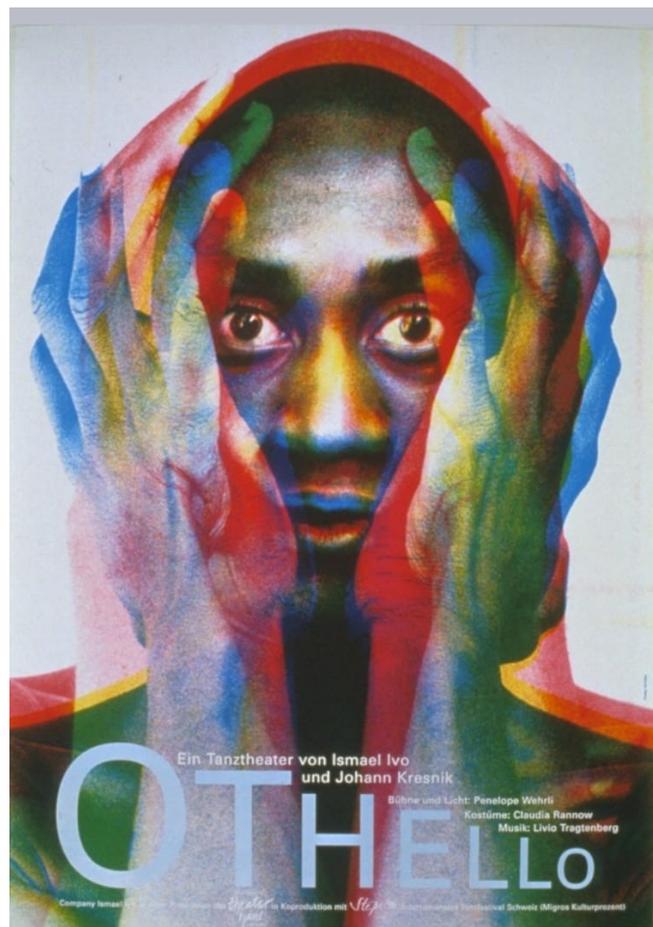
Essas sequências repetitivas criam em nós o desejo de falar o indizível e de conhecer o inexplicável pela simples razão de estarmos compartilhando um movimento. Por meio de exercícios lúdicos, mergulharemos em nossas memórias e expandiremos nosso vocabulário de movimento. O contato do corpo com a energia e as forças vitais é retomado (IVO, 2019).

34 Por *break*, segundo as descrições que Ivo fornece, acreditamos que estava se referindo às danças *popping* e *bboying*.

Esse é um exemplo de que Ivo não se distanciou das manifestações artísticas que lhe movem como homem negro, trazendo um modelo africano de compreensão do corpo. Uma vez que o corpo é uma ponte, uma conexão com o cosmos, esses movimentos trazem o equilíbrio vital e o alinhamento entre o corpo e sagrado, que se fazem um só, em uma coexistência: o corpo individual e o corpo coletivo. Após quatro anos radicado em Nova York, Ivo decidiu ir para Berlim, pois a dança expressionista lhe chamava a atenção e por perceber uma imensa afinidade com o trabalho desenvolvido em solo alemão.

No início da década de 1990, com o retorno positivo do campo artístico sobre suas obras “Francis Bacon” e “Othello”, Ivo teve um novo marco em sua carreira, pois o sucesso das bilheterias desses espetáculos lhe rendeu o convite para dirigir o Teatro Nacional de Weimar (PONZIO, 2001).

Figura 6 – Foto de divulgação do espetáculo *Othello* (1985)



Fonte: *Instagram* do artista (2020).

Entre os anos de 1996 e 2000, Ivo foi coreógrafo-chefe e diretor da Companhia de Dança do Teatro Nacional Alemão, *Deutsches Nationaltheater* de 1602, em Weimar. Já entre

2005 e 2012, foi diretor do Festival Internacional de Dança Contemporânea do Departamento de Dança da *Biennale di Venezia* em Veneza, na Itália. Em 2017, Ivo muda-se novamente para o Brasil em razão do convite para dirigir do Balé do Teatro Municipal de São Paulo. O artista já desejava retornar porque queria contribuir, em seu país, com as experiências em dança que ele construiu pelo mundo. Mas esse retorno de Ivo ao Brasil ficou marcado por controvérsias sobre sua importância como artista e sua representatividade em relação à negritude. Ivo retornou ao Brasil numa posição de poder e dentro de uma instituição tradicional no cenário da dança paulista. Também retornou num momento político de ascensão do conservadorismo cultural, que resultou em diversos casos de censura à arte³⁵ e culminou nos resultados eleitorais de 2018, com a vitória de Jair Bolsonaro para a presidência da república.

Nesse cenário, ao assumir a direção do Balé da Cidade de São Paulo, Ivo sofreu severas críticas de outros artistas da dança, que viram nesta atitude de Ivo um exemplo de submissão e concordância com o governo conservador, sendo, inclusive, chamado de “capitão do mato” pela coreógrafa Morena Nascimento³⁶. Marcado por denúncias de assédio que passaram a ser registradas por produtores e profissionais de dança do Teatro Municipal, Ismael Ivo, com 65 anos de idade, foi demitido do cargo no mês de novembro de 2020, alegando inocência a respeito das acusações de assédio³⁷.

Essas informações são importantes para que não tratemos Ismael Ivo de modo romantizado, o que não constitui a proposta deste trabalho. Essas ocorrências recentes evidenciam que, apesar de deter uma trajetória internacional no campo artístico da dança, Ivo não desfruta da amistosidade de todos do campo da dança em nosso país, assim como em sua vida pessoal tem recebido acusações que escapam à capacidade e interesse do escopo deste

35 A pesquisadora e performer Isaura Suélen Tupiniquim Cruz analisou diferentes ocasiões de censura às artes nos últimos anos em nosso país e descreveu esse processo como uma “cruzada moral”, para caracterizar a presente relação entre arte, sociedade e poder estatal no Brasil. Para a autora: “A censura, a violência, o pânico moral e o ataque às artes tornam-se material de campanha política e em seguida parte do projeto de governo com a eleição de Bolsonaro. O desmonte da cultura se institucionaliza com a extinção do Ministério da Cultura que se torna uma secretaria ligada ao Ministério do Turismo com representantes altamente desqualificados como: Roberto Alvim, que fez um discurso baseado em referências do nazismo alemão; Regina Duarte que exaltava o período da ditadura militar no país; e atualmente, Mario Frias que entre outras coisas, tem tentado censurar as atividades de órgão ligados à pasta, como a Funarte, a Ancine, etc.” (CRUZ, 2020, p. 133).

36 O episódio em rede social foi judicializado por Ismael Ivo, tendo sido a coreógrafa Morena Nascimento – que apesar do nome não carrega fenótipos negros – condenada em primeira instância a indenizar monetariamente Ismael Ivo. Sobre o assunto, ver a matéria: BERGAMO, Mônica. Justiça condena coreógrafa a pagar 30 mil de indenização a Ismael Ivo. **Folha de São Paulo**, jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/06/justica-condena-coreografa-a-pagar-r-30-mil-de-indenizacao-a-ismael-ivo.shtml>. Acesso em: 26 dez. 2020.

37 Sobre o assunto, ver as matérias: MORETTI, Juliene. Ismael Ivo, diretor do Balé da Cidade, é alvo de denúncia de assédio. **Revista Veja** [online], 28 ago. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/terraceo-paulistano/coreografo-ismael-ivo-e-denunciado-por-assedio-moral-e-importunacao-sexual/>. Acesso em: 26 dez. 2020. ABDO, Humberto. Ismael Ivo, demitido do Balé da Cidade, defende sua inocência. **Revista Veja** [online], 10 nov. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/terraceo-paulistano/ismael-ivo-diretor-bale-da-cidade-nega-acusacoes-assedio/>. Acesso em: 27 dez. 2020.

estudo. E, por isso, é importante que salientar que nosso interesse aqui consiste em demonstrar como o trabalho artístico de Ismael Ivo nos oferece evidências de uma diáspora afrodescendente com características próprias. As outras interfaces de sua atuação pessoal e as controvérsias entre seu fazer artístico, assim como sua atuação como gestor em dança, merecem serem analisadas com afinco, mas por recorte de estudo e limite de foco não conseguiremos nos ater neste momento.

3.4 O homem negro que dança: o estereótipo da sensualidade e o desafio de fazer arte

“Quando comecei a dançar eu criei o mito do homem negro que dança”. Ao ouvir essa afirmação de Ismael Ivo no documentário de Ari Cândido (2003) fiquei pensando sobre o quanto é forte esse relato, a imensidão que essa frase traz e a vasta possibilidade de análise que podemos fazer sobre ela. Novamente faço uso de minhas próprias experiências para descrever os corpos negros em trânsito, e pensei em meu Pai, meus tios e irmãos. Pensei na dureza deles e os estereótipos estabelecidos em seus corpos negros.

Desde sempre escuto homens e mulheres dizerem que “homem não chora”, penso que meu Pai José Ernandes foi também um mito, o mito do homem negro que chora. Na minha casa era permitido que meus irmãos chorassem, sentissem medo. Considero de uma nobreza tamanha a postura do meu pai, e o quanto foi importante para mim e para meus irmãos desfrutar dessa sensibilidade, mesmo que em alguns momentos ela se mostrasse dura e agressiva. Ele dizia: “Aqui em casa homem chora, e isso não lhe faz menos homem”. Acredito eu que seu entendimento sobre gênero se encontrava em um lugar reduzido da discussão, mas sua tentativa de ser mais leve o fazia um ser especial e revelava as mazelas que ele passou e presenciou no decorrer de sua vida, sendo órfão de pai e mãe. Como ele mesmo dizia: “Meu padrinho me criou, mas, na verdade, eu era um escravo de criação”. Certamente meu pai tinha um entendimento binário da questão de gênero, mas para a época era um tanto revolucionário para um homem negro e com pouca instrução escolar.

Ismael, meu pai, meus tios e irmãos não possuíam ligação direta, mas todos me chamaram e chamam a atenção, pois são homens negros cotidianamente resumidos a simples corpos servis ou hipersexualizados. O imaginário a respeito do outro não lhes davam muitas alternativas, nem mesmo o direito ao choro³⁸. Falar de Ismael Ivo perpassa a convivência com

38 Nessa passagem me lembrei dessa relação assediante que o meio social exerce com homens negros, descrita por bell hooks (2015, p. 679) nas seguintes palavras: “Jovens negros, desproporcionalmente numerosos entre os pobres, vêm sendo socializados para acreditar que a força e a resistência física são tudo o que realmente importa. Esta socialização é tão presente no mundo atual quanto durante a escravidão”.

meu pai, meus irmãos e, principalmente, com o meu irmão Jarbas. Sua partida repentina para o Orun – meu irmão faleceu em 2012 –, me fez pensar como foi seu deslocamento dançante pelo mundo.

Eu sabia falar do meu deslocamento, mas tinha uma ideia rasa dos dilemas de um bailarino negro e gay. O Candomblé me auxiliou no entendimento dessa coexistência, feminino *versus* masculino, e eu, na minha ingenuidade de achar que entendo melhor a parte feminina desse duo, optei por dialogar com o outro. Por vezes invejei a liberdade dos homens negros, no sentido de que bailarinos negros transitam livremente pelo espaço. Eles são mais contemplados com bolsas de estudo em escolas renomadas, ensaiam até tarde porque a rua os permite esse acesso, mesmo que limitado em comparação aos homens brancos. Entretanto, esse acesso requer coragem e agilidade, é um campo minado cheio de surpresas e tensões.

Estamos acostumados a ver e sentir grandes explosões de alegria no Carnaval e futebol, onde a vitalidade corporal vem à tona incontrolável e alucinante. E o que ouço dizer desde menino é sempre a mesma coisa: ‘É a alegria do povo’, deixa estar. Sei que é muito difícil, mas urge mobilizarmos para canalizar essa energia e vitalidade. Que o Carnaval é uma manifestação incrível? É, sim. Que os afoxés são uma potência negra: inegável que estas manifestações têm que continuar tendo espaço. Errado! Elas têm, sim, que alargar seus espaços e aprofundar a penetração. Procuo falar do ‘eu’ implícito. Do indivíduo que não faz a menor idéia de quem está controlando isto tudo ou a serviço de quais interesses. Quero falar daquele a quem só interessa até pagar todo o seu salário por alguns dias de manifestação. Aquele a quem não devemos só ensinar que o ‘negro é bonito’, trancinhas, palavras, axés, fazendo parte de uma alegria momentânea para tudo se acabar na quarta-feira. Para que na segunda-feira a nega ponha um pano para não sujar o black e vá dizer sim, sinhô, na casa da madame (IVO, 1983, p. 255).

Ismael Ivo aponta e reconhece que o corpo, especialmente os corpos negros nos espaços públicos culturais, constitui comunidades de conhecimentos e saberes artísticos, religiosos e sociais. A atriz e ativista Thereza Santos, em breve participação no filme *Ôrí*, correlaciona as escolas de sambas aos quilombos, tese compartilhada por algumas e alguns intelectuais militantes dos anos 1970 e 1980:

A partir do momento, quer dizer, que as escolas de samba é [sic] o que eu chamo de quilombo, um espaço negro e quando o negro não conhece nada da sua história, a necessidade que existe de você colocar isso no carnaval que é pra abrir esse horizonte de conhecimento pessoal. E a organização negra são as escolas de samba, os terreiros de macumba (SANTOS *apud* GERBER, 1989).

No filme *Ôrí*, Ismael Ivo aparece ao lado de Thereza Santos, observando o desfile de uma escola de samba.

Figura 7 – Thereza Santos e Ismael Ivo no Carnaval



Fonte: Gerber, 1989.

Beatriz Nascimento observou essas relações entre espaços e culturas negras por muitos anos e tece uma trama semelhante, tendo em vista a diáspora africana nas Américas: “Agindo nos seus locais, seja no ‘terreiro’ místico, nas comunidades familiares, nas favelas, nos espaços recreativos (manifestando a música de origem africana, afro-americana, ou afro-brasileira), os povos africanos da América provocam mudanças nas relações raciais e sociais. (NASCIMENTO, 1994, p. 4)”³⁹.

O trato do corpo negro em movimento, quando apresentado para outros grupos sociais e étnicos que não os seus, vem acompanhado de um sentido historicamente construído, do corpo em dança como sinônimo do exótico e sensualidade, um imaginário histórico criado nas relações entre Brasil e Europa.

A socióloga Mônica Pimenta Velloso (2007), ao investigar a ânsia de intelectuais e políticos para a constituição uma identidade em meio ao modernismo das primeiras décadas do século XX, momento em que deu início à corrida pela busca de uma “dança nacional”, situa o maxixe como primeira dança em que o corpo negro estabeleceu uma alteridade com o

39 O texto inédito de Beatriz Nascimento foi cedido pelo pesquisador e professor Alex Ratts.

estrangeiro, contribuindo para a leitura exotizada do corpo. Com o maxixe, “A brasilidade se expressa, de forma contundente, através do corpo. Daí resultariam os tipos: brejeiro, esperto, dolente, gracioso e, sobretudo, sensual”. (VELLOSO, 2007).

A replicação desse entendimento fundante do corpo negro, e de uma forma do corpo brasileiro se mover atrelado à sensualidade, também foi feita por artistas da dança em nosso país ao longo de todo século XX, como nos demonstrou o crítico de dança Roberto Pereira (2004) acerca de Eros Volusia, a historiadora Daniela Reis (2005) sobre o Grupo Corpo e o historiador da dança Rafael Guarato (2011) sobre a Cia. de Dança Balé de Rua. Portanto, quando Ivo aparece no cenário nacional da dança adjetivada como arte, ele se insere num ambiente que já detinha um lugar, um fazer e uma estética específica atribuída ao corpo negro que dança, que se encontra no imaginário brancocêntrico do exótico e sensual.

Um bailarino “negão”! No imaginário do outro, o corpo negro não foi idealizado e não é capaz de produzir algo na construção do sensível. Esse foi o lugar reservado para Ismael Ivo e para tantos outros. Ao lermos textos relacionados a espetáculos ou manifestações oriundas de manifestações afrodiáspóricas, encontraremos uma violenta análise a respeito. O relato parte da construção de um corpo tratado como ágil, viril, com vigor físico, tônus muscular e propensão sexual. É mais uma sobra do sistema escravocrata, em que corpos negros são vistos como reprodutores viris e fortes o suficiente para o serviço braçal (INOCÊNCIO, 2001). Em “O Rito de Ismael Ivo”, concebido por Ari Cândido (2003), podemos perceber a importância que o cineasta confere a esses atributos ao filmar o corpo de Ismael Ivo em tomadas individuais. Inocêncio (2003) chama essas divisões do corpo de conjunto de signos, colocado em uma disposição seccionada ou em um esquartejamento. Mas, de todas as percepções acerca dos demarcadores raciais, a pele é a confirmação de ser ou não ser “negão”. Inocêncio pondera que

Ela, a pele, precisa de uma abordagem muito delicada, na medida que apresentou várias nuances. Aliás, acerca dessa variação cromática inúmeras articulações ideológicas se processam com o intuito de fragmentar a população afro descendente. [...] Notemos que não existem subdivisões para designar quem é branco aqui. Mas as subdivisões operam quando falamos de quem não é. (INOCÊNCIO, 2001, p. 206).

Ismael Ivo colocou à prova “o monstro” criado. Com todas as somas corporais, em que qualquer traço negro sequer teve o direito a humanidade. Um homem negro dançando foge totalmente dos padrões preestabelecidos no campo artístico da dança ocidental. Ivo não só enfrentou barreiras, como ocupou lugares que não foram pensados para corpos negros. Ora ou

outra, Ivo é lançado ao ponto central da encruzilhada: “Um ‘negão’ no balé? Tá querendo ser branco”. Afirmam os irmãos da diáspora negro-africana. “Um ‘negão’ no balé? Eu pensei que ele dançava afro”. Dizem os brancos, no espanto em ver um homem negro dominando a técnica pensada para corpos alvos ou aqueles que não tragam em si a marca da servidão. “Afiml, o que ele faz? É dança negra ou não?”. Ivo confunde até mesmo aqueles que se dizem conectados com o mundo da dança. Nas palavras do artista:

Eu já nem me preocupo neste nível com a minha dança. Esteja onde estiver, em que meio, classe, contexto, lugar ela vai ser negra. Não tem mais jeito. Relaxe o corpo, entre em contato, estude, aplique-se, aprofunde e o caminho está aberto. O *quadril* se solta, o machismo não tem lugar. Na universidade ou universalidade, sou primitivo ou marciano? Sou negro. (IVO, 1983, p. 256)

Ivo traz a fricção, o descompasso nas relações de poder e no imaginário de negros e não negros. Ivo, de fato, causou e causa descompasso quando tentam nomear ou classificar sua dança. Mais uma vez o artista toma para si o papel de Exú. Ivo causa essa sensação de desconforto, de confusão ao se apresentar, ao colocar seu corpo em cena. Como Exú, faz de sua dança uma mensagem, coloca seu corpo como mecanismo de linguagem.

O linguista José Henrique de Freitas Santos (2016) afirma que o corpo se coloca como um ancestral, como antecessor. Nesse sentido, o corpo desenvolve seu mover a partir de sua estética da experiência e dos sentidos acerca de si em relação ao contexto que habita. Nesse mesmo caminho, Ivo afirma: “A minha bandeira, a coisa mais importante dentro da minha reivindicação racial, foi meu próprio corpo negro. Aí ninguém pode mais contestar.” (IVO, 2017). O africano, ao chegar ao novo mundo, de africano virou negro, e esse termo trouxe consigo a africanidade em suas ações, em sua dança, mesmo que essa africanidade tenha sido construída na diáspora, ser africano é uma gama e extensa união de manifestações negras afrodiaspóricas.

Desse modo, assumindo-se como negro e como artista, Ivo se prontificou ao desafio de dançar em meio a sentidos culturais preestabelecidos sobre seu corpo e sua dança, estando presente em seu cotidiano questões como: como dançar sem acionar o símbolo do exótico? Como mover-se sem que o outro me perceba de modo sexualizado? Como fazer arte segundo as convenções brancocêntricas do campo artístico da dança no ocidente, fazendo uso de matrizes de movimento que remetem a diáspora africana?

4 ANTROPOFAGIA, MODERNISMO E UM HOMEM NEGRO QUE DANÇA

Figura 8 – Ismael Ivo na performance Macunaíma



Fonte: Revista Zum (2017)⁴⁰.

4.1 O conceito de antropofagia e sua contribuição para o campo artístico

Percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita [...] –, o povo da diáspora negra tem [...] encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. [...] pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos.

Hall, (2003).

O conceito de antropofagia no campo das artes no Brasil é amplamente utilizado e

⁴⁰ Disponível em: <https://revistazum.com.br/noticias/bienal-de-veneza/>. Acesso em: 5 fev. 2020.

possui um lastro histórico. Ele foi proposto pelo filósofo Oswald de Andrade (1978 [1928], p. 26), em forma de manifesto, como resultado de divergências e debates surgidos na Semana de Arte Moderna de 1922 sobre qual seriam as especificidades de artistas brasileiros num campo cujas referências estéticas se concentravam na Europa. Reconhecido como proposta modernista no campo das artes, o Manifesto Antropofágico buscou conceituar um entendimento sobre o que é ser um artista brasileiro. Na proposta de Oswald de Andrade, a antropofagia é constituída por três vertentes principais e simultâneas: como metáfora, como diagnóstico e como fazer terapêutico. Utilizando-se, na metáfora, a prática do sacrifício de inimigos realizada à época pelos tupis que seria, segundo o autor, a alegoria para uma reação efetiva ao que vem de fora, de modo a “assimilar e superar” para se conquistar a própria autonomia intelectual. O diagnóstico é considerado por Oswald como o reconhecimento de que a sociedade brasileira, naquela época, era marcada negativamente pela colonização. Já a terapêutica, trata-se do repúdio e da resposta sistematicamente violenta aos aspectos sociopolíticos, artísticos e intelectuais que reprimiram as manifestações que, por sua vez, se pretendiam como brasileiras.

Benedito Nunes, filósofo e crítico literário, realiza uma definição e síntese da Antropofagia Oswaldiana e do movimento artístico da época, que costuma ser adotada de maneira geral nas reflexões acerca do tema. Partimos dela para tensionar outras características do conceito e avançar para outros aspectos.

A Antropofagia, que transportou para o campo das idéias políticas e sociais o espírito de insurreição artística e literária do Modernismo, teve um estilo de ação – a agressividade verbal sistematizada, que revelam as desconposturas, os ataques pessoais, as frases-choque, os provérbios e fábulas, publicados nos 15 números da *Revista de Antropofagia* (2.^a fase), então sob o controle exclusivo do grupo que Oswald de Andrade liderava. Afetando o desprezo dadaísta pela literatura, mas usando a literatura como instrumento de rebelião individual, à maneira dos surrealistas, os nossos *antropófagos* foram críticos da sociedade, da cultura e da história brasileiras. Ideologicamente, eram contra as ideologias; opunham, segundo a fórmula do Manifesto de 28, que se insurgia contra as idéias “cadaverizadas”, a liberdade individual ao dogma e a existência concreta ao sistema. Em declarado conflito com os padrões de comportamento coletivo, os antropófagos chegaram ao problema político pelo ideal utópico da renovação da vida em sua totalidade. (NUNES, 1979, p. 51).

Essa crítica à sociedade da época se dava de maneiras diversas, Marcia Camargos, jornalista e doutora em História Social pela USP, autora da obra *Semana de 22, entre vaias e aplausos*, menciona que o movimento marcou um momento do fazer artístico que apresentava “Quadros sem perspectiva, cores berrantes, figuras deformadas, manchas indecifráveis e

paisagens sombrias viravam pelo avesso as normas básicas da estética convencional”. (CAMARGOS, 2002, p. 18). A autora faz um retrato do contexto histórico e político do período, explicando que

as transformações econômicas e tecnológicas que impactaram o país na virada para o século XX colocavam em risco a estratificação por *status*, empurrando para o primeiro plano a situação de classe, as elites nacionais procuravam assimilar as mudanças e, paralelamente, preservar a hierarquia social e os privilégios adquiridos desde a colônia. Se na fase anterior à Semana de 22 dera-se a abolição da escravatura e a proclamação da República, forjando uma imagem renovada que abrangia trabalho livre, expansão das cidades, aumento da imigração e crescimento das indústrias, a presença das oligarquias prolongava-se indefinidamente no quadro das transações regionais. (CAMARGOS, 2002, p. 20).

Ainda que o movimento dos *antropófagos* tenha contribuição inegável em relação aos questionamentos da colonização, especialmente no que concerne à arte, trata-se, ao mesmo tempo, de um modelo diferente de olhar colonizador. Camargos (2002, p. 21) ressalta esse caráter contraditório da Semana de Arte Moderna a seguir.

Não isenta de contradições e antagonismos, a Semana de Arte Moderna pretendeu projetar-se como o acontecimento galvanizador dessa tendência. Pregando o resgate de uma cultura nativa autêntica, os modernistas oscilaram entre a admiração pela vanguarda parisiense e o repúdio aos preceitos francófilos responsáveis pelo academicismo então vigente. Ora partiam em defesa da internacionalização – ao difundirem as doutrinas em voga no Velho Continente, na tentativa de acertar o relógio com o ritmo do progresso de ultramar –, ora lutavam pela brasileirização da criação plástica e literária. E se ela é emblemática de um código novo, se representa o componente catalisador de um questionamento da prática de importação de estratégias culturais, não deve ser fixada como um corte epistemológico, espécie de marco zero das artes e da literatura brasileira.

Oswald, com sua Antropofagia, questionou a cultura tradicional eurocentrada que era mantida no Brasil e que colocava o país, ainda, como um lugar de colônia, em que tudo “que era bom vinha de fora”. Entretanto, é importante nos perguntarmos, até que ponto esse olhar de renovação foi? Considerando que o próprio Oswald morou durante anos na Europa e se preocupava com um fazer artístico no sentido ocidental deste termo. Oswald de Andrade fez parte de um período em que artistas e intelectuais tomaram para si a responsabilidade de nortear o pensamento sobre o quê seria a modernidade, atrelada, naquele momento, à ideia de nacionalismo, como destacou a socióloga Mônica Pimenta Velloso (1987, p. 2):

A busca de nossas raízes, o ideal de brasilidade, passam, então, a construir o foco das preocupações intelectuais. Agrupados no movimento modernista, os intelectuais se julgam os indivíduos mais capacitados para conhecer o Brasil. E é através da arte

que eles pretendem atingir a realidade brasileira, apresentando alternativas para o desenvolvimento da nação.

Os modernistas de 22 não tinham o apoio de verbas públicas, dependiam exclusivamente do apoio da oligarquia paulistana. Não ter apoio da República não foi um problema, já que grande parte do grupo era da classe oligárquica. Deixando, assim, protegida a hegemonia intelectual vigente (CAMARGOS, 2002). Esse modelo modernista da semana de 22 aparece também na estrutura do modernismo da dança, em que os agentes da crítica ao colonialismo europeu são os mesmos que se beneficiam com a estrutura econômica da elite.

Desse modo, os conflitos ideológicos do período se davam de elite contra elite, utilizando a agressividade verbal sistematizada contra seus pares, mas mantendo as definições entre pessoas que compunham a elite, posto que negros e indígenas continuaram de fora dos debates, sendo tratados exclusivamente como objeto a ser tematizado – de maneira questionável, muitas vezes com o uso de elementos estereotipados. Negros e indígenas, nesse movimento, continuaram estrangeiros, estrangeiros em sua própria terra. Para Camargos (2002, p. 21-22), o movimento modernista “carrega o peso da tradição com a qual tenciona romper, debatendo-se no dilema de um país multicultural que, impregnado dos valores europeus, não exprimia sua diversidade”.

É importante lembrarmos que a antropofagia é um conceito filosófico de crítica vanguardista, portanto, ao mencionar a filosofia e a dança há uma referência explícita à estética europeia e um interesse colonial de galgar degraus dentro de um campo cujas normativas são forjadas por pessoas e instituições europeias naquele momento. Isto posto, as rupturas desenvolvidas pelo conceito de antropofagia devem ser entendidas como reformas realizadas dentro de uma tradição europeia que remete ao campo das artes. Grosso modo, não havia interesse em promover um rompimento com o modelo europeu de arte, mas um esforço em justificar a peculiaridade do artista que produz a partir do Brasil, diante do cenário internacional. Portanto, transforma, mas não rompe⁴¹. Trata-se de uma disputa pelas relações de poder no interior do campo artístico.

Uma vez entendida essa contextualização, o esforço do manifesto antropofágico consiste em reconhecer que: se, por um lado, as técnicas e as premissas conceituais do fazer artístico encontram-se formuladas em outras nações, por outro lado, no Brasil, o que permite singularizar o fazer artístico são as diferentes referências culturais que encontramos em nosso

41 Pregando o resgate de uma cultura nativa autêntica, os modernistas oscilaram entre a admiração pela vanguarda parisiense e o repúdio aos preceitos francófilos responsáveis pelo academicismo então vigente. Ora partiam em defesa da internacionalização – ao difundirem as doutrinas em voga no Velho Continente, na tentativa de acertar o relógio com o ritmo do progresso de ultramar –, ora lutavam pela brasileirização da criação plástica e literária. (CAMARGOS, 2002, p. 21).

território. Deixando claro, dessa forma, que cultura não é arte, no sentido de que aquilo que os nativos fazem não atinge o *status* social de arte, as diferentes culturas servem como material para a arte. Mas a sofisticação do conceito de antropofagia consiste no fato de que não se trata apenas de uma simples mistura, e sim de um “devorar” das qualidades do outro na intenção de potencializar o resultado artístico. Dessa forma, quando Oswald (1978 [1928]) afirma “só interessa o que não é meu”, ele gera também um questionamento: – o “meu” muito me interessa ao ponto que eu desejo consumir o melhor do outro? Quando o que é possível observar é que “crio outra coisa desse ‘cozido’, mas o alicerce sempre será a sua matriz”.

O problema do colonizado⁴² é acreditar que não é mais um dominado. Se tratando da antropofagia, isso nos traz alguns importantes questionamentos. O método antropófago é comer o melhor do outro ou o que lhe interessa do outro. Come, processa e deglute algo novo. Mas é algo novo que ainda se encontra ligado ao modelo dominante. Se é um dominado/colonizado, por que a preocupação do dominante/colonizador? Como já afirmamos, a antropofagia é um método que come a melhor parte do outro, come sua potência. Dessa forma, traz o sentimento de dominado para o dominante. Já que o dominado possui, em si, características importantes de quem domina.

Tendo em vista que o desfecho em teorias e manifestos artísticos do movimento modernista de 1922 ainda desfruta de amplo debate, nos interessa destacar aqui três aspectos que vinculam a proposta antropofágica à dança de Ismael Ivo. Em primeiro lugar, a premissa de igualdade entre conhecimentos e fazeres norte-centrados representados pelo campo artístico do período e de fazeres específicos encontrados no território brasileiro através das culturas afrodiáspóricas, ameríndias e das culturas populares; não é possível fazer antropofagia sem “devorar” a diversidade. Em segundo, a proeminência do artista nesse processo e sua suposta posição de neutralidade. Esse aspecto é elementar na proposta de Oswald, o artista é aquele formado tecnicamente e conceitualmente segundo as premissas do campo artístico, mas que pratica o exercício de se alimentar de outras culturas que não a sua específica. Por último, a antropofagia é um interesse declarado de busca por reconhecimento e legitimação no interior do campo específico, funcionando como estratégia conceitual de justificar o fazer artístico a partir do Brasil.

4.2 Antropofagia de Si de Ismael Ivo

42 “A colonização, repito, desumaniza até o homem mais civilizado; a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente tende a modificar a pessoa que o empreende; o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal”. (CÉSAIRE, 2020, p. 23-24).

Sou um bom filho da antropofagia.

Ismael Ivo (1983).

Assim como Oswald de Andrade, que se opôs ao modelo cultural vigente através do escárnio e das frases de choque, Ismael Ivo traz o choque através de seu corpo e coloca à mostra os dilemas estruturais de nossa sociedade. Tornando evidente que só a antropofagia não nos uniu (PIZA, 2011), pelo contrário, ela contribuiu para realçar as diferenças. Não que isso seja algo ruim, mas evidencia a diferença de oportunidades de acesso e principalmente a mudança de lugar do devorado para devorador.

Intitulando-se como “bom filho da antropofagia”, Ivo se reconheceu na proposta de Oswald e no seu modo de pensar as relações entre cultura europeia e culturas daqui. Enquanto as influências recebidas por este se desdobraram na literatura, as de Ivo se fazem no corpo e na dança. Quando Ismael Ivo afirma que é um antropófago, de imediato está reivindicando um lugar de pertencimento e anunciando um modo de caracterizar seu fazer artístico. Na área da dança, é necessário compreender o contexto e a que serviu a proposta da antropofagia para a dança adjetivada como arte. Caminho este que auxiliará a compreensão de como Ismael Ivo reivindica para si, por meio do conceito de antropofagia, um lugar à mesa da modernidade⁴³ em dança.

No documento constante no anexo I deste trabalho, podemos observar que a mistura, o comer e a deglutição, está centrada e autorizada em um grupo seletivo, pressupondo o papel do artista como neutro, tal como o projetou Oswald. O avaliador (ANEXO II) do documentário “O Rito de Ismael Ivo” (2003), com a identidade oculta em razão da regulamentação daquele processo seletivo afirma que o documentário não passa de uns passos de dança *jazz* com macumba. Ele desqualifica o lugar e a importância atuante de Ivo no cenário da dança moderna, colocando em dúvida sua trajetória, suas epistemologias e sua dança. Fato que ressalta a importância de se revisitar o estudo das performances como

⁴³ De acordo com o historiador da dança Rafael Guarato (2019, p. 64), “O endossamento desse viés modernizante a partir de uma ‘brasilidade’, encontrou respaldo numa tradição do modernismo em arte no país presente no movimento antropofágico, tal vinculação deu-se inicialmente através da abominação às elites culturais que pautavam suas predileções em produtos estrangeiros. Contra estes, o povo foi requisitado como ‘alma da nacionalidade’, ao passo que as elites passaram a ser acusadas de manchar ou atrapalhar questões nacionais. Nessa direção, a crítica de dança encontrou no Ballet Stagium uma abertura para disseminar o lema antropofágico: ‘Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo’. Tal proposição encontrou ressonância na década de 1970 nos discursos dos diretores do Ballet Stagium, estando a máxima da ‘desmistificação do balé’ presente entre seus ideais desde seu primeiro ano de existência, retirando-o de sua ‘aura’ elitista a partir de apresentações de Norte a Sul do país”. Deste modo, o Ballet Stagium não só desmitificou o modelo colonial (balé), como também chocou ao se apresentar em lugares inusitados, como parques, utilizando palcos flutuantes. Em 1973, se apresentou no lago do Parque do Ibirapuera em comemoração ao aniversário da cidade de São Paulo, levando a dança para os olhos do povo.

transferências de conhecimento incorporado (TAYLOR, 2013) e suas metodologias de engajamento com outras realidades. Dado que esse tipo de desqualificação é baseado no que Frantz Fanon (2008, p. 104) definiu como o olhar branco, ao relatar que:

Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas.

Desse modo, o fazer artístico segundo a antropofagia de Oswald se apresenta como uma prerrogativa de pessoas brancas, tanto por pressupor acesso à formação específica em arte como pela posição de distanciamento das culturas das quais alimenta seu trabalho artístico. Por isso, a ideia de antropofagia de si de Ismael Ivo, expressão que Ivo cunhou para descrever o seu próprio método de criação artística, aproxima-se do que a psicóloga e artista portuguesa Grada Kilomba (2019) define como etnografia do sujeito. Ivo não se alimenta de culturas externas e distantes de si, ele conta sua própria história em montagens coreográficas por meio das tensões na relação do seu corpo negro. Para contar sua história, fazer a etnografia de si, considerando-se como sujeito que é, precisou conhecer e “comer” mais, criar um lugar para a sua criação, invertendo a lógica operacional da antropofagia oswaldiana. Ele relata que,

Já naquela época [apresentação do *O Rito de Corpo em Lua* na Bahia], fazendo dança moderna no patamar mais elitista, eu buscava mais. Fazia aulas de dança afro-brasileira. Em São Paulo fiz maculelê e maracatu. Estava interessado em dança afro, dança dos Orixás. Não tinha um interesse puramente folclórico, embora fosse justificável. Existem inúmeras danças folclóricas lindas, diversos grupos, como o próprio Balé da Bahia, que são incríveis. Mas eu estava interessado em saber qual era a simbologia dos orixás, por exemplo, Oxumaré com o arco íris. Queria não só aprender a dança, eu queria transformar. É uma matriz de pesquisa artística que eu posso levar à Lua! E retorno então para o Rito do Corpo em Lua. Uma viagem em que era possível ver traços de Ivo, subindo uma escada e virando um pássaro e escorregando como uma serpente. Era a imagem de Oxumaré, que também tem o arco íris e a serpente. Mas não era a dança da serpente, eu escorregava do topo da escada já transformada, colhendo outros elementos. Uma mesma matriz, talvez genética, cultural ou só identitária. Talvez a identidade combinada com a genética e a história forneçam uma ponte para desenvolver a criatividade. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 114).

Ivo procede de uma vivência cultural com referências afrodiaspóricas, o fato de trazer sua história para o palco entra em contato com o campo artístico da dança paulistana e, a

partir disso, ele seleciona informações e elementos que atravessaram sua trajetória para compor suas cenas. Ter nascido um homem negro e crescido na periferia fez de Ivo um performer cotidiano para ser compreendido enquanto artista. De acordo com Taylor (2013, p. 27),

[...] a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia.

Atuando não somente como artista, mas epistemologicamente como performer, Ismael Ivo interpreta um personagem que o campo artístico consegue apreciar. Assim como a performance funciona como método de sobrevivência, a dança afro, a seu turno, é comumente considerada como dança étnica, e não apenas como dança. Nesse sentido, é possível afirmar que outras danças também se enquadram na nomenclatura. O balé, por exemplo, se enquadraria como dança étnica ao apresentar especificidades de localização geográfica, cultura, mitos, modelo organizacional, epistemologias e cosmovisões, como salientou a antropóloga Joan Kealiinohomoku (2013). A dança afro e as danças negras partem do mesmo princípio. As danças negras trazem interrogações. Se cada uma das anteriores se coloca em algum lugar do mapa, as danças negras se localizam no próprio corpo, nas experiências dos sujeitos negros, que recebem influências dos mitos do colonizador (FANON, 2008) e dos mitos africanos ou da negação deles. Uma dança da diáspora que tem o corpo e a diáspora como um lugar, que fica se movimentando na encruzilhada em busca de novos caminhos e linguagens.

Portanto, o caráter performativo de Ivo o mobilizou para reorganizar seu conhecimento incorporado segundo as premissas do campo artístico. Para tanto, a escolha realizada pelo artista foi de se vincular ao conceito antropofágico do fazer em arte para, através dele, reinserir assuntos e temáticas que remetem ao cotidiano e à vida afrodiáspórica.

A primeira coreografia que eu fiz se chamava Ode para o rei de Harlem e foi inspirada em um poema do Frederico Garcia Lorca. Ele descreve a primeira visita aos guetos de revista visuais de Nova Iorque. E eu terminava falando e me movimentando, comendo palavras e vomitando movimentos. Ao final desse poema eu pulava! Ficava pulando! Pulando! Pulando no ar e dizendo assim: ‘Há de gritar louca de fogo, há de gritar louca de neve, há de gritar com a cabeça cheia de excremento, há de gritar como todas as noites juntas, há de gritar com voz tão desgarrada, até que as crianças tremam como meninas e libertem o negro do azeite, e da culpa porque queremos o pão nosso de cada dia, flor do vidoeiro e perene ternura debulhada, porque queremos que se cumpra a vontade da terra que dá seus frutos

para todos.’ (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 112-113).

Por isso, em nenhum momento encontramos Ismael Ivo afirmando que desenvolve uma dança afro, afro-brasileira ou uma dança negra brasileira. Ele afirma que faz uma “dança mundial”. Mas quando inicia suas entrevistas dizendo “eu sou Ismael Ivo, negro”, e no decorrer de suas entrevistas diz dançar e coreografar partindo de suas experiências como tal, fica evidente que o artista performa seu fazer e discurso segundo interesses específicos e os lugares com os quais se relaciona. O artista simplesmente não deseja dar um nome, para não se limitar ou se comprometer com modelos que, no imaginário, possui códigos específicos. Seu código de criação utiliza o próprio corpo como um receptáculo de seu lugar de origem e dos lugares que transitou. Um corpo atlântico, sem perder suas referências. Em entrevista para o programa “Um olhar para o mundo”, da TV Brasil (2020), Ismael Ivo diz realizar uma dança mundial. “E onde está a origem do mundo? Na África”. Em uma de suas falas Ivo diz que sua reivindicação racial está em seu corpo negro. Isso ninguém pode contestar.

[...] Eu via que através da minha identidade negra trazia para o cenário artístico uma outra cor, uma outra forma de ver, produzir e traduzir. Você pode dizer que é simplesmente a originalidade de cada artista, mas o contexto que eu acabei de descrever me deu as ferramentas para articular e me expressar daquela maneira. Me movimetei no mesmo circuito de outros artistas, brancos e negros, também originais. Mas a minha originalidade era nutrida por esse tipo de argumento que eu sabia que era meu, que era do meu corpo negro. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 112).

Ismael não faz uma dança negra por ser negro, apenas, mas por seu conhecimento de um pertencimento histórico que se faz também pelo corpo e por suas vivências de homem negro, construídas por pontos positivos e também pelo lugar do não ser (FANON, 2008). Ivo se coloca em questionamento. Afirma seu lugar flutuante da diáspora, desafiando um modelo fixo de dança negra.

A dança clássica, por exemplo! Pensava em entender e fazer uso quando quisesse, se eu quisesse e como quisesse. Foi como montar uma coleção de armas. Queria me fortalecer para depois poder fazer o que eu bem entendesse com esse material. Ninguém poderia me rotular, dizer que era dança folclórica, dança moderna, etc. Me tornei uma mescla de todas elas, até do clássico, para então usar isso como uma artilharia, como arma mesmo. Essa era minha proposta: eu vou dominar! Quantas piroetas estão fazendo? Vou fazer também! Era uma proposta minha, racial mesmo, de negritude, de ganhar espaço! (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 115).

Um negro devorador, disposto a comer e vomitar. E vomitou! Em entrevista à Carta

Capital (2017), o artista aborda sua antropofagia demarcando inicialmente uma diferença primordial, o fato de sua antropofagia ser marcada pela fome. A fome, nesse sentido, adquire um sentido muito amplo:

Eu sempre me identifiquei como antropófago. Porque eu falava de fome. Eu sou um bom canibal de ideias, de momentos. Saí pelo mundo exatamente para tentar aprofundar meus conhecimentos, absorver, comer todo tipo de informação que eu pudesse. Procurei me aprofundar em todos os estilos de dança, para, como um bom canibal, poder ter essa bagagem e digeri-la de outra forma (IVO, 2017, s.p.).

Ivo sabia que sendo quem era, “comer”, apenas, não era suficiente. “Comer” para contrapor um tipo de arte ou de cultura artística que não lhe contemplava, não era suficiente. Ivo sabia que precisaria “comer” três vezes mais e construir algo que, ao mesmo tempo, pudesse se identificar e atender às expectativas do campo artístico. Desse modo, Ivo devorou não só para si ou para sua trajetória artística, mas para seu povo e para se manter lugares que são constantemente demarcados, por pessoas que estão em posições de poder, como lugares que não são para pessoas como ele, como nós. Para isso, Ivo buscou a formação constante, e acreditava que não havia limites para o conhecimento, tanto que exerceu diferentes funções relacionadas à dança: foi bailarino, coreógrafo, diretor artístico, curador, gestor, programador, entre outros. Ele relata:

No Brasil eu me inseri, foi uma infiltração. No início, quando terminavam os ensaios, eu era o único que tinha que tomar dois ônibus para Sapopemba. Os outros eram todos de classe média. Retornavam para suas casas no bairro Jardins. Eu era o único negro, mas eu estava ali insistindo e era um lugar que eu queria conquistar. Eu sempre digo, mesmo com toda minha experiência internacional, eu não precisei virar estrangeiro para criar arte na dança fora do Brasil. Fui diretor por oito anos do setor de dança da Bienal de Veneza e um dos fundadores do The ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival, que agora é um dos principais festivais de dança da Europa, com ações relacionadas à educação e disseminação da dança. Procurei sempre evitar o estereótipo que existe relacionado ao negro. Eu saí do Brasil para me inserir e me propor, mas sempre com minha base de negro brasileiro. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 111).

Em suas entrevistas, Ivo repete inúmeras vezes o termo *negro* e sempre destaca sua exclusividade como homem negro em vários espaços em que atuou: “O primeiro diretor negro a dirigir um tetro alemão”, “o primeiro negro a dirigir o Balé da cidade de São Paulo após 50 anos de sua criação”. É um paradoxo de narrativas em um cenário que afirma que a dança ultrapassa esses entraves sociais. Ser o único ou a exceção serve para confirmar a regra. O modernismo se ateve a mudanças estéticas, mas não conseguiu romper com alguns monstros

sociais. Ainda que Ivo se colocasse como artista pós-exótico, sua imagem, até hoje, causa espanto e alvoroço. Só agora se deram conta que o infiltrado hoje é uma referência mundial em dança.

4.2.1 *Constante diáspora*

Uma das características da antropofagia de Ismael Ivo, como mencionado anteriormente, é o seu caráter diaspórico. A antropofagia Oswaldiana, em alguma medida, também é caracterizada pela relação com outras culturas. Entretanto, em Ivo, a diáspora tem outro caminho e se assenta em outras questões. O modo como isso se apresenta na obra de Ismael Ivo relaciona-se ao sequestro do povo negro do continente africano, às marcas da escravização, às relações implicadas ao seu corpo de diversas maneiras (o fenótipo; o gênero imbricado à raça, considerando os estereótipos relacionados ao homem negro; à classe social, à religião etc.). Stuart Hall (2003), ao definir a experiência diaspórica, afirma: “Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertencço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma chegada sempre adiada. (HALL, 2003. p. 415)”.

A diáspora possibilita uma troca e o surgimento de novas estéticas negras. A diáspora inicial trouxe no corpo e na memória estética e costumes. Sejam eles artísticos, cotidianos e religiosos. Lembrando que para o africano não há uma separação do que é sagrado, pois tudo está no campo do sagrado. Ivo percebe que as diferenças se apresentam no corpo físico e também na epistemologia, no que o corpo carrega de história.

Eu comecei a desenvolver meu trabalho fora do Brasil e as pessoas se surpreenderam pelas opções de como eu apresentava o corpo negro. Não era uma coisa muito europeia. Alguns autores destacam como eu influenciei e desenvolvi uma outra estética. Organizando ideias coreográficas no palco, dentro da própria cultura alemã. O meu trabalho intitulado Francis Bacon, por exemplo, casou uma outra visão estética. Eu acredito que o corpo do dançarino brasileiro tem muito mais liberdade para se expor. Na cultura alemã, por exemplo, a exposição frontal é muito difícil. O corpo para eles tem um significado histórico grave, é o que foi queimado nos campos de concentração. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 119-120).

Temos a diáspora do retorno e o fluxo para outras partes do globo terrestre. Criando outras estéticas negras que dialogam ativa ou passivamente com diferentes modos de fazer arte. Assim, criamos um território do corpo diaspórico. O atlântico é um território do fluxo e

do refluxo. E o corpo, um receptáculo de informações de repasse e absorção de novas possibilidades do fazer dança.

Ismael Ivo, por meio de sua vivência, reconhecia isso em outros espaços. De fato, a afirmação social, racial e existencial observada por Ivo é constituída por vozes e histórias outras, características da resistência dos africanos da diáspora e da busca pelo resgate de sua própria história. Isso abarca todas as esferas da existência humana. O artista cita, por exemplo, a relação entre a cultura de ostentação e a autoafirmação pessoal contra o racismo vigente.

O próprio RAP em suas letras aponta: ‘Ok! Agora vocês vão ouvir o que eu vivo, entendeu, tão pensando o que?’ E o RAP Ostentação, que também não deixa de ser uma forma de protesto: ‘Agora vou adquirir todo o ouro que eu puder até nos meus dentes, nos meus olhos. Se eu quiser vou colocar duas pepitas de ouro e agora vocês vão ter de me enxergar! Roupa de ouro, olho de ouro, Olhem! Me enxerguem!’ Entendeu? É incrível. É como uma panela de pressão, uma hora explode! (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 116).

A explosão na arte em resposta ao que foi roubado, considerada por Ivo como algo incrível, é visível também em suas próprias obras. Ele esteve consciente do seu processo de retomar o que é “de dentro”, de “comer” o que é de fora e de “criar” a sua própria expressão sabendo que ao mesmo tempo era necessário “criar” para estar nesse espaço constantemente negado a ele e a nosso povo, o campo artístico. Quando Ivo assume o Balé da Cidade de São Paulo, tornando-se o novo diretor do Teatro Municipal de São Paulo, ele menciona isso: “Quando eu cheguei aqui no primeiro dia, o guarda me disse: ‘Bom dia! O que o senhor quer?’ Eu respondi: ‘Eu sou o novo diretor, agora eu mando no prédio.’ (Risos). (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 118). Ele evidencia também o desejo por mudança desse espaço que sistematicamente exclui pessoas negras, lhes negando as oportunidades de desenvolvimento de sua trajetória pessoal. “O Balé da Cidade de São Paulo possui uma diversidade de corpos, mas faltam negros.” (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 117).

Dessa forma, quando defendemos a consciência de Ivo sobre a criação de sua própria antropofagia, estamos nos referindo à necessidade que o artista teve de ir além da antropofagia em seu sentido usual e do fato dele ter criado uma metodologia própria para lidar com todos os desafios já mencionados anteriormente, algo que Ismael deixou explícito em suas entrevistas: “[...] eu tenho que acreditar sempre! Tenho eu como exemplo. Estou sentado aqui com 50 pessoas, 34 bailarinos, todos sob meu comando! O negão aqui é prova de um negão que chega!” (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 118). A subversão do

estereótipo e a compreensão em ser o primeiro inúmeras vezes e em tantos lugares nunca foram pensadas por Ivo de maneira desconectada da realidade racial, social e política do Brasil e do mundo. A celebração de suas conquistas foi munida, também, pela consciência da responsabilidade de estar nesses espaços, de subverter uma lógica, ser a exceção que confirma a regra e precisar manter o compromisso de levar consigo, os seus. Isso não anula a sua própria surpresa em relação ao que construiu em sua trajetória de artista.

4.3 Fazeres artísticos de um Macunaíma que vomita em cena

Um primo de Anchieta, o Pe. João de Aspícueta Navarro, escreve em carta datada de 28 de março de 1550: ‘Uma vez, por esses dias, foram à guerra muitas das terras de que falo, e muitos foram mortos pelos inimigos, donde, para se vingarem, outra vez lá voltaram e mortos muitos dos contrários, trouxeram grande abundância de carne humana, e, indo eu visitar uma aldeia, vi que daquela carne cozinhavam em um grande caldeirão, ao tempo que cheguei, atiravam fora uma porção de braços, pés e cabeça de gente que era medonha de vêr-se, e seis ou sete mulheres, que com trabalho se teriam de pé, dançavam ao redor, experimentando o fogo que pareciam demônios do inferno’.

J. Fernando Carneiro, (1946).

Entre braços, pés e cabeça e dança, Ismael Ivo deu início ao seu processo de devoração. Ao vincular-se à figura do personagem ficcional Macunaíma, de Mário de Andrade, Ivo se pauta essencialmente em sua disposição às aventuras de migrar. O ato de se relacionar com diferentes grupos sociais e georeferências para alcançar seus objetivos. Nesse percurso, o ato de deglutir está presente em conjunto com o ato de celebrar, dançar... Somos produtos da antropofagia (IVO, 1999), devoramos e digerimos, nos colocando em metamorfose no intuito de criar algo nosso. Como um modernista do século XXI, o artista afirma: “Mas, onde eu estiver, sou para todo sempre Macunaíma.” (IVO, 2019). Reivindicando o status de personagem moderno do herói sem caráter, Ivo se vincula ao imaginário do artista como intelectual, que leva consigo a responsabilidade de arauto da modernização. Para realizar essa tarefa, o artista negro procedeu tal como o personagem literário, migrando com considerável astúcia de lugar para lugar, comendo e vomitando sua experiência em forma de

cena de dança.

Ivo, como Macunaíma, está em Nova Iorque, mas de repente em Berlim. Para isso utilizou das distintas técnicas em dança, fugindo de uma dança estática e oferecendo um corpo sem conexão técnica específica. Ivo elabora um corpo “marginal” dentro de um campo centralizado, sai da margem para alcançar o centro, abdicando de convenções estéticas preestabelecidas na ocupação dos espaços ditos de poder. “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.” (ANDRADE, 1969). Assumindo declaradamente a tradição artístico-intelectual modernista, Ivo afirma que seu interesse foi:

desenvolver e absorver outras ideias a partir da minha própria matriz. E isso, claro, muito relacionado com o sentido da antropofagia. Quis, para mim, toda a tradição de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral que nos anos 20 no Teatro Municipal, que hoje é minha casa, desenvolveram a Semana da Arte Moderna. Essa manifestação antropofágica, expressa na declaração “Tupi or not Tupi”, parodia o “To be, or not to be” de Shakespeare. Uso muito essa ideia, influenciado pelo filme Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, em que Grande Otelo fazia o personagem central. Tenho toda essa experiência de 30 anos lá fora, mas para todo sempre sou um Macunaíma. Não precisei virar alemão ou alguma outra coisa. Porque como artista negro afro-brasileiro eu tenho uma forma interpretativa de como responder ao mundo e de procurar o meu espaço. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 111).

Ao se declarar Macunaíma, Ivo deixa seu recado, onde quer que vá, será um homem negro, pois seu corpo é linguagem e significa. Enquanto Macunaíma tomou um banho no poço e se tornou branco, Ivo mergulhou no entendimento do outro acerca da dança para devorar. Já que o fenótipo é uma barreira, o artista usou da deglutição ou tomou um banho no poço, com o intuito de furar o bloqueio. É astúcia, é drible, é combate. Como a linha do equador, não se vê, mas se faz presente.

Na continuação deste capítulo realizarei uma apresentação e descrição de três espetáculos cênicos desenvolvidos por Ismael Ivo, buscando demonstrar o que o artista chama de Antropofagia de Si e como a diáspora africana se faz presente em seu trabalho. São eles: "Mapplethorpe" (2002), a respeito da hipersexualização do corpo do homem negro; “Olhos D’água” (2004), espetáculo que esmiúça as tradições africanas no contexto do tráfico negreiro para o novo mundo; e “Erêndira” (2014), que foi baseado no livro “A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e Sua Avó Desalmada” (1972), do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez. Vale destacar que o objetivo não consiste em esmiuçar as obras de Ivo, mas, antes,

em reconhecer seus vínculos com assuntos que permeiam a empiria de corpos negros na sociedade, associados às suas estratégias de criação.

4.3.1 "Mapplethorpe" (2002)

Em sua construção artística, Ivo se conectou a diferentes estéticas e técnicas, de dança, dança teatro ou mesmo da literatura. Ele realizou concepções coreográficas galgadas nas mazelas sociais como o racismo e machismo, colocando em evidências questões que a sociedade não consegue resolver; colocando à mostra os desejos, medos e inseguranças sociais. Ivo dá vida aos monstros cotidianos. A título de exemplo, a obra solo idealizada para a Bienal de Veneza, "Mapplethorpe" (2002) é uma amostra dessa complexidade. O trabalho solo foi criado com o intuito de trazer a discussão sobre a hipersexualização do corpo do homem negro e intitulado com o nome do Robert Mapplethorpe (1946-1989), reconhecido por suas obras em preto e branco e corpos nus, em especial corpos de homens negros.

Ivo conheceu Robert Mapplethorpe na década de 1980 na cidade de Nova York, quando uma amiga jornalista realizaria uma entrevista com o fotógrafo e convidou Ivo para acompanhá-la. Chegando ao local, ele se deu conta de que estava perante o polêmico fotógrafo conhecido como Mapplethorpe. Ivo detalha esse encontro a seguir:

Anos depois, em Nova Iorque, acidentalmente eu encontrei um fotógrafo radical americano, Robert Mapplethorpe, que objetivou o corpo negro, o homem negro, a sexualidade, o membro cavalariço do homem negro, etc. Eu fiquei fascinado com suas fotografias porque ele pegou a fantasia que a elite e a sociedade têm e colocou na mesa. É como se dissesse: "Olhem, esse é meu fascínio, é minha obsessão, gostem ou não gostem. Vejam se quiserem!" Paralelo a isso, ele fez um outro trabalho com fotografias branco-negro de flores, principalmente flor callas, a flor branca, que é meio fálica. Suas fotografias eram lindas. Ele era um fotógrafo incrível. Eu estava trabalhando com o Alvin Ailey em Nova Iorque e de repente, por uma conexão de uma jornalista que eu fui acompanhar, ele me fotografou. Depois de alguns anos ele morreu de AIDS. A obra de Robert Mapplethorpe é uma referência dentro dessa obsessão do corpo negro, do homem negro, de tudo isso... e da simbologia. E foi uma coincidência ele ter me fotografado, feito retratos e fotografias de meio corpo. Não fiz nu (risos). Naquela época, nem conseguiria. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 120-122).

Esse encontro foi tão marcante para Ivo que, ainda que naquele momento ele não tenha conseguido posar nu, posteriormente ele trouxe a nudez para sua obra, munindo-se também de elementos tão chocantes para o público quanto a sua própria nudez. Ele afirma que,

[...] depois, anos depois eu resolvi criar um solo chamado Mapplethorpe. Criei esse

solo um pouco dentro da experiência que eu tive de quase duas horas com ele me fotografando no estúdio. Então coloquei no palco 300 callas, um jardim branco, aonde o meu corpo negro fazia um percurso dentro do universo e da obsessão do fotógrafo. Eu fiz mais, pedi para Anistia Internacional fazer uma pesquisa dos encarcerados americanos e, ao mesmo tempo que eu estava no palco fazendo algumas referências coreográficas do corpo negro, eu projetava um pé de um homem negro acorrentado, caminhando, do sistema prisional dos Estados Unidos, “coincidentemente”, de maioria negra. Estavam no corredor da morte, condenados à cadeira elétrica. Na lista havia alguns dados: anos de prisão, etnia (a maioria negros e hispânicos), quantos anos ficaram na prisão, etc. E claro, ficaram na prisão porque a comunidade negra não tem dinheiro para pagar o serviço judicial legal. Ao mesmo tempo que eu estava dançando, uma pessoa da lista caminhava para a execução. Eu apresentava os pés e a lista mostrava o sujeito: fulano de tal, negro, tantos anos de prisão, em alguns minutos estará caminhando para a cadeira elétrica. E o público assistia aquilo enquanto estava acontecendo! (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 120-122).

Para o palco, Ivo coloca o maior órgão do corpo humano em evidência, a pele, e expõe o órgão sexual masculino. Junto ao corpo, ele traz também um debate de questões sociais que o atravessam e tensiona isso durante todo o espetáculo, impedindo que as pessoas se sintam confortáveis com seus próprios preconceitos. Durante o processo de criação, Ivo contrapôs os sentidos sexualizados do corpo negro no imaginário ocidental a condições materiais de sobrevivência da comunidade negra nos Estados Unidos, pois, segundo a Anistia Internacional, 40% dos homens negros estadunidenses, na faixa entre 16 e 25 anos, estavam na prisão⁴⁴.

Eu gosto de provocar. Em um outro momento da coreografia, eu pegava galões de gasolina e caminhava enquanto uma imagem de fogo era projetada. Eu pegava um dos galões de gasolina, jogava no meu corpo e caía um pó branco. Eu parava, olhava para as pessoas. Elas estavam esperando o fogo, induzidas pelas projeções. Mas o que viam era um corpo negro completamente nu, coberto com pó branco. Num outro momento, eu usava um objeto de Robert Mapplethorpe, um canivete de pressão. Às vezes eu o pegava e passava no meu corpo, como se fosse me cortar. Aí pulava para fora do palco e, só com o canivete, sem fazer nada, olhava para as pessoas com o olho aberto: decifra-me ou devoro-te! E agora? Um homem negro com o canivete aberto? O que pode acontecer? O que você sente? Aí eu voltava para o palco. As pessoas ficavam atônitas. Então esse tipo de simbologia, usando um ícone da fotografia e essa objetivação do corpo negro, foi transformada em uma ação política. Assim, fui desenvolvendo uma linguagem de como utilizar uma proposição estética. Mapplethorpe foi um ícone da fotografia e por coincidência eu fui fotografado por ele. Mas fui discutindo com ele sua própria obsessão, colocando exemplos de quando se está fazendo a elegia da beleza negra, esse mesmo corpo está sendo dizimado, executado. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 120-122).

44 BOGÉA, Inês. Ismael Ivo homenageia Mapplethorpe em solo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 mar. 2006.

Figura 9 – Ismael Ivo em Mapplethorpe



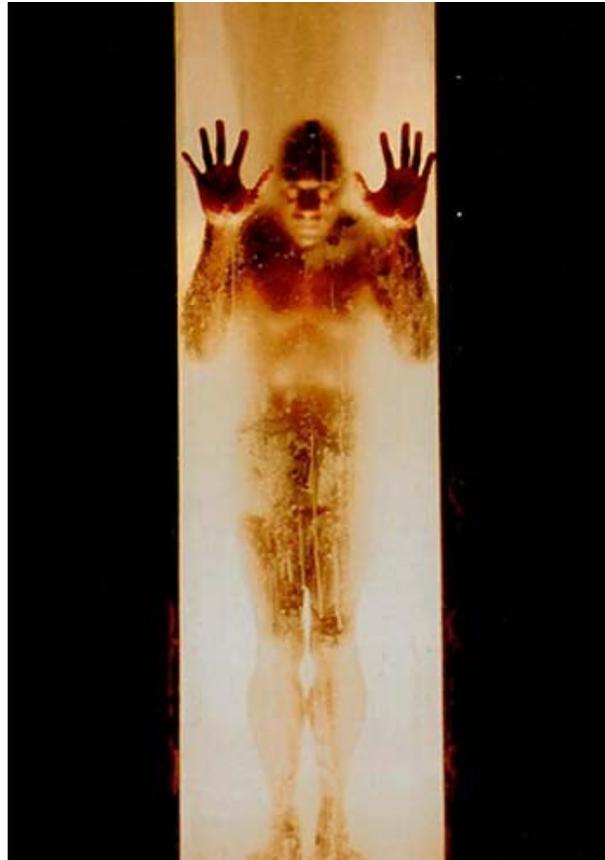
Fonte: Apresentação no Volkstheater (Teatro Popular), Vienna, 2003. Impustanz Festival.⁴⁵

Para resolver cenicamente sua proposta, Ismael Ivo dividiu a obra de 70 minutos em três cenas principais, nomeadas como: Prisão, Flores e Mortalidade.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.impulstanz.com/en/archive/2003/performances/id56/> . Acesso em: 5 fev. 2020.

4.3.2 Prisão

Figura 10 – Ismael Ivo na cena Prisão em Mapplethorpe



Fonte: Foto de divulgação do Tones on the Stones Festival, Verbano Cuscio Ossola, Itália, 2009. ⁴⁶

Ao entrar no local de apresentação, o público se depara com Ivo seminú, preso, dentro de uma espécie de armário transparente e evolvido pelo som emitido pela câmera fotográfica. Ivo dá início a sua movimentação após o som da música de Steve Reich, em um volume estarrecedor. Com movimentos intensos, o artista traz para a cena a condição do homem homoafetivo dentro de um sistema que o oprime. Trazendo para o palco a estética que Mapplethorpe construía em suas fotografias. Não apenas a estética, mas sua voz, seu ser (RIMON, 2003).

Construindo imagens em movimento, Ivo procurou fazer com que as fotografias de Mapplethorpe ganhassem vida, mas uma vida paradoxal, que consegue agrupar em um mesmo corpo a beleza, a atenção do olhar desejante e a condição de encarceramento a que o

⁴⁶Disponível em:

https://www.affaritaliani.it/entertainment/danza_ismael_ivo_nel_cuore_montagna240709_mm_158575_mmc_1.html . Acesso em: 9 fev. 2020.

corpo negro está sujeito, seja dentro do sistema prisional estadunidense, seja encaixotado sobre o olhar sexual objetificante que condena o corpo negro à sensualidade onipresente.

4.3.3 Flores

Figura 11 – Ismael Ivo na cena Flores em Mapplethorpe



Fonte: Apresentação no Festival da Arte Negra (FAN), Belo Horizonte, 2007. Créditos: Guto Munis.⁴⁷

Ao se movimentar como que na busca pela liberdade, as paredes vão ao chão, revelando um lindo jardim de lírios brancos (fazendo referência ao trabalho de Mapplethorpe com a forma fálica das flores). O momento Flores leva o público ao universo do fotógrafo em seu período polêmico nas décadas de 1960 e 1970, com a exposição com corpos nus, trazendo o imaginário do corpo negro como um objeto sexual, ele muda suas lentes para as flores (RIMON, 2003).

Nesse momento, Ivo elabora poses, troca de roupas, veste um terno, se movimenta, veste um pijama, se movimenta, compondo gestos que misturam as organizações corporais encontradas nas fotos de Mapplethorpe em seu corpo negro, oferecendo uma imersão “ao vivo” para expectadores ao universo íntimo do estúdio fotográfico. O fotógrafo, relido por Ivo, traz em seu trabalho o desejo ocidental em relação ao corpo negro, coloca à mostra

⁴⁷ Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/mapplethorpe>. Acesso em: 15 jan. 2021.

atributos que objetificam o negro. “É a minha vez de anunciar uma equação: colonização = coisificação”. (CÉSAIRE, 1978. p. 25).

Colocado em exposição, como em uma vitrine, o coreógrafo joga com o estereótipo do corpo negro masculino em Mapplethorpe, e nos revela que:

O tabu é a projeção ocidental de uma sexualidade reprimida. Mas a origem encontra-se no conceito de colonialismo. A população negra estava lá para ser usada e abusada. As fantasias eróticas têm nesse desequilíbrio de poder suas origens perversas. O corpo negro é trancafiado na situação existencial da perda de poder. Normalmente, pode-se dizer de fotos: ‘Isso é pornografia’. Mas Mapplethorpe colocou a cobiça colonial sobre a mesa (IVO *apud* ODENTHAL, 2012, p. 10).

4.3.4 Mortalidade

Figura 12 – Ismael Ivo na cena Mortalidade em Mapplethorpe



Fonte: Apresentação no Festival da Arte Negra (FAN), Belo Horizonte, 2007. Créditos: Guto Munis.⁴⁷

Quando tudo estava tranquilo e o espetáculo caminhava pela beleza negra, surgem os medos sociais forjados historicamente sobre pessoas de pele retinta. É recorrente encontrarmos artes diversas com o discurso de valorização da beleza dos corpos negros, colocando-os como exóticos e de grande poder sexual, como evidenciado por bell hooks (2019, p. 66): “‘A verdadeira divisão’ é trazer à tona todas aquelas fantasias e desejos

inconscientes ‘obscenos’ associados ao contato com o outro, incrustado na estrutura profunda secreta (nem tão secreta) da supremacia branca”.

Nesse terceiro esquete, há uma rampa no centro do palco e nela aparece o homem negro com terno claro e sapato branco de salto. A luz focaliza cada parte de seu corpo, enquanto nos espelhos são projetados os nomes de homens negros executados ou condenados à pena de morte nos Estados Unidos. Durante essa projeção, Ivo dança com o punhal, entre as flores brancas, comendo-as e esmagando-as (RIMON, 2003).

Fazendo uso de poses, movimentos cotidianos e gestos inusitados, Ivo mostra não somente o seu corpo como belo, tal como Mapplethorpe fazia, mas todo o imaginário sobre ele. O corpo negro. Ivo escancara que ao sair do estúdio fotográfico, o corpo negro permanece com marcas do fato de que nossa sociedade supremacista branca e heteronormativa projeta as diferenças como menores e inferiores (VEIGA, 2019).

Um negro segurando uma faca em suas mãos, o que podemos esperar? Com seu punhal, o artista transita entre a plateia, tensionando os símbolos sociais sobre o corpo negro armado faz da sensação do outro, sua arma para denunciar o preconceito que o viver em sociedade inculcou.

4.3.5 *Olhos D’água (2004)*

O espetáculo foi idealizado para compor o Festival *Black Atlantic* (2004). Ocorreu na casa de Cultura do Mundo, na cidade de Berlim. Além da montagem do espetáculo, Ivo compôs, juntamente com Paul Gilroy e Jean Borelli, a curadoria do mesmo. O festival e o espetáculo tinham como ponto de discussão e exposição o conceito de Atlântico Negro de Gilroy, como um ponto de partida para as diferentes diásporas negras existentes no mundo. Desse modo, a obra “Olhos D’água” tem como objetivo principal mostrar como se deu e se perpetua, no início do século XXI, a construção cultural e organizacional dos povos negros através do Atlântico. Para isso, Ivo utilizou suas próprias experiências e as histórias que sua avó lhe contava, uma mulher negra que foi escravizada⁴⁸. Segundo Gilroy,

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia de recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido

48 CARDOSO, Cíntia. "Olhos d'Água" constrói história da escravidão a partir da memória. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 set., 2004. Ilustrada.

ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto esse abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir. (GILROY, 2012, p. 13).

Nesse contexto, juntamente com a pesquisadora e diretora teatral da Cia. Teatro Balagan, Maria Thais Lima Santos, Ivo escolheu três artistas negras para seu espetáculo, dando a merecida importância para a figura da mulher negra e para a diáspora negra. Uma das protagonistas foi a Ialorixá Beatriz Moreira Costa, conhecida como Mãe Beata de Iemanjá (1931-2017), a coreógrafa e cantora de *jazz* estadunidense Othella Dallas e a treatróloga e ativista do movimento negro, Thereza Santos (1930-2012)⁴⁹.

Figura 13 – Mãe Beata de Iemanjá (à frente) e Ismael Ivo em “Olhos D’água”



Fonte: Black Atlantic Festival, Berlim, 2004.⁵⁰

De acordo com Gilroy (2012), na tentativa de recriar as tradições africanas, de não esquecer o primeiro lar, os negros reinventaram a sua cultura. A respeito da reinvenção cultural, explica que:

As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais. Em oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade

49 Na ficha técnica de “Olhos D’água” constava, além da concepção e coreografia de Ismael Ivo, a direção de Maria Thais Lima Santos, a música de Steve Shehan e os dançarinos: Cristina Perera, Catherine Womba Tolopu, Apolo Franca, Rafael Luiz Nunes, Edsel Scott, José Antonio Roque Toimil.

50 Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/festival-celebra-influ%C3%Aancia-negra/a-1341494#:~:text=Em%20busca%20de%20vest%C3%ADgios%20em%20Berlim&text=O%20dan%C3%A7arino%20brasileiro%20Ismael%20Ivo%20assume%20um%20papel%20central%20no,do%20tr%C3%A1fico%20transatl%C3%A2ntico%20de%20escravos>. Acesso em: 12 jul. 2020.

entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a continuidade da cultura expressiva preserva não deriva da avaliação imparcial irracional do objeto artístico, mas de uma contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas como à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia. (GILROY, 2012. p. 128-129).

Amparado por esse conceito de Gilroy, a obra “Olhos D’água” busca explorar a transmissão cultural de tradições africanas provenientes do tráfico transatlântico de escravizados. As mulheres-referências eleitas não são tratadas como representantes máximas ou “autênticas” de um passado longínquo com a África, mas sim como representantes de fazeres culturais que não podem ser caracterizados de modo apressado como africanos, brasileiros, caribenhos, britânicos ou americanos. Trata-se de fazeres culturais de pessoas negras que ultrapassam barreiras étnicas ou nacionais e foram gerados a partir da resistência à colonização.

Não separar a arte da vida é um movimento crucial na obra de Ivo. Especialmente no espetáculo em questão. Voltando às ideias iniciais, Ivo relata que durante sua estadia em Berlim criou um projeto sobre a cultura negra, nomeado como Projeto Atlântico. Projeto este que, posteriormente, resultou na criação do espetáculo:

Fiz uma pesquisa e levantei os principais pontos de Berlim que se relacionavam com o negro. [...] o primeiro teatro em que Josephine Baker se apresentou, o estádio olímpico aonde Jesse Owens ganhou, em 1936, as medalhas de ouro nas Olimpíadas de Berlim e a sede do parlamento Alemão em que se decidiu a partilha da África. O projeto consistia em visitas guiadas a esses lugares. Havia um ônibus com aproximadamente 20 lugares e dentro dele uma cantora negra se apresentava. Exibíamos um vídeo histórico e os meus bailarinos preparavam performances. Eles dançavam onde outrora havia o Teatro da Josephine Baker. Depois entrávamos no estádio olímpico de Berlim e fazíamos uma encenação da corrida. Eles saíam do ônibus, assistiam a performance e entravam novamente. [...] Por exemplo, a Alemanha fez o massacre dos Hererós, etnia que habitava a atual Namíbia. Foi uma das únicas colônias alemãs onde se construiu o primeiro campo de concentração. Alguns sobreviventes do massacre foram para a Alemanha trabalhar como serviçais. Existe um cemitério onde os Hererós foram sepultados e o espetáculo terminava nele, por volta das onze da noite, iluminado por tochas. Muita gente queria ver e eram só 20 pessoas por dia. Era um projeto turístico, mas político também. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 122-123).

Ao descrever o Projeto Atlântico, Ivo evidencia o seu caráter político inserido em outros formatos de comercialização de artes encontradas no campo artístico. Esse caráter se estende ao espetáculo “Olhos d’água” desde a escolha das mulheres homenageadas até a forma de montagem do espetáculo, em que se contava a história dessas mulheres recriando momentos importantes de suas vidas por meio da dança. Um trabalho que mistura dança,

performance art, teatro e biografia. Mulheres negras, mais velhas e com trajetórias marcadas pela atuação em defesa de seu próprio povo.

Fiz um segundo espetáculo sobre a vida de três mulheres negras mais velhas. Convidei primeiramente Thereza Santos, que era uma ativista política do movimento negro, importantíssima. Quando o Caetano Veloso foi para Londres, o Gilberto Gil e ela foram para a África. Lá ela participou da guerrilha em Angola e Guiné Bissau. Pegou a metralhadora, pôs nas costas e foi com a guerrilha. Quando eles tomavam uma Vila, ela ia em um segundo batalhão e organizava escolas. Depois de um tempo voltou para o Brasil, era colega de Abdias e minha mentora. Existem alguns livros sobre ela. Do Rio convidei uma mulher religiosa, Mãe Beata, que vem da linha de Mãe Menininha e depois que se transferiu para o Rio tornou-se uma yalorixá. E dos EUA convidei a cantora de jazz Othella Dallas, que foi bailarina de Katherine Dunham. Essas três mulheres vinham e contavam histórias das suas vidas. Então, eu e os meus bailarinos reproduzíamos os momentos narrados. Tudo ao vivo! As três sentadas em três cadeirões no palco, e nós recriávamos os momentos da vida de cada uma. A ativista política e guerrilheira, a religiosa do Rio de Janeiro e a artista entertainment. O espetáculo se chamava Mama Atlântica e era a minha visão da história do Atlântico através dessas três mulheres, três pilares: o idealismo, a religião e a arte. As pessoas choravam em Berlim, de ver a vida dessas mulheres. Além delas eu levei também uma diretora negra, Maria Thais, que está ativa e trabalhando aqui em São Paulo, fazendo várias coisas. (IVO *apud* SILVA; CARVALHO, 2019, p. 122-123).

4.3.6 *Erêndira* (2014)

O espetáculo “Erêndira”⁵¹, com direção e coreografia de Ismael Ivo, foi idealizado com referência ao conto “A Incrível e Triste História da Cândida Erêndida e da Sua Avó Desalmada” (1972) do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez (1927-2014), e trata da triste história da Cândida Erêndira e sua avó que a maltratava, transformando a arte da literatura em dança⁵². O espetáculo faz parte do Programa Biblioteca do Corpo (2014)⁵³ e

51 Ficha técnica: **Direção e Coreografia:** Ismael Ivo; **Concepção artística:** Ismael Ivo & Marcel Kaskeline; **Cenário:** Marcel Kaskeline; **Figurinos:** Gabriele Frauendorf; **Desenho de Luz:** Marco Policastro; **Assistente de Coreografia:** Valentina Schisa, Stefano Roveda; **Assistente de Dramaturgia:** Catherine Jennings; **Interação e dinâmica de grupo:** Cléo Regina Miranda; **Atriz convidada:** Cleide Queiroz; **Dançarinos:** Alexandre Cardoso, Alice Vasconcelos, Carolina Vilela Abrão, Claudia Sibille, Daniel Rolim, Emma Rehnberg, Elayna Waxse, Felipe Guedes, Kate Page, Letícia Mantovani, Levana Prud^{home}, Li Tuokun, Lindsay Head, Lo Pan Chi Pansy, Lucas Borges, Mainá Santana, Mayra Maris, Olivia Coombs, Pablo Lozano, Robson Ledezma, Rony Leão, Stefano Roveda, Thaís Diniz, Vagner Cruz, Valentina Schisa, Vinicius Francês, Sarah Xiao, Jodie Judy Lu / Lu, Ying-Chu, Esl Kim.

52 Esse procedimento de dançar a literatura é um procedimento de criação do campo artístico, por exemplo, os balés de repertório, as obras de Klauss Vianna como “O caso do vestido”, as obras do Ballet Stagium como “Quebrada do Mundaréu” e “Diadorim” e, até mesmo, a relação de Eros Volússia e sua mãe, que era poetisa.

53 Biblioteca do Corpo é um projeto idealizado por Ismael Ivo e realizado por meio de uma parceria com a SP Escola de Teatro, o Sesc São Paulo e o ImPulsTanz Festival, que se propõe a dar caminhos e possibilidades artísticas para “bailarinos emergentes do Brasil com [...] imersão e atualização. É a possibilidade de criar uma nova geração de bailarinos coreógrafos para o futuro” (IVO, 2018). O projeto produz eventos formativos como cursos, apresentações e palestras acerca das atualidades artísticas.

contou com 29 bailarinos no elenco, 15 brasileiros e outros 14 de diferentes países. O papel da avó é interpretado por Cleide Queiroz. A abordagem utilizada é da dança-teatro, que teve grande influência em seus trabalhos após Ivo morar na Alemanha.

Figura 14 – Erêndira, Biblioteca do Corpo



Fonte: Impulstanz Festival, Vienna, 2014.⁵⁴

Figura 15 – Cena de Erêndira, Biblioteca do Corpo



⁵⁴ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/depois-de-viena-novo-espetaculo-de-ismael-ivo-chega-a-sao-paulo/>. Acesso em: 20 set. 2020.

Fonte: Sesc Pinheiros, 2014.⁵⁵

A releitura de Ivo conta a história de uma menina de 14 anos, que pesava 43 quilos. Após colocar fogo acidentalmente na casa da avó paterna, se viu em total desgraça. Para pagar sua dívida, sua avó lhe apresentou o mercado da prostituição. No povoado isolado em que as duas moravam, havia rumores que a avó foi prostituta. E que teria sido resgatada por seu avô Amadís, que lhe deu luxo e ostentação. Mesmo com todo o cuidado que Êrendira tinha para com sua avó, não foi suficiente para livrá-la da sentença. “Cansada pelos rudes trabalhos do dia, Erêndira não teve ânimo para despir-se, pôs o candelabro na mesa de cabeceira e se atirou na cama. Pouco depois, o vento de sua desgraça meteu-se no quarto como uma matilha de cães e derrubou o candelabro contra as cortinas. (MÁRQUEZ, 1972, p. 99)”.

O espetáculo mostra duas mulheres presas ao sistema opressor do patriarcado, pois a avó, mesmo após a morte de seu companheiro, dedica-se a cultivar seus restos mortais no jardim e com facilidade coloca a neta na mesma situação. Em um gesto de agradecimento eterno a ele, endossando o argumento de bell hooks de que: “A pobreza se tornou uma questão feminina central. Tentativas patriarcais capitalistas de supremacia branca para desmanchar o sistema de assistência social em nossa sociedade privarão mulheres pobres e indigentes do acesso às necessidades básicas da vida: abrigo e comida. (HOOKS, 2018, p. 85)”.

Ivo ressalta em seu trabalho problemas de um corpo simultaneamente singular, mas que lida com uma realidade que pode ser reconhecida em diferentes lugares, acompanhando a própria dinâmica do elenco que contava com dançarinos de diferentes nacionalidades. A prostituição infantil, o machismo e o sexismo atingem parte significativa da existência humana. A dança de Ivo coloca a realidade em cena, acompanhado da força do conto de Márquez, das experiências de cada bailarino e atores e da sua própria bagagem artística.

55 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oo98IjREu0Q>. Acesso em: 9 fev. 2021.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em torno da árvore circulei

Da mente

Do gesto

Imaginário e memória

Tempo que traz e leva

Mas não apaguei

Do corpo

A leveza e a majestosa essência do corpo negro que dança

Banzo

De um corpo história

Circulando no tempo

Que começa e termina.

Juliana Jardel (2013).

Chegando a esse momento derradeiro de uma escrita, acreditamos que existiu uma circularidade cultural presente na trajetória de Ivo. Como um movimento centrípeto, ele mergulhou nas referências de sua existência negra, como o candomblé, o maculelê, o maracatu, entre tantas outras manifestações oriundas da população negra. O que para a maioria das pessoas que compunham os ambientes da dança como arte estava na margem, para o artista era o centro de suas referências de dança e de modelo organizacional de sua vida. Uma vez imerso em valores afro-diaspórico-referenciados, Ivo se movimentou em seu modelo circular, promovendo um movimento centrífugo e lançando para fora suas experiências, como uma tática para alcançar o centro. Não o seu centro, mas o centro do outro, para devorar as nuances do campo artístico e lhes devolver um vomitadão. Ivo não desejava ser o outro. Seu desejo era participar da construção da brasilidade fora do local de mero objeto de observação, seu desejo era ter voz, ou melhor, ter dança.

Pensamos que é considerável não negligenciar a importância do desejo de Ismael Ivo, em ocupar lugares de poder em espaços onde a dança é entendida como arte. Infelizmente é visível ainda, a invisibilidade de corpos negros na atuação no campo artístico da dança. Estou me referindo a invisibilidade em lugares ditos como centro da dança, lugares estes que tenho a seu favor estrutura física, fomento, vínculo estatal, estabilidade e tomadas de decisões a respeito. A título de exemplo, no Brasil, de formos elencar companhias de dança estáveis que

possuem pessoas negras em postos de direção ou de coreógrafo residente, não gastaríamos todos os dedos de uma só mão.

A brasilidade forjada pelos modernistas em termos de dança, deixaram de fora os corpos que constituem essa brasilidade. Devorou, deglutiou e criou algo surpreendente. Mas o modelo estrutural que dita qual corpo ocupa o quê, continua o mesmo do modelo tradicional de aspecto colonial. Como o próprio Ismael Ivo diz “sou um infiltrado”, nos revela essa discrepância de oportunidade e visibilidade que tem o corpo como um demarcador de acesso. Após 50 anos a inauguração do Teatro Municipal - palco da Semana de Arte Moderna - ser o primeiro negro a ocupar um cargo de gestão, nos mostra o quanto o modelo colonial se faz presente em dias atuais. Visto por esse ângulo, a antropofagia realmente nos une como afirmava Oswald de Andrade? A resposta a essa pergunta terá de ser realizada no decorrer das minhas investigações futuras. No momento, acredito que tenha unido pessoas – e fenótipos de pessoas - de situação econômica e intelectual similares.

O pressuposto de devorar o outro revela que é importante possuir características de acesso. É como aprender outro idioma. Exige um privilégio de acesso a informações específicas do campo artístico. Adquirir essas técnicas de acesso, seja na dança, na linguagem, no teatro, possui dois polos: o da dominação e o de sobrevivência. Assumir que é um antropófago é revelar um lugar de poder, quem devora traz o entendimento de vantagem em relação ao outro, a vantagem de poder devorar, que pressupõe a existência de pessoas e culturas que são simplesmente “devoráveis”. No caso de Ivo vejo tal afirmativa de um infiltrado que devorou em silêncio e certamente foi devorado na mesma proporção, mesmo que as concessões se tornem armadilhas que a qualquer hora podem ser ativadas.

Acredito que é inegável que Ivo muda as relações de poder quando o centro da periferia assume o centro da dança como arte. Isso me apresenta mais alguns questionamentos intrigantes, nos anunciados de entrevistas, duas coisas sempre me chamaram a atenção, a palavra “negro” acompanhado da palavra “periferia”. “O primeiro negro”, da “periferia” para o mundo. Exibido sempre nestes termos, o campo artístico da dança nunca deixou Ivo esquecer quem ele é, um “negro” que veio da “periferia”. O corpo e o lugar geográfico que define sua posição econômica é requisitado, lembrado e colocado na vitrine, inclusive como reforço da meritocracia que grita “é só lutar que você consegue”. Sabemos que o problema está na perpetuação dos corpos e lugares vistos como subalternos e marginais. Ser uma exceção contribui para confirma a regra. Espero não parecer exagerada, mas me parece coerente entender esse processo como um *apartheid* a brasileira. Não há uma lei ou mesmo uma placa que informe a proibição. Mas ela está lá, e é visível quando existe só uma pessoa

ocupando um espaço de tomadas de decisões, e com maior frequência, elas são vistas por pessoas negras.

Mesmo após de anos transitando pelo mundo, esse mesmo demarcador se encontra nas discussões acerca da vida de Ismael Ivo. Dei início a esse trabalho, dando destaque no corpo e no seu lugar de experiências, o intuito foi mostrar o quanto nossa comunidade é importante em nossa formação de artista. Que de fato é o nosso primeiro lugar de formação e que muitos de nós não nos damos conta dessa grandiosidade. No entanto, Ivo nos evidencia através de sua diáspora, possibilidades materiais e sensíveis de fazer dança negra, sem que esta esteja obrigatoriamente vinculada à ideia de reprodução ou manutenção uma suposta “originalidade” que paira sobre a tradição.

Hoje tenho consciência que Ivo e suas obras ficou reservado para uma elite da dança. Talvez sua ida precoce tenha corroborado para esse feito. Mesmo assim, me intriga o fato de que seu nome não aparece como um atuante da dança moderna no Brasil, já que o mesmo participou na fase da ruptura no Teatro Galpão e durante sua trajetória em outros países, se apresentou com regularidade no Brasil. E seu nome aparece como um coadjuvante.

Responder se a pesquisa resolveu o problema proposto, se ampliou a compreensão do problema ou se foram descobertos novos problemas, eu acredito que o problema proposto tenha sido desvelado com as fontes que tivemos acesso. Com elas, pudemos compreender que Ivo usa a antropofagia e seu poder de convencimento dentro do campo das artes, mas também cria a sua quando ocupa um lugar de destaque e si insere como sujeito cujas experiências são devoradas. No decorrer da pesquisa pude perceber também, que trabalhos onde o artista deixa evidentes suas experiências negras - as que ultrapassam apenas a imagem do corpo negro - não se encontram registros facilmente. Outra dificuldade foram as várias nomenclaturas que seu trabalho recebe. Mas em meio a diferentes conceitos, pude perceber com exatidão que não dizem que Ismael Ivo faz dança Afro-brasileira.

A execução deste trabalho me levou a observar não só o artista Ismael Ivo, mas outras esferas do cotidiano e os acessos e possibilidades de fazer dança e ascender socialmente com isso. Uma delas é estar atenta a políticas públicas voltadas para a periferia, dando a possibilidade para as mesmas potencializar seus centros dentro de comunidade. Assim como, dividir o poder de decisões e multiplicar potenciais artistas da própria comunidade, pois não é interessante que apenas um por sorte, por teimosia ou por esforço desmedido, alcance a possibilidade de galgar lugares de sucesso.

Outo fator é o papel do crítico de dança na visibilidade dos artistas. São eles que de certa forma dita o que é arte e o que não é arte a ser apreciada. Grande parte deles fazem parte

da elite, que no meu entendimento pode ser um problema, pois as decisões continuam girando no mesmo círculo. No momento desejo entender melhor esse universo do crítico de dança. Me pareceu que eles ditam o modelo que está em voga em cada período. Se eles ditam nós dançantes viramos uma espécie de funcionários padrão, faz algo pra agradar. Mas quem de fato desejamos agradar? São perguntas que infelizmente não consegui responder neste trabalho. Mas de todo modo me trouxe um desassossego. Realmente somos resistentes, ou só mudamos o modo de dizer que estamos sob o julgo de alguém?

REFERÊNCIAS

- A VIDA. **Ismael Ivo, do Balé da Cidade: Estou aqui para deixar um legado de arte e engajamento.** 16 de julho de 2019. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/cultura/ismael-ivo-bale-da-cidade/>. Acesso em: 06 set. 2020.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é o racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALVINAILEY. **Alvin Ailey American Dance Theater.** 5 de fevereiro de 2010, Disponível em: <https://www.alvinailey.org/alvin-ailey-american-dance-theater/alvin-ailey>. Acesso em: 06 set. 2020.
- ANDERSON, Jack. **Dança.** São Paulo: Editorial Verbo-Lisboa, 1978.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma O herói sem caráter.** Linoart Ltda. São Paulo. 1984.
- ANDRADE, Oswald de. **VI Do Pau-Brasil á Antropofagia e ás Utopias.** Manifesto, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização brasileira S.A, 1978.
- ANGELOU, Maya. **Eu sei Por que o Pássaro Canta na Gaiola.** Tradução Paula Rosas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- BALDWIN, James. **E pelas praças não terá nome.** São paulo: Editora Brasiliense, 1972.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra.** Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I. In: KEALIINOHOMOKU, Joann. ACRESCENTAR NOME DO LIVRO.** Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**, n. 6, Los Angeles, 2013.
- CAMARGOS, Marcia. **Paulicéia.** Semana de 22 entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- CEERT. **Ismael Ivo, o canibal do Municipal.** Disponível em: <https://ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/16483/ismael-ivo-o-canibal-do-municipal>. Acesso em: 06 set. 2020.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Editora Veneta, 2020.
- CINEMOURA. **O Rito de Ismael Ivo, de Ari Cândido Fernandes.** 2017. (09m54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtO641ojr90>. Acesso em: 06 mar. 2018.

DEPOSITOBAGAGLI. **Biennale Danza Venezia Ismael Ivo**. 2012. (04m04s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qD7KC1Lzkk>. Acesso em: 08 abr. 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERRAZ, F. M. C. **Danças Negras: entre apaga mentos e afirmação no cenário político das artes**. *Revista Eixo*, Brasília, v. 6, n. 2 (Especial), nov., 2017.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) – UFBA. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30994>. Acesso em: 05 jan. 2021.

FREITAS, Henrique. **O Arco e a Arkhé**. Ensaio Sobre Literatura e Cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1ª edição. Cidade: Rio de Janeiro. LTC, 2017.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro Modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. 2 ed. Rio de Janeiro: CEAO, 2012. 432 p.

GUARATO, Rafael. **Das catacumbas à modernidade: renovação estética, autonomia e a formação de uma elite cultural da dança em São Paulo (1972-1977)**. In: NEDEL, Letícia Borges e PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. (Org.). *Intelectuais: trajetórias, mediações culturais e engajamentos*. Curitiba: CRV, 2019, v. 1, p. 59-79.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende... *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Reprodução da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros Raça e Representações**. São Paulo: Elefante, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=7LGCzHr_o0Y&list=RDCMUCSv9d0kQegylHWpP83jWSQg&index=1. Acesso em: 3 jan. 2020.

INOCÊNCIO, Nelson Odé. Representação visual do corpo afro-descendente. In: PANTOJA, Selma (org.). **Entre Áfricas e Brasis**. São Paulo: Marco Zero, 2001. p.191-208.

INOCÊNCIO, Nelson Odé. Representação visul do corpo afro-descendente. In: PANTOJA, Selma (org.). **Entre Áfricas e Brasis**. São Paulo: Marco Zero, 2001, p. 191-208.

IVO, Ismael. A dança, hoje, como modo de viver. **Estudos Afro-Asiáticos**. Número 8-9 (1983). ISBN 0101-546x. Publicação do Centro de Estudos Afro-Asiáticos - CAA do

Conjunto Universitário Candido Mendes. Cooperativa dos Profissionais de Imprensa do Estado do Rio de Janeiro. Páginas: 253-256.

JORNAL DA GAZETA. **A trajetória do coreógrafo | Ismael Ivo**. 2017. (03m23s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ckjgm6Xz9e4>. Acesso em: 20 jan. 2019.

JÚNIOR, Sidnei Louro Jorge. **Pinah - A Cinderela Negra que ao Mundo Encantou...** | Carnaval Nº1. 10 de novembro de 2019. Disponível em: <http://carnavaln1.com.br/pinah-a-cinderela-negra-que-ao-mundo-encantou/>. Acesso em: 08 set. 2020.

KAEPLER, Adrienne L. A dança segundo a perspectiva antropológica. *In*: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 97-121.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica. *In*: **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. 1 edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANDES, Ruth. **A Cidade das Mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967.

MÁRQUEZ, García. **A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada**. Tradução: Remy Gorga Filho. Distribuidora Record. Rio de Janeiro, São Paulo. 1972.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORRISON, Toni. **A Origem dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. *In*: **Afrocentricidade uma abordagem epistemológica inovadora**. NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: *trajetória e reflexões*. **Estudos Avançados**, v. 50, p. 209-224, jan./abr. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019. Acesso em: 25 ago. 2020.

NEDEL, Letícia Borges; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes (orgs.). **Intelectuais: trajetórias, mediações culturais e engajamentos.** In: GUARATO, Rafael. p. 59-80. Curitiba: CRV, 2019.

NUNESN, Benedito. **Oswald Canibal.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ODENTHAL, Johannes. **Livreto do DVD Figuras da Dança.** Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo e Secretaria de Cultura, 2012.

OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da Ancestralidade. **Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira.** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

PEREIRA, Jayro de Jesus. O que Fomos (África Pré-Colonial)? O que Fizemos de nós (Colonialismo)? O que Poderemos Voltar a Vir a Ser (Educação para a Descolonização dos Saberes)? In: LOPES, Claudemira Vieira Gusmão. **Interritórios,** Revista de Educação Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, Brasil. v. 06 n. 12 [2020].

PEREIRA, Roberto. **Eros Volusia: a criadora do bailado nacional.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PONTES, Katiúscia Ribeiro. **Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo espistêmico e a lei 10.639/2003.** 93 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, 2017.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaios Filosóficos,** Rio de Janeiro, v. 4, p. 06-24, out. 2011. Disponível em: http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. Acesso em: 22 jul. 2014.

RATTS, Alex. **Traços Étnicos.** Espacialidades e Culturas Negras e Indígenas. Fortaleza: RDS Editora, 2009.

REGIÃO, Diário da. **Ismael Ivo é um ícone da dança reverenciado no mundo.** Diário da Região - CULTURA, 19 de outubro de 2014. Disponível em: https://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/cultura/ismael-ivo-%C3%A9-um-%C3%ADcone-da-dan%C3%A7a-reverenciado-no-mundo-1.42199.html. Acesso em: 06 set. 2020.

REGIÃO, Diário da. **Ismael Ivo é um ícone da dança reverenciado no mundo.** Diário da Região - CULTURA, 19 de outubro de 2014. Disponível em: https://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/cultura/ismael-ivo-%C3%A9-um-%C3%ADcone-da-dan%C3%A7a-reverenciado-no-mundo-1.42199.html. Acesso em: 3 jan. 2020.

REIS, Daniela de Sousa. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica 21.** Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

Revista Bravo. In: PONZIO, Francisa Ana. Janeiro -2001.

REVISTA ISPIRE-C. **O exercício de conviver com os outros | Ismael Ivo.** 2020. (6m37s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SDhOJL9sP8M>. Acesso em: 15 mar. 2020.

RODA VIVA. **O Roda Viva vai entrevistar o coreógrafo e bailarino Ismael Ivo, diretor do Balé da Cidade de São Paulo.** | Ismael Ivo. 2018. (1h22m11s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4YClxEADZJE&t=184s>. Acesso em: 19 nov. 2018.

RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João César de C. **Antropofagia Hoje.** Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. **Figuras da Dança 2012 I Ismael Ivo.** 2012. (32m01s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Huk8ulV9Ag4>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SESC PINHEIROS. **Erândira | Entrevista com Ismael Ivo.** 2015. (08m45s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oo98IjREu0Q>. Acesso em: 04 set. 2020.

SILVA, A. C. R.; CARVALHO, N. dos S. Performance e política: a modernidade negra de Ismael Ivo. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 106–124, 2019. DOI: 10.20396/visuais.v5i1.12139. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12139>. Acesso em: 25 fev. 2020.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no brasil.** Coleção Cultura Brasileira, volume 01. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAYLOR, Daiana. **O arquivo e o repertório.** Performance e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TV BRASIL. **Um Olhar sobre o Mundo | Ismael Ivo: o Brasil entrou na dança.** 2019. (20m05s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7LGCzHr_o0Y&list=RDCMUcSv9d0kQegyIHWpP83jWSQg&index=1. Acesso em: 3 jan. 2020.

TV EVANGELIZAR. **Ismael Ivo, diretor do Balé da cidade de SP (parte 1) | Brasil de Cor com Herivelto Oliveira [CC]**. 2020. (23m55s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTE4zF8-rzw&t=1219s>. Acesso em: 29 fev. 2020.

TV EVANGELIZAR. **Ismael Ivo, diretor do Balé da cidade de SP (parte 2) | Brasil de Cor com Herivelto Oliveira [CC]**. 2020. (23m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jr0YSeel4lk&t=161s>. Acesso em: 29 fev. 2020.

[VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. Nuevo Mundo Mundos Nuevos \[online\]](#), Colóquios, 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>. Acesso em: 28 jan. 2015.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1987.

WIKIPEDIA. **“Banda Reflexu’s”**. Wikipédia, a enciclopédia livre, 15 de novembro de 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Banda_Reflexu%27s&oldid=59802615. Acesso em: 08 set. 2020.

YBMUSIC. **Luedji Luna - Um Corpo no Mundo**. 2017. (06m43s). Disponível em: <https://youtu.be/V-G7LC6QzTA?t=24> 29/02/2020. 03:14 horas. Acesso em: 10 jun. 2019.

ANEXOS

ANEXO I

O RITO NEGRO DE ISMAEL

A idéia da realização de um documentário sobre a obra e personalidade do bailarino paulista Ismael Ivo é absolutamente louvável. E por vários motivos. Primeiro pelo fato de êle ser de origem humilde e segundo por ter se tornado um artista de reconhecido mérito internacional, além do mais ocupando posição de destaque como diretor de importante companhia de dança européia.

Pelos dados do pré-roteiro e do material gravado em tape que o acompanha, torna-se difícil imaginar o produto final e mesmo em que aspecto sua contribuição foi efetivamente diferenciada, a ponto de êle se tornar famoso internacionalmente e mesmo diretor de companhia.

A câmara "passeia" subjetivamente em torno do personagem, mostra-o aqui e ali, fitando a natureza ou num terreiro de macumba, dando uns passos de dança ou expressando as lamúrias de praxe de sua origem negra (como se fosse fácil, nascendo em berço de ouro, ser um grande bailarino internacional e diretor de uma companhia de danças alemã). Fala-se no aprofundamento "do primitivo" e das raízes rítmicas negras, mas o que se vê são maneirismos da coreografia artificial americana (seria isso "fugir do folclorismo e internacionalizar-se", como diz o texto?), que, por razões históricas, como se sabe, não mantêm vínculos com a espontaneidade da ginga africana, que, de resto, sobreviveu e se multiplicou no Brasil - terra do bailarino.

Faltam informações de natureza técnica, dados culturais sobre seu trabalho. Por que razão êle é diferente dos outros (brasileiros, americanos ou alemães), quais são as características coreográficas de sua dança, de seu know-how coreográfico. Quais as características de sua personalidade que o faz, além de bailarino, um líder de um festival e uma companhia.

Se a idéia é fazer um documentário informativo de interesse cultural, o material é fraco. Se a intenção é fazer algo para mitificar o artista, mostrando-o aqui e ali pelos caminhos da vida, suas angústias e sucessos, talvez possa, com um senso de narração um pouco mais compactado, servir para alguma coisa.

notas: curriculum do diretor 5
apreciação técnica 4
apreciação estética 4

ANEXO II

Entreson, desde já, in média res.

Não consigo vislumbrar qualquer motivo para aprovar a finalização do documentário, proposto pelo sr. Ari Candido Fernandes, sobre o bailarino Ismael Ivo. As razões são tão claras quanto numerosas. Tentarei enumerar as mais importantes.

1) A fragilidade gelatinosa de seu "pré-roteiro" (como está definido na proposta) - que acumula funções sempre ou previsíveis ou simplesmente gratuitas, deixando antever claramente o quanto o ranço académico do cinema universitário, underground ou engajado do início da década de 70 ainda nos persegue, idiotiza e limita.

2) Os truques ginásticos e absurdos de sua sinopse - que espera apoiar-se sobre o prestígio de Ismael Ivo no exterior para justificar um documento sobre sua imagem, hoje, entre nós, é um vício colonizado e ubíquo - mas inapreciado. Ou Ismael Ivo é um grande artista e merece um documentário ou não - sua posição no teatro Nacional de Alemanha não é absolutamente indiferente. Não disse, ainda ignorância provavelmente acuada, com o tempo, propozções gigantescas - mas alguém não poderia explicar o que, em nome dos céus, entender, quando o autor escreve que "no mesmo tempo que se aprofunda (sic) no primitivo através do mandacaré, onde vivencia os ritmos e danças sagradas, Ismael convive na esta vivência étnico-religiosa com o substrato mental do negro na sociedade contemporânea e a realidade social que o circunda"? Ou ainda, o que esperar de alguém que afirma - "estas múltiplas ingredientes de sua arte possibilitou (s) que seu trabalho fugisse do folclórico e da repetição pura e simples das danças rituais, universalizando-se"? Não nos detenhamos, catolicamente, sobre a gramática e problema está em que quem pensa claramente se exprime claramente, e não vejo como aprovar algo que não se é definido nos com coerência, nos com um mínimo de pensamento articulado. Sobre o que será o documentário do sr. Ari Candido Fernandes? Ismael Ivo e o "substrato mental do negro"? Ismael Ivo e o universal? Numa conclusão admirável e espantosa, o sr. Ari Candido Fernandes, pouco adiante, em sua sinopse, declarou que "dançar é um rito sagrado porque, antes de tudo, viver é sagrado". Se viver é sagrado, o projeto deveria ser ensaiado para o sr. Paulo Coelho - que entende muito mais de hábitos sagrados que eu.

3) O equívoco básico de sua concepção - que pretende compensar, com uma intrinsecidade difusa - e ao mesmo tempo covarde - um vácuo absoluto no que deveria constituir seu núcleo. A covardia a que se refere está em sua impotência para deambular, como em todo documentário decente, uma idéia básica que, seja pelo menos original - e tentar disfarçar tal impotência cobrindo a figura de Ismael Ivo - nas metáforas muito próximas aos de um espírito civil (descobrendo "como viveu", "onde nasceu", "como começou sua vida profissional", entrevistando-o, mostrando seu cotidiano, seus ensaios, suas apresentações, etc.). É fácil antever no que resultará o documentário imaginado pelo sr. Ari Candido Fernandes - especialmente

ANEXO III

(2) -2-

porque, no seu caso, tentar imaginar o que poderá vir a ser seu filme é só tentar recordar o que já foram tantos outros: qualquer um de nós que ainda se lembra daquelas curta-metragens que vinham logo após as imagens do Primo Carbonari sobre Itaipú, em sessões vazias no sítio Belas Artes, poderá ter uma noção muito clara das intenções exultantes, radicais e inéditas do sr. Ari Candido Fernandes.

4) As imagens apresentadas - que desafiava o mais talentoso antropólogo e o mais erudito etnista a revestir, com a soma combinada de suas aptidões, com qualquer comentário que não seja o tom vago, abstrato e retórico das divagações da sinopse - algo como um orçamento entre Jung e Mãe Diná. !!

Quem pode estar seriamente interessado em ver Ismael Ivo tocando berranti quem pode acreditar em sua "concentração", perto de uma cachoeira em Farafá?

Dançar - que sempre se pareceu algo, pelo menos, alegre - ficou reduzido, sob a ótica do sr. Ari Candido Fernandes, a um exercício melancólico, sóbrio, e monótono. O sr. Ari Candido Fernandes tenta parecer distinto - onde é obscuro. É um truque que, inevitavelmente, tem funcionado muito. Nu, particularmente, de se tentar aprovar um truque.

5) O anacronismo manufato de suas pretensões - que tenta encobrir com uma etiqueta oportunista algo que deveria ser descrito de uma forma mais sadura, ouvida, ou profissional. O sr. Ari Candido Fernandes padece de um romantismo dândade, de corte pré-moderno, que insiste em elogiar o Bon Golyagos - não à maneira de Max Ray ou Flaherty, mas à maneira de Rousseau - e aliar tal elogio a uma mitologia tropical de exaltação política do negro. É uma exaltação soldada, no entanto, no mesmo feitiço que parece fazer o sr. Ari Candido Fernandes tanto fazer seu projeto, por ineficácia, ingenuidade e ignorância, é uma vítima fácil de seu próprio alvo, tanto ideológico quanto formal. Finalizado, seu documentário conseguiria o triunfo de transformar a dança numa forma burocrática e sagaz de encorajamento, apresentada como uma variação semi-paga de ginástica tribal. É um triunfo a ser temido. Com material inegavelmente mais ultrajante e repulsiivo, Ismael Ivo não saberia criar bojes inesquecíveis. Seu projeto reduz Ismael Ivo a um corcino de Ogum. É uma piada de involuntário mau gosto - seu tom-agaba se tornando uma chantada patética, com um ícone adaptado para uma fantasia liberal previsível, ortodoxa e, frequentemente, ridícula.

6) A negligência técnica de sua apresentação - embora possa até ser um procedimento variavelmente aceitável, não adito anunciar a que sem que se possa ter um fim de finalização sem que se seja apresentado um roteiro e que, trato final - especialmente em se tratando de um documentário. É claro que não se refere a entrevistas e todo tipo de imagens cujas circunstâncias sejam a instância deci-

ANEXO IV

terços do seu documentário - em último, no mais drástico dos casos, o texto final de seu início e de sua conclusão, ao menos para um documentário em fase tecnicamente avançada, não se possa dar ao luxo de contentar-se com um "pré-roteiro" ou uma sinopse que pareça o rascunho escrito às pressas para alguma apresentação de escola. O que, afinal, pretende o sr. Ari Candido Fernandes? Por que motivos seu documentário deveria ser considerado necessário, ou importante, ou novo, ou surpreendente? O que, no fundo, o justifica? Se as imagens de Ismael Ivo apresentadas pelo sr. Ari Candido Fernandes, como material bruto, viessem acompanhadas do texto que pelo menos sugerisse suas possibilidades posteriores de edição, ainda haveria um espaço mínimo de transigibilidade, consideração e avaliação (e não me refiro aqui, naturalmente, à locução - mas simplesmente a texto digitado que acompanhasse, por exemplo, a sinopse - mas que também, por outro lado, não se limitasse a nada "pré", tendo já o caráter definitivo de texto final). Qualquer pessoa interessada em ter seu projeto aprovado me parece também por princípio estimulada a oferecer a seus consultores o maior número de dados e de delinear o mais claramente possível o quadro final que exiba com alguma precisão o filme em discussão; o sr. Ari Candido Fernandes dá a impressão de estar envolvido demais com os mistérios do sagrado para ter o trabalho de nos brindar com qualquer referência mais concreta.

¶ A condicionalidade estratégica de seu tema - que transforma sua sinopse, muitas vezes, em uma variação despropiciada de discurso de vereador: "num momento em que os negros brasileiros parecem acordar de um profundo sono", escreve o sr. Ari Candido Fernandes, "lapso pelo domínio de tantos anos de escravidão para recuperarem sua auto-estima, a trajetória do Ismael Ivo confunde-se com a de seu/nosso povo negro". A trajetória do Ismael Ivo confunde-se com a do povo negro exatamente em quê? Em sua aprovação pelos palcos da Europa? Em sua posição como diretor do teatro Nacional alemão, em Weimar? Qual é, exatamente, a força primitiva e única, o "substrato mental de negro" ao qual o sr. Ari Candido Fernandes se refere?

Não é, talvez certeza, o substrato que só ganha legitimidade quando aprovado pela corte de Weimar. Mas é o que, involuntariamente, o sr. Ari Candido Fernandes acaba sugerindo. Eu prefiro ver triunfo, glória e conquista na estética que corrompe a escherre Balza a vagar, por um quadro desimado, pelo terreno plano e culminado de cenário árido de um filme brasileiro que, embora não seja exatamente subestimado, é muito pouco, ainda, relebrado. Por que, afinal, nós nunca conseguimos afirmar o orgulho exato de nossa condição?

ANEXO V

Seu currículo, assim, me parece merecer nota 01 (uma), por revelar-se completamente inadequado a um projeto como o que apresenta para finalização: falta-lhe estrutura, coerência, clareza, conhecimento e, curiosamente, espírito - tanto no sentido francês de esprit quanto no inglês de wit.

O projeto, a sua vez, deve ser prontamente rejeitado - 10 (menos dez) é a única nota que pode indicar seu risco de algum dia poder vir a passar os olhos, inadvertidamente, sobre qualquer uma de suas imagens.

Uma última observação: não se trata de uma pessoa que não possa deixar de reconhecer o quanto pode estar atrasada moralmente, hoje em dia, a rejeição de um projeto que faz questão de elogiar, com tanta convicção, um homossexual negro.

Havê de confessar que estou esgotado de ter que justificar qualquer posição tomada frente a qualquer nicotina, o que se chama, com alarmante frequência, de "politicamente correto", é só outra forma de fascismo. É bem possível que Auschwitz também tenha começado com avisos sobre os perigos da nicotina. Não consigo perceber o charme de nos colocarmos sistematicamente à margem de formas mais ou menos elaboradas de tirania. Durante anos, fomos forçados a ceder frente a juntas militares; hoje, nossa principal e mais perversa diversão é criar novas formas de juntas - e elas obedecem, por um desvio incurável de caráter, sempre ao perfil acadêmico, como tão bem ilustra um personagem célebre de Eça de Queiroz, que "quer respeito, doutor".

Evitemos a demagogia.

X

Minha opinião (sei) creio que se trata de 1 ex-Auschwitz c/ muita neurose ainda cristalizados e a/ sequelas, que é cruel p/ obter perdição !!

não só contigo, o personagem (sujeito do FILME) MAS, c/ muito do SEU REDOR!

REPOMA e UNIFRISO