



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

LINDETE SOUZA DE JESUS

**O CORPO NEGRO NEGADO NA DANÇA CLÁSSICA: NÃO VENDI
LIMÃO NA FEIRA! VIDA CONSEGUIDA DO BAILARINO LUIZ BOKANHA**

Salvador
2021

LINDETE SOUZA DE JESUS

**O CORPO NEGRO NEGADO NA DANÇA CLÁSSICA: NÃO VENDI
LIMÃO NA FEIRA! VIDA CONSEGUIDA DO BAILARINO LUIZ BOKANHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

Salvador
2021

Jesus, Lindete Souza de.

O corpo negro negado na dança clássica: não vendi limão na feira! vida conseguida do bailarino Luiz Bokanha / Lindete Souza de Jesus. - 2021.

180 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

1. Dança. 2. Balé (Dança). 3. Negros - Dança. 4. Bokanha, Luiz - Biografia. 5. Bokanha, Luiz - Crítica e interpretação. 6. Bailarinos - Bahia - Biografia. 7. Racismo. 8. Racismo na arte. I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3:323.14(813.8)

LINDETE SOUZA DE JESUS

**O CORPO NEGRO NEGADO NA DANÇA CLÁSSICA: NÃO VENDI
LIMÃO NA FEIRA! VIDA CONSEGUIDA DO BAILARINO LUIZ BOKANHA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestra em Dança,
Programa de Pós-Graduação em Dança Escola de Dança, Universidade Federal da
Bahia.

Salvador, 27 de maio de 2021

Banca examinadora

Fernando Marques Camargo Ferraz – Orientador _____
Doutor em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Laudemir Pereira dos Santos _____
Pós-Doutor em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador
Universidade Federal da Bahia

Amélia Vitória de Souza Conrado _____
Doutora em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador
Universidade Federal da Bahia

Dedico essa Dissertação de Mestrado unicamente ao bailarino profissional e professor, Luiz Bokanha. Pelo constante entusiasmo e amor em doar toda a sua história. E para esse grande amor, que nos une, brindaremos eternamente com esse trabalho! Você é um vencedor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a espiritualidade que nunca me abandona, por toda proteção que precisei em meio a uma pandemia, por conta do vírus COVID-19, para seguir viva com saúde escrevendo esse trabalho e chegar até aqui!

Os senhores e senhoras, são poderosos e poderosas e só em mencionar, já fico arrepiada! *Adupé!*

A todos os professores e professoras da Universidade Federal da Bahia, diretoria, coordenação, técnicos, colegas de sala, vocês acrescentaram muito a essa caminhada! *Top!*

Aos meus pais, principalmente minha mãe, pela luta em nos educar, insistindo mesmo diante das dificuldades em uma formação, repetindo a frase afirmativa: "essa é a herança que vos deixo, o estudo". Isso é resistência, e eu acatei!

A minha Tia Tereza, que me permitiu serenidade!

A minha família, Luiz Bokanha, mais uma vez e nossos filhos, Luan Luiz, Luana Maria e Lorena Francisca, o orgulho que vocês sentem, dessa mãe, me colocou a frente de cada dificuldade encontrada no caminho. Venci por mim e por vocês, sempre! *Love You!!!*

As minhas ancestrais, minha avó materna, Maria Francisca Silva e minha bisavó materna, Maria Estevam de Jesus, sinto as senhoras comigo e digo, *Adupé!*

A família de Luiz Bokanha, e todos e todas pelas entrevistas, que acrescentaram muito a esse trabalho e em especial a Eurico de Jesus, por toda dedicação em falar dos Frutos Tropicais!

A Rilza Pitta Ackermann, Tania Bispo e Ivon Rosas, amigas e amigo de longa caminhada. Meu carinho por vocês!

Ao amigo querido e intelectual, Prof. Dr. Silvio Humberto, suas falas muito me ajudaram a pensar, refletir, ler mais e como você mesmo disse: "escreva dançando". E assim foi!

A meu orientador, Prof. Dr. Fernando Ferraz, você foi especial, em nenhum momento fiquei sem sintonia com você. Lhe levo para vida! Orixá lhe dê caminho sempre!

JESUS, Lindete Souza de. O corpo negro negado na dança clássica: não vendi limão na feira! Vida conseguida do bailarino Luiz Bokanha. Orientador: Fernando Marques Camargo Ferraz. 2021. 181 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

A pesquisa que se apresenta tem como tema a investigação do racismo na dança clássica na capital baiana a partir de um olhar biográfico para a história de vida do bailarino Luiz Bokanha. A autora escreve neste artigo sobre esse momento de negação do corpo negro nos anos 1970, problematizando as questões raciais e analisando a estruturação do racismo através de teóricos do tema, como, Sueli Carneiro (2011), Grada Kilomba (2019), Antônio Sergio Guimarães (1999), Silvio Almeida (2019), Nadir Nóbrega (2007) e Fernando Ferraz (2012). Apresenta como foco um retrato crítico das bases estruturais do racismo, na perspectiva de denunciar a continuidade dessas práticas discriminatórias na sociedade até os dias atuais. Serão descritos de maneira crítica e analítica, passagens da vida do sujeito desta pesquisa desde a sua formação em dança, até sua passagem em grupos folclóricos como o grupo Balú, com mestre King, Balé Brasileiro da Bahia - BBB, Frutos Tropicais e Companhias de Ballet Clássico como O Municipal de São Paulo, Grand Theatre de Geneve e a Companhia de Maurice Béjart. A escrita possui um tom narrativo e biográfico, em diálogo com a metodologia da história oral, a pesquisa documental e o pensamento feminista negro, ao dar relevância a experiência vivida como critério de significação (COLLINS, 2019). Com o intuito de rastrear momentos da carreira do artista e a superação dos entraves trazidos pelo racismo estrutural, esse trabalho compreende que a humanidade é marcada pela diversidade, sendo urgente aceitar dar as mãos ao outro, a outra e a outres.

Palavras-chave: Dança. Racismo. Corpo Negro. Dança Clássica.

JESUS, Lindete Souza de. O corpo negro negado na dança clássica: não vendi limão na feira! Vida conseguida do bailarino Luiz Bokanha. Thesis advisor: Fernando Marques Camargo Ferraz. 2021. 181 ss. ill. Dissertation (Master in Dance) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

Based on research, the theme introduced is racism of classic dancers in the Bahia Capital. From the author's point of view she writes, the biography and the history of the life of the ballet dancer Luis Bokanka. In the article the author explains the denial of acceptance of the black body in the 1970's, problematic racial issues. Analysis the structure of racism thru theory of the theme, Sueli Carneiro (2011), Grada Kilomba (2019), Antônio Sergio Guimarães (1999), Silvio Almeida (2019), Nadir Nóbrega (2007) e Fernando Ferraz (2012). The critical picture focus on the basic structure of racism. The perspective of protest of continuous discriminatory practice in our current society. It will be critically and analytically described passages in the life of the subject of this research from his training in dance, to his passage in folklore groups such as the Balu Dance Group, with master King, Ballet Brasileiro of Bahia- BBB, Frutos Tropicais, Municipal of São Paulo Dance Theater, Grand Theater of Geneve and Maurice Bejart Dance Company. The writing has a narrative and biographical tone, in dialogue with the methodology of oral history, documentary research and black feminist thought, by giving relevance to the lived experience as a criterion of meaning (COLLINS, 2019). In order to track moments in the artist's career and to overcome the obstacles brought by structural racism, this work understands that humanity is marked by diversity, and it is urgent to accept one another by giving a helping hand to others.

Keywords: Dance. Racism. Black body. Classic dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|------------------|--|-----|
| Figura 1 | Luiz Bokanha. Teatro Municipal de São Paulo, 1982..... | 36 |
| Figura 2 | Capoeira acrobática. Coreografia de Luiz Bokanha. Show Maracanã – Firenze, Itália, 2005..... | 39 |
| Figura 3 | Carteira de Identidade de Luiz Antônio de Jesus..... | 46 |
| Figura 4 | Projeto Quabales no Nordeste de Amaralina. Idealizador: Marivaldo dos Santos, 2018..... | 53 |
| Figura 5 | Diplomatas de Amaralina, Salvador, 1972..... | 59 |
| Figura 6 | Mestre Pastinha..... | 60 |
| Figura 7 | Mestre Bimba..... | 61 |
| Figura 8 | Surdo..... | 69 |
| Figura 9 | Carrón..... | 69 |
| Figura 10 | Mestre King..... | 73 |
| Figura 11 | Mestre King..... | 76 |
| Figura 12 | Mestre King e Luiz Bokanha. Aulão Terreiro de Jesus no Centro de Salvador, 2017..... | 86 |
| Figura 13 | Aldo Lotufo..... | 88 |
| Figura 14 | Carlos Moraes, Luiz Bokanha e Loreta..... | 92 |
| Figura 15 | A Bela Adormecida. Susana Rusch e Luiz Bokanha. Teatro Castro Alves, 10/11/1978..... | 93 |
| Figura 16 | Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (EBATECA). Coreografia "Prenominare"..... | 95 |
| Figura 17 | Luiz Bokanha em salto no centro do cartaz de divulgação do Ballet Brasileiro da Bahia. Espetáculo Ballet Brasileiro da Bahia, 1979..... | 102 |
| Figura 18 | Croqui desenhado pela bailarina Pamela Richardson. Luiz Bokanha no <i>ballet</i> , vestido de cozinheiro. Teatro Castro Alves, dezembro de 1976..... | 107 |
| Figura 19 | Croqui desenhado pela bailarina Pamela Richardson. Luiz Bokanha no <i>ballet</i> , vestido de cozinheiro. Teatro Castro Alves, dezembro de 1976..... | 108 |
| Figura 20 | Luiz Bokanha no matagal no fundo da Casa de Candomblé do Babalorixá Augusto César, 1979..... | 113 |
| Figura 21 | Cartaz de divulgação Frutos Tropicais, frente, 1979..... | 117 |
| Figura 22 | Cartaz de divulgação Frutos Tropicais, verso, 1979..... | 118 |

| | | |
|------------------|--|-----|
| Figura 23 | Ballet Cinderela. Onde tem um x azul é Luiz Bokanha, de vestido e peruca..... | 131 |
| Figura 24 | Corpo de Ballet Teatro Municipal de São Paulo, 1981..... | 136 |
| Figura 25 | Alunas e Luiz Bokanha no Spazzio Centro de Dança e Artes Integradas em Presidente Prudente - SP..... | 139 |
| Figura 26 | Brasil Tropical Anos 80. Europa - Luiz Bokanha no centro da foto... | 141 |
| Figura 27 | Luiz Bokanha e Ivonice Satie. Ballet Grand Théâtre de Genève. Suíça, 1983..... | 145 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO - O ORÍ QUE NÃO DESCANSA..... | 13 |
| CAPÍTULO 1 | |
| RACISMO..... | 20 |
| 1.1 EU PRETO NA SOCIEDADE BAIANA FAZENDO CABRIOLE – A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NEGRO-BRASILEIRA..... | 20 |
| 1.2 O CONCEITO DE RAÇA E O RACISMO NO BRASIL – EU SOU NEGÃO..... | 30 |
| 1.3 RACISMO EM CONTEXTO SOTEROPOLITANO – EU NÃO SOU LADRÃO, SOU BAILARINO E PROFESSOR DE DANÇA..... | 36 |
| CAPÍTULO 2 | |
| NOSSO PERSONAGEM: LUIZ BOKANHA..... | 46 |
| 2.1 FAMÍLIA E O NORDESTE DE AMARALINA..... | 47 |
| 2.2 INFLUÊNCIAS CULTURAIS: O RANCHO DO BODE – TERNO DE REIS..... | 51 |
| 2.3 BATITQUITUN DO PANDEIRO – ESCOLA DE SAMBA DIPOMATAS DE AMARALINA..... | 53 |
| 2.4 O ENCONTRO COM MESTRE BIMBA E MESTRE PASTINHA..... | 59 |
| 2.5 O ENCONTRO COM MESTRE KING..... | 73 |
| CAPÍTULO 3 | |
| VITÓRIA NA GUERRA – NOS CAMINHOS DA DANÇA ÀGBARÁ DÚDÚ – PODER NEGRO..... | 87 |
| 3.1 LUIZ BOKANHA E A DANÇA CLÁSSICA – OGUM XOROQUÊ MISSÃO OGUNIANA..... | 87 |
| 3.2 CARLINHOS MORAES E O BALLET BRASILEIRO DA BAHIA – BBB..... | 91 |
| 3.3 FRUTOS TROPICAIS: A OUSADIA DE UM COLETIVO NEGRO QUE QUER DANÇAR!..... | 113 |
| 3.4 SHEHERAZADE – TRAJETÓRIA NAS COMPANHIAS SONHADAS..... | 132 |
| 3.5 DEPOIMENTOS - LUIZ BOKANHA E SEUS PARES..... | 145 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 158 |
| REFERÊNCIAS..... | 160 |
| ANEXOS..... | 164 |

INTRODUÇÃO - O ORÍ QUE NÃO DESCANSA

Alisar o banco da ciência era a frase que eu mais escutava da minha amada avó, que também era minha madrinha. Essa frase era sempre falada por ela, para nos dizer, a mim e a minha irmã, que aproveitássemos o colégio particular e estudássemos para ser "gente na vida", pois ela trabalhou lavando roupa de ganho e não conseguiu ler nem escrever e assim não alisou o famoso "banco da ciência" com o qual sempre sonhou!

Quando decidi pela minha pesquisa, e fui aprovada no mestrado em dança na Escola de Dança, dentro do PPGDança/UFBA, pensei o quanto ela ficaria feliz, pois mesmo sendo lavadeira de roupa, sempre pensou grande, como ela mesma dizia. Difícil não lembrar dela e a cada novo aprendizado, volto sempre meus pensamentos ao passado, aos seus sábios ensinamentos de mulher de luta, politizada e que nos induziu e conseguiu que fôssemos gente grande.

Entre 2018 e 2019, lendo o *Instagram* do cantor baiano Gilberto Gil, vi a postagem da entrevista do programa "Amigos, Sons e Palavras" no Canal Brasil¹, que ele fala o seguinte sobre a política de cotas:

Gosto de pensar a política de cotas como uma oportunidade que esse povo preto, periférico e de baixa renda está dando ao mundo acadêmico convencional, eurocêntrico, e embranquecido de conhecer os nossos saberes.

E é isso, a mistura que soma, os textos que só acrescentam ao mundo acadêmico, nada pode ficar fora, tudo é possível de estudar e ser estudado. A academia como local da produção de conhecimento, um espaço mais rico, multirreferencial, com a necessidade em relacionar essa diversidade de experiência e saberes a uma sociedade mais democrática. O respeito em sermos diversos muitos outros e outros mais, que seguramente acrescentaremos a essa vida e a outras que vão vir e entenderemos as que foram se nos misturarmos. Tudo soma e isso é crescimento.

Assim com esse pensamento sobre diferenças, eu volto a uma inquietação que sempre tive em não ver bailarinos/bailarinas negras (os) na dança clássica. A situação

¹ Programa de TV com entrevistas e músicas no Canal Brasil, apresentado pelo cantor e compositor Gilberto Gil.

econômica era a primeira resposta, (e essa foi a resposta que obtive de minha mãe) é uma dança que custa caro fazer, a sapatilha é cara, a malha é cara, a mensalidade é cara e as escolas que ensinam ficam em bairros nobres da cidade. Será? Sim, era isso e muito mais.

Era muito mais dolorosa a resposta, que anos depois escutei através da história de alguns dos meus e principalmente de meu sujeito interlocutor na pesquisa em dança que empreendo na Universidade Federal da Bahia, o bailarino, professor e coreógrafo, Luiz Bokanha. A resposta alta e em bom/péssimo som era o RACISMO!

Essa pesquisa aborda sobre a ausência de negros e negras na dança clássica. Porque decido pesquisar sobre o racismo na dança clássica, e os contextos da negação do corpo negro? Entendo que enquanto dançarina e jornalista e, acima de tudo, mulher preta vivo em um lugar de inquietação e de obrigação com a minha ancestralidade, atendi a um chamado através dos sons dos tambores que lá atrás me levaram a um corpo dançante, um corpo entre corpos negros dançantes e era um chamado para a guerra, usando as armas do corpo e da caneta.

Estou em um campo minado que me obriga a falar de uma política excludente ainda viva, que afirma a superioridade de uma raça em detrimento a outra e suas consequências físicas, psicológicas e socioeconômicas. O racismo tira a nossa humanidade, segrega e impõe os caminhos a seguir para a população negra. Meu corpo dançante deu uma parada, mas a cabeça pensava o tempo todo em uma pesquisa de mestrado, onde eu pudesse levantar essa pergunta: Por que a ausência de negros na dança clássica?

A frase "mulher preta é a revolução", que vi escrita em um muro na UFBA, não lembro bem onde exatamente qual o muro me leva a pensar em Marielle Franco, na força dessa mulher preta feminista, assumidamente homossexual e vereadora da cidade do Rio de Janeiro, assassinada. Estava na UFBA, no dia 15 de março de 2018, um dia depois da sua morte, quando uma procissão de mulheres, na sua maioria, gritava justiça em coro, pelo entorno da universidade. Gritei também junto com todas elas por justiça, e de lá pra cá, a pergunta "Quem matou Marielle?" está até hoje sem resposta.

Naquele dia, bastante abalada, começo a refletir mais ainda pela minha escrita, o quanto era e é preciso, mais Marielles para potencializar o discurso crítico sobre as desigualdades sociais. Escolhi uma abordagem teórica-metodológica em harmonia com o pensamento feminista negro na interseccionalidade em articular com raça,

classe e gênero. E assim decido assumir um estilo de escrita predominantemente narrativo aqui apresentado neste trabalho. Através dele convoco mulheres feministas pretas que nos ensinam que a produção de conhecimento deve considerar as experiências coletivas, bem como, a valorizar suas vidas emocionais e questionar a imposição de um distanciamento supostamente favorável a uma objetividade científica. Ao grafar como quem incorpora experiências de vida, comungo uma escrita mais próxima da minha realidade, um tom mais poético – narrativo, pessoal e coloquial, e imagino um leitor a quem desejo que me reconheça e entenda como parceira de vida. Assim escolho, como nos argumenta, Patrícia Hill Collins (2018) mobilizar experiências vividas como critério de significação:

Nós mulheres negras, que com credenciais acadêmicas buscamos exercer a autoridade que nosso status nos conferem para propor novos conhecimentos sobre nós mesmas, deparamo-nos com pressões para que nossa autoridade seja utilizada para ajudar a legitimar um sistema que desvaloriza e exclui a maioria das mulheres negras. (COLLINS, 2000, p. 144)

Além de Collins (2002), me ajuda a pensar, Ribeiro (2017), Akotirene (2018), hooks (1994) e a poesia de Conceição Evaristo, assim nesse período começo a identificar a metodologia para abordar as principais fontes de pesquisa, a saber: as vivências, conversas e entrevistas realizadas com o professor e bailarino, Luiz Bokanha. Usei uma técnica semelhante com a que uso no teatro quando preciso gravar textos, para interpretar uma personagem, que é a seguinte: leio o texto e o gravo logo em seguida para depois ouvir a gravação, me familiarizar e assim ir decorando. Com meus entrevistados, principalmente Luiz, o centro da minha pesquisa eu gravei as entrevistas, ouvia, anotava e logo depois mandava o mesmo áudio para ele ouvir o que tinha dito e logo em seguida ele lembrava de mais acontecimentos, de mais detalhes além do que já tinha dito, e eu ia escrevendo, somando camadas ao primeiro relato.

Esse procedimento metodológico acordado entre os interlocutores e aplicado por mim, deu muito resultado, principalmente por estarmos em um momento de pandemia, as redes sociais muito ajudaram as pesquisas biográficas, que tínhamos a necessidade da entrevista. Ressalto que o uso do aplicativo como intermediador deveu-se a dois fatos principais: nosso contexto de isolamento devido ao vírus COVID-

19², e o fato de muitos interlocutores, profissionais que foram colegas de Luiz, residirem fora do Brasil.

Assim nosso procedimento metodológico foi se compondo aos poucos a partir da proposição de entrevistas semiestruturadas com uma entrevista com camadas de escrita e reescritas no processo de transcrição acionando e adicionando outras camadas das memórias dialogadas. Essa escolha me permitiu maior flexibilidade para aprofundar a escrita nesse avivamento dessas lembranças de 50 anos atrás. O retorno ao tempo dos acontecimentos se dá com maior intensidade, quando ouvimos o que falamos e tudo vem à tona, e mínimos detalhes são lembrados, enriquecendo o relato.

Sobre metodologia, Cassio E. Viana Hissa diz o seguinte:

É nesses termos que poderemos conceber metodologias criativas que assumam centralidades nas pesquisas. Os mais criativos modos de fazer assumem a direção das rotas e, com isso, os argumentos de pesquisa libertam-se das linhas retas, das metodologias convencionais, de maneira a fortalecer as possibilidades de convencer o outro. (HISSA, 2013, p. 122)

Reconheço aqui que meus estudos denunciam uma sociedade colonizadora, racista, criminosa, que quer tirar a humanidade de uma outra camada da sociedade, procuro me afastar das emoções que essas falas tão discriminatórias me causam.

O racismo podia ter matado esse rapaz cheio de sonhos, sonhos em *en dehors*, que a sociedade elitista da época, não aceitou. Como diz minha querida avó, ter feito "ouvido de mercador", foi a salvação de Luiz Bokanha. Nada o deteve, seguiu os caminhos que queria, que tinha traçado e venceu.

A história oral é importante como metodologia e considero a argamassa deste trabalho, possibilitando o acordar da memória, o retorno de acontecimentos muitas vezes esquecidos pelo protagonista dessa pesquisa no período de interesse. São ferramentas de análise que fundamentam o texto, pois trata-se de um discurso pautado na experiência pessoal como forma de produção de conhecimento anti-hegemônico. A narratividade dessa pesquisa passa pela reinvenção do mundo social do personagem protagonista, por isso é uma etnobiografia. .

Entenda-se pessoa-personagem, no sentido mesmo de que é produto de uma relação, algo construído numa determinada interação

² Disseminação mundial do vírus COVID-19, o coronavírus.

representativa/apresentativa em que se evoca um modo de produzir um conhecimento sobre si e sobre o outro a partir de uma subjetividade objetificada. (GONÇALVES, 2012, p. 38)

Aqui o ser atuante dessa história me apresenta fatos e eu os escrevo, criando o meu texto. Produzindo conhecimento sobre ele e a raça que ele representa.

No meio dessa minha preocupação com reunir documentação e não conseguir tudo que precisava, tive necessidade de recorrer a uma amiga para que me emprestasse um livro para imprimir. O novo normal, me obriga a ter que colocar a máscara, não esquecer que tenho que levar álcool em gel na bolsa, assim que vê-la cumprimentar com os cotovelos e depois me afastar um metro e meio sem muito papo, só o necessário.

O vírus COVID-19, já matou muitos de nós. Encontro-me no meio de mais de 100 mil mortos no Brasil, estou no meio do ano 2020, não conseguiria não incluir esse momento na minha introdução. A obrigação de estar em casa e o "Fique em casa", uma campanha por todas as partes para conter o contágio que tomou conta do país e do mundo.

O mestrado me salvou nesse momento de tanta dor com tanta gente morta por conta do vírus. Ler salva, escrever é prazeroso demais. Uma terapia gratuita nesse momento. Tive sorte.

A história que conto na minha dissertação, é a história de luta diária de um rapaz negro, que decidiu ser bailarino clássico. É uma história de resistência, demonstrada por casos de discriminação racial diários, mensais, anuais e que continuam até os dias de hoje, mudando só o nome, sobrenome, ou muitas vezes nem isso, pois somos sempre os mesmos, negros e negras.

Parafraseando a escritora Conceição Evaristo (2014), digo que é escrivência, de onde eu escrevo, termo que aponta para a vida que se escreve na vivência de cada pessoa, é falar dos meus para os meus, e para tantos outros e outras, que se sentirem tocados em uma escrita negra.

É também, uma importante contribuição no avanço do pensamento crítico social dentro da academia e na universidade de dança, avançando na compreensão desse tema doloroso, na luta da democracia, por um novo modelo de sociedade.

A partir dessa experiência cada vez mais valorizo a história oral, é ela que está me permitindo ir avante com essa pesquisa, abrindo caminho para dialogar com minhas fontes, que vivas ainda podem contar com riqueza de detalhes, relatos

emocionados, muitas vezes cheio de revolta, outras com a alegria de quem passou por isso e conseguiu chegar onde queria. Os casos diários de racismo vividos daquela época, os fizeram fortes.

Corpo é tradição, candomblé também é tradição, o corpo que estou falando reclama de racismo e sofre. No candomblé o racismo religioso agride os adeptos. A raiz do pensamento colonial está nos dois momentos.

Por fim, decido junto ao meu orientador, Fernando Ferraz, que vamos escrever a dissertação em três capítulos. O primeiro capítulo pretende construir uma reflexão ao racismo a partir de episódios rememorados pelo sujeito de pesquisa, apresentando situações paradigmáticas do racismo cotidiano e institucional vivido pelo biografado e outros atores e as possibilidades de superação, assim a escrita convoca a discussão dos autores Kilomba (2009), Carneiro (2011), Adesky (2006) e Guimarães (1995) para demarcar conceitualmente o racismo no contexto brasileiro.

O segundo capítulo vou apresentar esse personagem, na década de 1960 e 1970. Relato que começa pela infância, como resultado das entrevistas com a família, principalmente as irmãs mais velhas. Vejo à proporção que vou escrevendo o quanto é importante apresentar esse menino, rapaz, homem, que estrutura familiar possuiu, o que frequentou, quais foram as influências culturais que teve acesso. Como um rapaz que sai de uma zona da cidade periférica sem nunca ter ido ao teatro se apaixonou pelo *ballet*. É preciso entender como tudo começa, esses dados biográficos, são relevantes para a pesquisa.

No terceiro e último capítulo, uma parte do título é em yorubá, potencializando o discurso da força e poder da nossa ancestralidade que influencia os caminhos desse profissional na dança no Brasil e no mundo, sofrimentos e conquistas. E é aqui também, alguns depoimentos de situações de discriminação com Luiz e seus pares.

Apresento as minhas *afroconclusões*, as referências bibliográficas e os *afroanexos*, os quais traço a trajetória do bailarino Luiz Bokanha, com ano, instituição e título dos trabalhos, em momentos de dança no Brasil e no mundo, para uma maior visualização desse profissional e sua vida por aí afora.

Último e necessário recado:

Não pense que você está me dando a voz, eu tenho a voz e ofereço logo a seguir. Boa leitura!

CAPÍTULO 1

RACISMO

1.1 EU PRETO NA SOCIEDADE BAIANA FAZENDO CABRIOLE – A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NEGRO-BRASILEIRA

Quando se toma conhecimento de uma história da vida real, onde um jovem negro, nordestino, soteropolitano, cabelo crespo, baixa renda e de sobrenome Jesus, escolhe ser bailarino clássico e como resposta a seu sonho, ouve da diretora de uma escola de *ballet* renomada da sua cidade que pessoas como ele não podem fazer *ballet* clássico. Pois ele não é "de família", tem aparência de "vendedor de limão na feira". É para a feira que ele tem que ir, e não se misturar com "meninas de família" daquela dita escola, aí então se tem a certeza de que precisamos aprofundar sobre o corpo negro e sua representação política dentro de uma sociedade racista, com uma pesquisa que leve à denúncia e reflexão sobre o racismo na estrutura da sociedade.

Ser negro/negra e tentar entrar e fazer parte de um ambiente de dominação branca é uma grande ousadia e pode ser um passaporte para a frustração dos seus sonhos. A depender dos contextos encontrados, os sujeitos se deparam com a negação das escolhas, o questionamento de seu direito de existir, revivendo o período escravocrata de outrora.

Ao ouvir de quem não sofre e de quem acha que é exagero falar que se trata de racismo, surge a pergunta: o que é racismo? Sueli Carneiro (2011) nos oferece indícios sobre seu funcionamento:

A ciência vem revelando a falácia do conceito de raça do ponto de vista biológico. Esta constatação científica é utilizada para minar as reivindicações de políticas específicas para grupos discriminados com base na raça ou na cor da pele. As novas pesquisas destroem as bases do racismo do século XIX, que consagrou a superioridade racial dos brancos em relação a outros grupos humanos, justificando opressões e privilégios, mas elas ainda não tiveram impacto sobre as diversas manifestações de racismo em ascensão no mundo inteiro e sobre a persistente reprodução de desigualdades que ele gera, o que reafirma o caráter político do conceito de raça, a sua permanência e atualidade, a despeito de ser insustentável do ponto de vista biológico. (CARNEIRO, 2011, p. 69)

Quando o aspirante a bailarino é impedido de seguir para a sua aula diária de *ballet*, pelo tom autoritário da diretora da escola, que barra a sua entrada com ofensas

ao seu fenótipo, ali se encontra instaurado/instalado um sentimento não de antipatia imediata por alguém, mas o sentimento racista aliado ao poder sobre o outro.

Outro quem?

Não interessava naquele momento, nome, sobrenome, aquela carne negra era barata demais para estar ali. E mesmo assim, a raça negra, o rapaz negro disse "presente" com todas as letras e sua aparência: cabelo crespo, lábios carnudos, bunda empinada, vestes simples e o desejo claro e firme ao afirmar: eu vou ser bailarino clássico.

Fora!

Negado o direito de existir.

Dona Francisca Silva, D. Chica, minha sábia avó, dizia que fazer ouvido de mercador³ era a melhor saída para quem não quer dar ouvidos ao outro/outra. E foi essa a melhor saída do meu sujeito de pesquisa: não ouvir, seguir em frente com suas lágrimas nos olhos, mas seguir fazendo suas aulas de *ballet*.

Quem autoriza essa senhora a proferir frases tão discriminatórias? Por que ela se sente tão confortável em menosprezar a capacidade intelectual e física de uma pessoa? Quem a autoriza?

A história da escravidão e suas consequências é o *start* para as desigualdades que vivemos até hoje com a discriminação da pessoa do negro, que determinam as relações sociais e econômicas, não nos permitindo adentrar os espaços de poder. Repetitivo? Não. Necessário falar. O importante é ser multiplicador dessa pauta, uma vez que já avançamos, mas parece que não avançaremos mais.

Escrevo a partir de um fato de discriminação racial nos anos 1970, mais precisamente em 1976. E o que mudou?

Hoje, seguranças de um *shopping center* da cidade do Rio de Janeiro abordaram com violência, agredindo fisicamente, psicologicamente e injustamente um rapaz negro que foi ao *shopping* trocar o relógio que tinha comprado com seu primeiro salário para presentear o pai. O rapaz era um cliente, estava em posse da nota fiscal da compra e era semana do dia dos pais. Estou em agosto de 2020, e o que mudou?

³ Dito popular que quer dizer: Aquele que não dá importância ao que escutou.

Lembro Conceição Evaristo⁴, quando diz: "Eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer" (EVARISTO, 2014, p. 99-110). Quando você lê uma frase como essa, você pensa o quanto se precisa lutar sem descanso, o quanto não podemos parar de ser muitos e muitas em todas as partes. Já conhecemos a dor da violência, a dor do luto e a dor dos vários "nãos"; então, precisamos ter o sim.

Nesses dois casos, do rapaz que queria ser bailarino e do outro que entrou no *shopping* para trocar o presente do dia dos pais, essa frase tão forte e verdadeira de Conceição Evaristo se faz presente.

Luiz Antônio de Jesus amargurou aquelas palavras com toda a crueldade que só os racistas conhecem e tem capacidade de reunir em um único parágrafo, sem a mínima culpa. Ele seguiu em frente sem olhar para trás, sem denunciar, sem contar para os pais que naquele dia tinha descoberto que não tinha família e precisava saber exatamente o que significava o pai, a mãe e as irmãs, que via na mesma casa desde quando nasceu e tinham o mesmo sobrenome. Como chamaria aquele núcleo de pessoas daquele dia em diante? Foi dito a ele que ele não tinha família. O que isso significa?

O sobrenome de Luiz era tipicamente pobre, sem status socioeconômico, portanto, aos olhos da diretora da escola, que mal perguntou o nome dele e muito menos o sobrenome, ela estava diante de um afrodescendente, pessoa supostamente sem herança cultural familiar, fora do seu lugar de origem. Um rapaz pobre e que, para ela, não tinha família. Lucas Costa Scottini (2011), explica sobre os sobrenomes e diz o seguinte:

O escravo africano e os seus descendentes não tinham sobrenomes de família. Ou usavam o do grupo étnico do qual eram originários, como por exemplo, Manoel Mina ou Pedro Angola, ou usavam o sobrenome do seu senhor, por aquiescência deste. Atribui-se essa falta à brutalidade com que os africanos eram apresados pelos captores e traficantes, desfazendo completamente os grupos familiares. Assim, o escravo negro era um ser sem ancestralidade e não conseguia situar-se em termos de linhagem. (SCOTTINI, 2011, p. 6)

⁴ Maria da Conceição Evaristo de Brito, escritora, nascida na cidade de Minas Gerais no dia 29 de novembro de 1946. Romancista, contista e poeta. Recebeu o seu Doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas obras abordam temas sobre raça, gênero e classe.

Pois bem, o rapaz, fez valer seu distinto e bíblico sobrenome, Jesus, e a desvalorização e o apagamento pretendidos pela diretora não deram frutos, pelo contrário, fizeram crescer nele a vontade e a luta diária para ser o melhor. Reação contrária à de muitas pessoas negras, que adoecem por se sentirem oprimidos, segregados, humilhados, violentados, estuprados nos seus direitos.

Não foi fácil – o muro era muito alto para a escalada e ultrapassagem. O *ballet* na sua estrutura nasceu com os brancos e com eles continuava, e nos anos 1970 eram pouquíssimos homens na dança clássica, e os poucos que havia, eram brancos. O *ballet*, os seus intérpretes também era feminino e aí entra a questão de gênero. Homem e negro. O muro estava cada vez mais alto.

O Brasil foi o último país a abolir a escravidão em 13 de maio de 1888, e lá se vão mais de cem anos de história, triste história, que quer nos marcar até hoje. Só que não é mais possível culpar as mentes racistas de hoje com o que os nossos passaram com a escravidão. Será?

No mesmo instante que escrevo que o passado não pode justificar mais atitudes de hoje, uma juíza do Paraná diz em sentença que um homem negro de 42 anos, acusado de furto é criminoso em razão da sua raça. Justifica a condenação de 14 anos de prisão assim: seguramente integrante de grupo criminoso, em razão da sua raça⁵.

As pessoas continuam dizendo que exageramos quando apontamos que isso ou aquilo é racismo, reclamam que tudo agora não pode ser dito ou praticado, e afirmam se tratar de "mimimi". Repetem que tudo agora é racismo. Diante de um fato como esse da sentença da juíza do Paraná, é racismo ou não? Claro que é.

E a pergunta continua: o que é racismo? Segundo Silvio Almeida, é:

Uma forma sistemática de discriminação, que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (ALMEIDA, 2019, p. 22)

⁵ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2020/08/12/juiza-diz-em-sentenca-que-reu-negro-era-seguramente-integrante-de-grupo-criminoso-em-razao-da-sua-raca.ghtml>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

O olhar consciente carrega de qualquer forma uma programação no cérebro, culturalmente treinada para atitudes e práticas racistas, que a pessoa não admite que seja, e surge com aquela habitual resposta: "eu até tenho um parente negro". Que seja, que tenha, mas intuitivamente o cérebro canaliza ações diárias de discriminação e preconceito. O inconsciente/consciente faz uma juíza escrever uma sentença, apoiando-se em um conceito eugenista. Velha e falsa ciência. Um pensamento incrustado, internalizado, naturalizado na mente de tantos e tantas.

No caso do rapaz negro que estava indo trocar o presente do dia dos pais e foi abordado injustamente, por exemplo, ali temos a máquina racista acionada que identifica: preto no *shopping center* é suspeito. Mas para a decepção dos agentes de segurança racistas, aquele corpo negro que adentrava o estabelecimento comercial também trabalhava no mesmo, porém sem a farda da empresa para a qual prestava serviço, naquele dia, ele era um cliente comum e, como tal, aos olhos dos seguranças, era quem deveriam abordar por suas características.

A leitura que fazem dos nossos corpos é sempre a do faxineiro, do vendedor de produtos, do porteiro ou segurança de loja. E o rapaz do relógio, em entrevista a uma TV local, diz que entra e sai do mesmo *shopping* diariamente, e nunca o abordaram. A diferença é que é aceitável aos olhos de quem discrimina o negro trabalhar em algumas profissões, como na construção e no comércio informal, mas uma vez que aquele mesmo corpo negro volta, e é cliente, tudo muda. A mente habitualmente racista diz: Não pode ser cliente, não é possível, só pode ser ladrão. Atingindo dolorosamente o sujeito na sua psique.

A psiquiatra Neusa Sousa reflete dizendo o seguinte:

A violência racista subtrai do sujeito a possibilidade de explorar e extrair do pensamento todo o infinito potencial de criatividade, beleza e prazer que ele é capaz de produzir. O pensamento do sujeito negro é um pensamento que se auto restringe. Que delimita fronteiras mesquinhas a sua área de expansão e abrangência, em virtude do bloqueio pela dor de refletir sobre a própria identidade. (SOUSA, 1983, p. 10)

Marcados e marcadas pela cor, os caminhos são dificultados para não conseguirmos estar nos espaços de poder nem mudar as peças deste jogo cruel. As algemas do racismo que a sociedade brasileira colocou nas nossas mãos impediam o nosso caminhar, mas espertos que somos, continuamos para a frente já sabendo

qual é o *modus operandi*, no manter as hierarquias sociais e raciais. Qual seria a solução ou o começo delas? A resposta é educação. O caminho a seguir é o da educação. Só vamos vencê-los, no sentido de igualdade de direitos, pelo viés da educação. A educação é um ato político de resistência.

Os movimentos sociais começaram uma luta incansável para conseguir a aprovação das cotas étnico-raciais, e obtiveram resultados. A aprovação foi unânime no Supremo Tribunal Federal, e no dia 29 de agosto de 2011 foi sancionada a Lei 12.711/2011, que reserva vagas em vestibulares, provas e concursos públicos, destinadas a pessoas de origem indígena, parda ou negra, e posteriormente, em 2016, a Lei 13.409 altera a anterior para oferecer vagas também às pessoas com deficiência física.

Negros e negras começam a mudar a cor das universidades, estudantes em todas as classes e posteriormente, professores, professoras, mestres, mestras e doutores/doutoras, a aposta na diversidade é assertiva. Somos muitos, e os números de pretos e pretas e as contribuições na produção de conhecimento só aumentam em reconhecimento com os títulos acadêmicos e com a aprovação em concursos. Mesmo assim, as dificuldades ainda são muitas, pois o mundo acadêmico é um ambiente de brancos e para girar essa chave e nos admitir, o eurocentrismo base da cultura ocidental moderna se opõe.

Aqui, lembro o fato acontecido na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em dezembro de 2019, quando durante a aplicação de uma prova na instituição de ensino, na cidade de Cachoeira um aluno branco negou-se a receber a prova das mãos da professora negra, Isabel Cristina Ferreira dos Reis, que respondeu à ação dele dizendo não ter nenhuma doença contagiosa, portanto que ele pegasse a prova. A professora por duas vezes tentou entregar a prova e o estudante se negou a receber das mãos dela. Tudo devidamente gravado por celular dos alunos ali presentes, que afirmaram na ocasião ter presenciado manifestações de preconceito racial desse mesmo aluno universitário em outros momentos também. O aluno acusado pelos colegas de racismo respondeu que não pegou a prova das mãos da professora por questão de energia, e assim preferia pegar da mesa. O fato foi parar na delegacia, com boletim de ocorrência das duas partes. Mais tarde, com os dois

depoimentos, o delegado concluiu que tudo foi um "mal-entendido"⁶. Mas a Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) concluiu o inquérito e puniu o aluno.

Ora, tudo leva a crer em crime de racismo por parte do aluno, então por que o delegado não o condena como tal? Por que essa agressão contra a professora negra foi resumida em um mal-entendido e pronto?

É necessário haver o descortinamento dessa pauta, para que consigamos levar adiante essa discussão, lutando, combatendo ferozmente e vencendo o inimigo número 1 da democracia racial, o racismo. Ampliar a participação política, elegendo negros e negras comprometidos na luta racial, é outro caminho inteligente, com armas efetivamente certas, caso contrário a ausência de representantes negros/negras acaba por se naturalizar, nesse espaço de poder e em outros também, como opina Sueli Carneiro, que diz:

A branquitude como sistema de poder fundado no contrato racial, do qual todos os brancos são beneficiários, embora nem todos sejam signatários, pode ser descrita no Brasil por formulações complexas ou pelas evidências empíricas, como no fato de que há absoluta prevalência da brancura em todas as instâncias de poder da sociedade: nos meios de comunicação, nas diretorias, gerências e chefias das empresas, nos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, nas hierarquias eclesiásticas, no corpo docente das universidades públicas ou privadas e etc. (CARNEIRO, 2011, p. 91)

A mudança da prevalência da brancura, como citou Sueli Carneiro, se dá a partir de políticas educacionais, onde se mostre em programas escolares, começando na primeira infância, a importância de estarmos em todos os lugares. É fazendo com que a criança negra, que aprende um lado da história, que favorece a discriminação, conheça o outro lado também, o qual importa na construção da sua identidade, que possa valorizar suas características étnicas para que assim essa criança se sinta representado/representada, e ao olhar para o futuro, pleiteie, ambicione profissões das mais variadas. Só assim acredito em uma ocupação em massa de pretos e pretas na sociedade.

⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/12/10/professora-da-urfb-denuncia-racismo-de-aluno-que-recusou-receber-prova-em-sala-de-aula-video.ghtml>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

Em 1944, no Rio de Janeiro, Abdias do Nascimento, funda e dirige o Teatro Experimental Negro – TEN, a ideia surge com um grupo de poetas, que juntos tinham assistido uma peça com atores brancos pintados de tinta preta, fazendo personagens negros. Além dos ensaios para os espetáculos, foi incorporado um curso de alfabetização para adultos, por conta de que muitos atores/atrizes que chegavam ao TEN, não eram alfabetizados. Outras frentes políticas foram fundadas no TEN, como a Associação das Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional de Mulheres Negras. Segundo Jeruse Romão,

A educação no Teatro Experimental do Negro não encontra relação simplesmente com a escolarização. A educação do Teatro Negro incorporou ao projeto: a perspectiva emancipatória do negro no seu percurso político e consciente de inserção do mercado de trabalho (na medida em que pretendia formar profissionais no campo artístico do teatro); na dimensão da educação educativa e política e, na dimensão política, uma vez que o sentido de ser negro foi colocado na perspectiva da negação da suposta inferioridade natural dos negros (ou da superioridade dos brasileiros). (ROMÃO, 2005, p. 113)

Aqui em Salvador também, anos depois de Abdias do Nascimento seguimos com um exemplo de educação para negros e negras, não na primeira infância, mas na adolescência, cuja preparação fortalece o orgulho de ser negro e negra, é o Instituto Cultural Steve Biko, primeiro pré-vestibular para negros do país. Fundado em 31 de julho de 1992, em Salvador, por iniciativa pioneira de professores negros, com o objetivo de um curso gratuito para a sua inserção nas universidades, tendo como foco a ascensão social e combate à discriminação racial. Este curso é um exemplo, por fazer com que seus alunos conheçam sua própria origem, através de seus ancestrais que formam a história desse país por suas contribuições culturais, sociais e políticas. O instituto existe há 28 anos, colocando um número expressivo de jovens nas universidades.

Vale ressaltar que no programa de ensino do Instituto há uma disciplina obrigatória, intitulada Cidadania e Consciência Negra (CCN), que no seu programa consiste em falar em sala de aula da autoestima e as lutas do povo negro no combate ao racismo. É um diferencial em relação as outras disciplinas, é um divisor de águas para o negro/negra, que chega ao instituto e passa a entender como funciona a máquina do racismo e logo entende que precisa ganhar força para valorizar-se. O Instituto busca influenciar o pensamento dos jovens negros e negras que ali se

matriculam, não tem quem não saia imbuído de orgulho de ser negro/negra depois de ter passado por essa instituição que carrega o nome de um líder, um ativista antiapartheid, Steve Biko, o qual é considerado até os dias de hoje, o jovem negro mais influente da África do Sul, que morreu em 1977, aos 30 anos, após ser preso e torturado.

Outros institutos com igual objetivo precisam ser fundados, para abrir mais espaço para negros e negras na preparação intelectual, no intuito de enfrentar o universo acadêmico sem vergonha da própria história, com alteridade, valorizando a cultura afro-brasileira como fonte inesgotável de saberes e fazeres, sem abrir mão de serem negros de cabelos crespos, que crescem para cima, e sem aversão a um nariz mais largo e a lábios carnudos. Sem dar importância para a cor dos olhos; se são azuis, verdes, castanhos ou pretos, o que importa mesmo é enxergar, vislumbrar que juntos/juntas somos mais fortes. E acreditar nessa força. É dizer: povo preto unido, povo preto forte, que não teme a luta e que não teme a morte. Grito de guerra que escuto nas passeatas de protesto de negros e negras. Somos assim, não devemos abominar o que herdamos, essa é uma herança ancestral, ricamente escrita nos nossos corpos. Nessa abordagem, Sueli Carneiro afirma que:

O que devemos abominar é um processo histórico que transformou seres humanos em mercadorias e instrumentos de trabalho. E, depois de explorá-los por séculos, destinou-os a marginalização social. (CARNEIRO, 2011, p. 102)

E seguimos sendo mercadorias, quando o mundo ouviu e viu a morte do americano George Floyd em uma abordagem policial nos Estados Unidos, no dia 25 de maio 2020, na cidade de Minneapolis e a frase que ele pronunciou *I can't breathe* (em português, "eu não posso respirar") e termina morrendo, com o joelho do policial branco no seu pescoço, tem o mesmo significado dos episódios de racismo escritos anteriormente, com outros nomes e sobrenomes. Grada Kilomba fala sobre racismo cotidiano, dizendo o seguinte:

No racismo cotidiano, a pessoa negra é usada como tela para projeções do que a sociedade branca tornou tabu. Tornamo-nos um depósito para medos e fantasias brancas do domínio da agressão ou da sexualidade. É por isso que, no racismo, a pessoa negra pode ser percebida como "intimidante" em um minuto e "desejável" no minuto seguinte, e vice-versa; "fascinantemente atraente" a princípio, e depois "hostil" e "dura". Em termos freudianos os dois aspectos da

"agressão" e da "sexualidade" categorizam a organização psicológica de um indivíduo. (KILOMBA, 2019, p. 78-79)

Os Estados Unidos viveram com essa morte injusta, com esse assassinato, a maior e mais grave onda de manifestações desde 1968, após o assassinato do líder de direitos civis, Marthin Luther King Jr.⁷.

Nessas manifestações, o mundo apoiou gritando: "Vidas Negras Importam", expressão de um movimento organizado que luta contra o racismo. Estavam todos pedindo mudanças reais e urgentes nos departamentos de polícia, na maneira que policiais brancos abordam pessoas negras.

Que ato é esse?

O joelho do policial que agrediu e assassinou George Floyd é o mesmo que impede um rapaz negro de ser bailarino clássico, que aborda um cliente, rapaz negro, no *shopping center* do Rio de Janeiro; é também o mesmo na mente do aluno branco da universidade na Bahia que rejeita pegar a prova das mãos de uma professora concursada negra. É o joelho da colonização. Aqui também cito, Grada Kilomba, que apresenta uma pesquisa centrada em sujeitos:

Nas dinâmicas do racismo, nós nos tornamos sujeitos incompletos. [...]. O Racismo, portanto, funciona para justificar e legitimar a exclusão de "Outra/os" raciais de certos direitos. Aquelas que falam neste livro são "sujeitos incompletos" no sentido de que são excluídas de possuir certas esferas de subjetividade reconhecidas, a saber: a política, social e individual. Essa compreensão idealizada de "sujeito" ecoa nesse estudo em ambos os níveis, empírico e teórico. Este trabalho é um espaço para performar a subjetividade, para reconhecer mulheres negras, em particular, e pessoas negras em geral, como sujeitos dessa sociedade – em todos os sentidos reais da palavra. (KILOMBA, 2019, p. 80-81)

E no momento da escrita dessa dissertação surge na contramão desses fatos, contra a colonização e protestando da sua maneira, uma artista americana negra com a resposta ricamente pesquisada, produzida e executada no seu terceiro álbum visual com o título de *Black is King*. Beyoncé, cantora de fama mundial, responde ao racismo dizendo que antes da colonização, a nossa história não começa na escravidão ou nas senzalas. O povo preto também vivia na África, com títulos de nobreza e riquezas. Um

⁷ Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 13 mar. 2021.

presente esse vídeo, reforçando e enaltecendo a cultura negra a partir da recriação da história do clássico filme "O Rei Leão". Criticado? Sim. Mas também empoderado, e principalmente necessário nesse momento.

1.2 O CONCEITO DE RAÇA E O RACISMO NO BRASIL – EU SOU NEGÃO

A cultura negra e africana foi contemplada grandiosamente com o álbum visual de Beyoncé, *Black is King*. É contar uma história a partir de nós, por nós. É também mostrar o poder da arte, em um momento no Brasil, onde a cultura é sucateada, desrespeitada e afundada no esquecimento e na falta de apoio, na falência mental de uma parte do povo brasileiro. Constatamos o que já sabemos – o poder da arte, que ensina, sobrevive e transforma.

Entre elogios e críticas da mídia brasileira e mundial, o álbum visual é um sucesso afro-americano mundial.

Outro afro sucesso é a história de vida do bailarino Luiz Bokanha, em resposta ao racismo que sofreu nos anos 1970 – vide seu currículo, com passagens por companhias de *ballet* clássico, como o Teatro Municipal de São Paulo, o Grand Theatre de Geneve, na Suíça. Já na Bélgica foi contratado pela Companhia de Maurice Béjart⁸, entre as principais companhias as quais fez parte no mundo, contratado como bailarino clássico. Luiz Bokanha, começou a mudar com as informações que recebia da dança e as contribuições que ele devolvia aos repertórios que dançava e era elogiadíssimo. Em conversas gravadas por *WhatsApp* com a bailarina e coreógrafa, Ivete Ramos⁹, ela lembrou a força estrondosa (palavras dela) com a qual Luiz Bokanha, dançava seu solo de Xangô no Ballet Brasileiro da Bahia - BBB¹⁰, segundo ela, toda a sala de aula parava para ver e quando ele finalizava de dançar no ensaio, era impossível não aplaudir, era um espetáculo à parte. Em

⁸ Bailarino e coreógrafo francês, criador da consagrada coreografia "Sagração da Primavera" e fundador da Companhia de Balé do Século 20, grupo de sucesso em vários países.

⁹ Bailarina, professora, coreógrafa e diretora de dança, começou seus estudos em 1974 na Escola de Balé Teatro Castro Alves (Ebateca). Em 1979, ingressou na Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde formou-se em Bacharelada em Dança. Bailarina do Balé Brasileiro da Bahia excursionando pela América do Sul e Europa. Em 1981, ingressou no Balé Teatro Castro Alves, primeira companhia de dança do Norte e Nordeste e a quinta do Brasil.

¹⁰ Criado pela bailarina e professora da Escola de Balé do Teatro Castro Alves, Dalal Archal, o BBB era uma extensão da Ebateca. Composto pelas alunas mais adiantadas, a companhia viajava pelo Brasil e mundo com repertório popular dançado por bailarinas clássicas.

conversas com ele, perguntei por que tanta força para dançar em um ensaio? Ele me respondeu:

Cheguei no BBB, para tocar e como tocava bem instrumentos de percussão e berimbau, Carlinhos¹¹ não me deixava dançar, até que um bailarino, desistiu da turnê e Carlinhos perguntou quem queria dançar para ele ver, e imediatamente eu respondi e assim coloquei tudo que podia nesse Xangô. Assim que parei de dançar, Carlinhos Moraes pasmo, disse: Eu não sabia que eu tinha um Xangô desse por aqui minha gente!¹²

Luiz Bokanha, também muda seu pensamento, sua maneira de agir, a partir das agressões psicológicas que sofre na Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (EBATECA), por ser negro, pobre, capoeirista, percussionista e periférico. Se torna um profissional respeitado, elogiado e exigente, essa força estrondosa que usava para dançar era em resposta ao espaço que via diariamente sendo negado ao negro. Razão da expressão no título da dissertação. Mas mesmo forçado a desistir pela sociedade branca elitista, na figura da diretora da escola de *ballet*, que sugere a ele como profissão, vendedor de limão na feira de São Joaquim. Ele totalmente de bem com a sua própria identidade de homem preto, caminha de cabeça erguida em direção da realização de um sonho, o seu sonho de se tornar, um bailarino profissional e clássico. É uma postura política em uma construção política também, admirável para a época, em 1979.

Ele reforçava a sua identidade negra, reafirmada no vencer padrões impostos, que ele mesmo desafiou, ao impor sua presença em território branco. Ele guerreou com as armas que tinha: o corpo. Luiz Bokanha, realizou seu sonho, fazendo ouvido de mercador para aquelas e aqueles que pretendiam sufocar seu ideal de vida, por ser um homem negro, pobre, com sobrenome Jesus, e morador de um bairro simples de Salvador. Esse fato não pode ficar reduzido à esfera pessoal, como o próprio Luiz Bokanha, guardou para si, somente revelando em 2016 em uma roda de conversa, no evento intitulado, Movimentos em Bate-Papo – Memórias da Dança, idealizado pelas dançarinas Edileusa Santos e Sueli Ramos. Evento este, o qual a autora deste texto estava presente, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Escola de Dança.

¹¹ Carlos Moraes, bailarino nascido no Rio Grande do Sul e coreógrafo do Ballet Brasileiro da Bahia - BBB. No capítulo seguinte darei mais informações sobre Carlinhos.

¹² Entrevista concedida por Luiz Bokanha. Salvador, 2019.

Questões de racismo são questões sociais, políticas e precisam ser faladas, denunciadas e criminalizadas. É importante evidenciar essas relações, para perceber e saber responder a essa estrutura da sociedade dominante que se arrasta há séculos, mostrando a resistência com que o povo negro inteligentemente com garra vem respondendo. Outrora, com as armas de guerra que possuíam, como lanças, paus, pedras, salve Zumbi dos Palmares¹³, e hoje, com as armas do intelecto, livros, canetas, palestras, artigos, dissertações, teses, poesia preta, música, teatro negro, salve Abdias do Nascimento¹⁴, e ainda sem deixar para trás, também, a dança, seja ela clássica, moderna, *jazz* ou afro, salve Mestre King¹⁵, entre tantas ações e pessoas que poderia citar, nesses discursos de resistência.

Michel Foucault me ajuda a pensar sobre, dizendo que:

Certamente se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade, que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se. (FOUCAULT, 1996, p. 14)

Enquanto o bailarino, Luiz Bokanha conseguiu realizar seu sonho de ser bailarino clássico, outros e outras em diferentes épocas e direcionamentos profissionais, decidiram por outras escolhas na vida profissional, na esperança de igualdade de oportunidades e de uma vida melhor. Continuavam como bailarinos, mas tinham outro trabalho com carteira assinada, garantindo seu próprio sustento, sem deixar o sonho de dançar morrer. Muitas vezes sentindo-se culpados por pertencerem a raça negra, serem negros, somando caminhos de humilhações e assim negando

¹³ Líder quilombola, nascido em 1655 e morto em 20 de novembro de 1695.

¹⁴ Nascido em São Paulo em 14 de março de 1914, foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário e ativista dos direitos humanos. Falecido em 23 de maio de 2011. Foi criador do TEN (Teatro Experimental do Negro) e um dos principais articuladores do MNU além de político brasileiro.

¹⁵ Raimundo Bispo dos Santos, dançarino, professor de dança baiano, especialista em dança afro, nascido na cidade de Santa Cruz em 12 de outubro de 1943 e falecido em 13 de janeiro de 2018, aos 74 anos. Mais informações sobre o Mestre e sua relação com Luiz Bokanha serão dadas no próximo capítulo.

sua própria identidade, desistindo da sua própria vida, por culpa desse sistema de exclusão, o qual ainda convivemos. Então, concluo que a raça ideologicamente, vem a partir de uma vontade separatista na disputa de poder.

Antônio Sérgio Guimarães amplia o entendimento de raça, quando fundamenta o assunto dizendo o seguinte:

A biologia e a antropologia físicas criaram a ideia de raças humanas, ou seja, a ideia de que a espécie humana, poderia ser dividida em subespécies, tal como o mundo animal, e de que tal divisão estaria associada, ao desenvolvimento diferencial de valores morais, de dotes psíquicos, e intelectuais entre os seres humanos. Para ser sincero, isso foi ciência por certo tempo e só depois virou pseudociência. O que chamamos modernamente de racismo não existiria sem essa ideia que divide os seres humanos em raças, em subespécies, cada qual com suas qualidades. Foi ela que possibilitou a hierarquia entre as sociedades e populações humanas fundamentadas em doutrinas complexas. Essas doutrinas sobreviveram a criação, das ciências sociais, das ciências da cultura e dos significados, respaldando posturas, políticas insanas de efeitos desastrosos, como genocídio e holocaustos. Depois da tragédia da segunda guerra, assistimos a um esforço de todos os cientistas, biólogos, sociólogos e antropólogos – para sepultar a ideia de raça, desautorizando o seu uso como categoria científica. O desejo de todos era apagar tal teoria da face da terra, como primeiro passo para acabar com o racismo. Alguns cientistas naturais, biólogos, tentaram impedir o uso do conceito na biologia, mesmo que tenha ficado claro que ele não pretendia mais explicar a vida social e a diferença entre seres humanos; propuseram que o seu nome fosse mudado, que se passasse a falar de "população", para se referir a grupos razoavelmente isolados, endogâmicos, que concentrassem em si alguns traços genéticos. Essa ideia de população, apesar de próxima de "raça", seria extremamente útil, em alguns estudos biológicos e, ao mesmo tempo evitaria, as implicações psicológicas, morais e intelectuais do antigo termo. Mesmo que se possa demonstrar estatisticamente, que a população mundial, em termos genéticos, não pode ser dividida em raças, seria necessário, para alguns biólogos, conservar a ideia da existência desses grupamentos geneticamente mais uniformes. O que significa a não existência de raças humanas para a biologia? Significa que as diferenças internas, digamos aquelas relativas às populações africanas, não são maiores que as diferenças externas, aquelas existentes entre populações africanas e populações europeias, por exemplo. Ou seja, é impossível definir geneticamente raças humanas que correspondam às fronteiras edificadas pela noção vulgar, nativa, de raça. Dito ainda de outra maneira: a construção baseada em traços fisionômicos, de fenótipo ou genótipo, é algo que não tem o menor respaldo científico. Ou seja, as raças, são cientificamente uma construção social e devem ser estudadas, por um ramo próprio da sociologia ou das ciências sociais, que trata das identidades sociais. Estamos assim no campo da cultura, e da cultura simbólica. (GUIMARÃES, 2008, p. 65-66)

O autor Antônio Sérgio Guimarães, defende o uso do termo raça como categoria sociológica, seja para questionar as práticas assimilacionistas de branqueamento, que mantém as diferenças inter-raciais fora da arena política, seja para identificar o antirracismo reproduzido pelo mito da democracia racial e sua negação do racismo no Brasil.

Luiz, mesmo sentindo o racismo na pele, se manteve distante psicologicamente das agressões diárias por conta de ser um homem negro. Procurava pensar em crescer como profissional constantemente, e assim continuava a fazer suas aulas de *ballet*, a dar aulas de dança e correr atrás de audições para ingressar em companhias de dança clássica. Sempre me disse que nunca pensou na cor como um impedimento real da profissão que decidiu seguir de bailarino clássico, só acreditou nisso muito depois.

Sentia-se autorizado por sua própria capacidade a sonhar mais alto e ouvir menos o externo, já tinha viajado pelo Brasil, já conhecia a Europa, pelo menos alguns países, e assim olhava mais para si, traçando seu caminho, impondo sua personalidade forte e suas ações focadas de quem quer vencer.

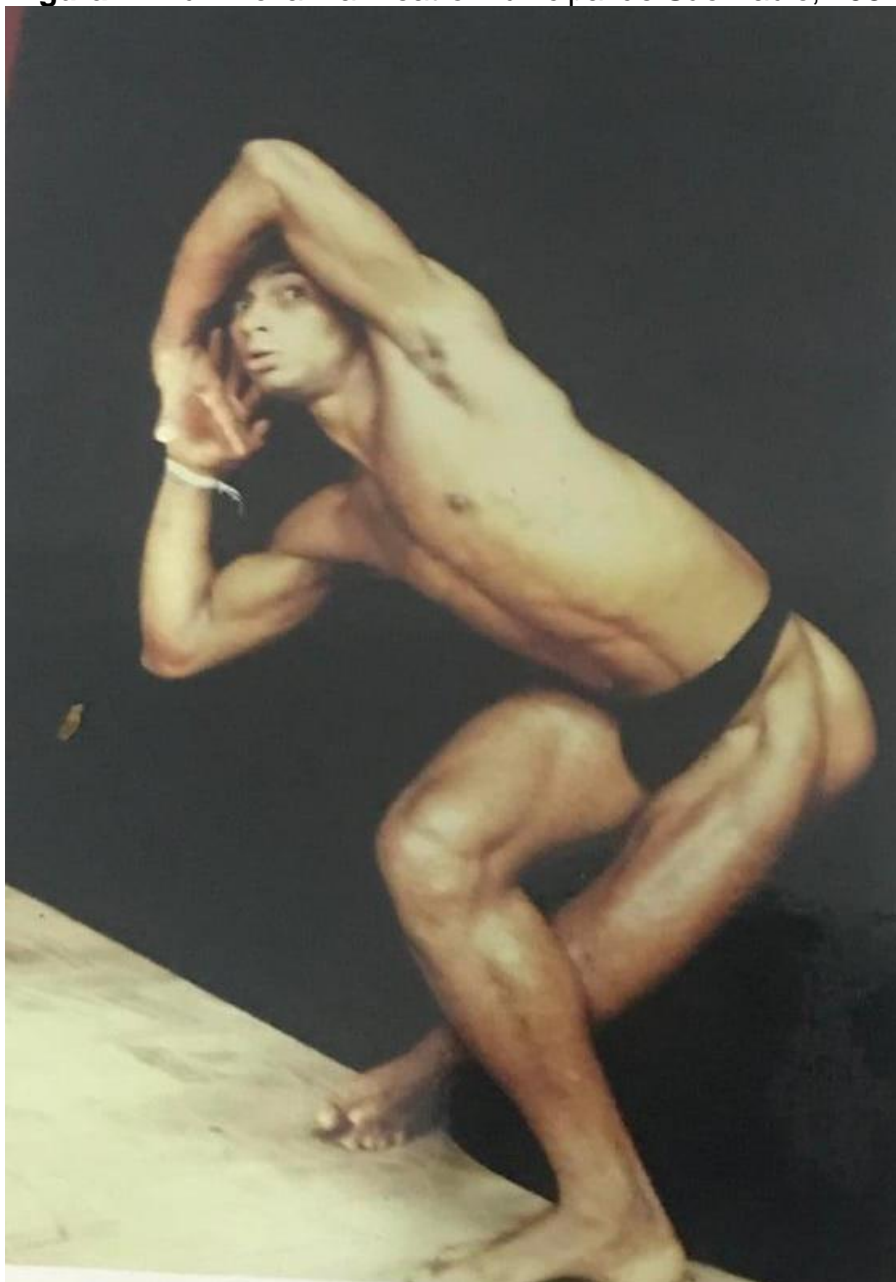
Também se apoiava na religião, sempre foi um homem de fé e filho de Ogum Xoroquê, acreditava nas energias que caminhavam juntas de Ogum e Exu, não se escondia, encarava o inimigo.

Vivemos em uma sociedade marcada pela lógica racista patriarcal e neoliberal, a qual o poder político e econômico ajudou a construir o processo colonial, que lutamos contra até hoje. Como diz o cantor e compositor Gerônimo em um trecho da sua famosa música, "Eu sou negão: eu sou negão meu coração é a liberdade"¹⁶. As prisões na liberdade eram muitas: a prisão da cor, a prisão do sobrenome, a prisão do bairro menos favorecido que residia, a prisão do cabelo *black power*. As várias prisões. Negro livre, mas aprisionado na ideologia colonial de dominação.

¹⁶ Eu sou negão, música de Gerônimo Santana, 1986.

1.3 RACISMO EM CONTEXTO SOTEROPOLITANO – EU NÃO SOU LADRÃO, SOU BAILARINO E PROFESSOR DE DANÇA

Figura 1 - Luiz Bokanha. Teatro Municipal de São Paulo, 1982



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Luiz Bokanha também não escapou da violência policial na sua cidade natal, Salvador. No seu retorno ao Brasil depois de uma pequena turnê na Europa, chegando em Salvador, foi convidado pela diretora do *Ballet* do Bahiano de Tênis (BBT), Tânia Durand Gordilho, para dar aulas de dança. Ele aceitou a proposta de trabalho por ser Tania, sua amiga e professora de *ballet* também. Em um desses dias que ia dar aula,

resolve pegar um ônibus, com trajes de malha e mochila nas costas, como habitualmente andava para dar aula, entra no coletivo e a um certo ponto sente que estão abrindo sua mochila, deixa, para ter certeza e se vira em um dado momento e segura a mão do ladrão, que nega o furto. A confusão começa, e o motorista leva o ônibus para a delegacia, aconselhando Luiz Bokanha a registrar um boletim de ocorrência. O motorista relata o que viu e vai embora deixando ele e o ladrão na delegacia. Luiz Bokanha começa a registrar o boletim de ocorrência, vem um policial do interior da delegacia e começa a falar o seguinte: "vocês são todos iguais, você não é melhor do que ele não". Luiz Bokanha, irritado responde: "eu não sou ladrão. O ladrão é ele, eu sou bailarino e professor de Dança". O policial ri e diz: "então você é veado". Luiz Bokanha levanta da cadeira e fala mais alto exigindo respeito e é agredido pelo policial dentro da delegacia. Outro policial diz ao colega agressor, para parar, que aquilo não estava certo, e que o ladrão era o outro. Luiz Bokanha indignado com o acontecido, telefona para o Bahiano de Tênis e conta a Tânia Gordilho o motivo do seu atraso. Tania, irritadíssima com o acontecido, toma providências, e devido a sua posição social conhece pessoas influentes na cidade, e liga para o Secretário de Segurança Pública, o qual a atende e junto com o secretário, Luiz Bokanha volta a delegacia, já não encontra mais o policial agressor, mas o reconhece através de fotos, que o secretário exige ver no livro de assinaturas, que na época tinha nas delegacias. Luiz Bokanha reconhece o agressor, que como currículo tinha uma expulsão da polícia militar e se encontrava trabalhando na polícia civil. Abre um processo, que não dá em nada, pois um mês depois recebe proposta de trabalho fora do Brasil e aceita, viajando dois meses depois. Vale ressaltar que atualmente essa conduta poderia ser duplamente qualificada, uma vez que condutas homofóbicas e transfóbicas, podem ser igualados aos crimes de racismo, conforme a tese fixada pelo plenário do Supremo Tribunal Federal em junho de 2019. Essa decisão enquadra a homofobia e a transfobia no artigo 20 da Lei 7.716/1989, que criminaliza o racismo.

Grada Kilomba, definindo o racismo analisa da seguinte forma:

No racismo estão presentes, de modo simultâneo, três características: a primeira é a construção de/da diferença. A pessoa é vista como "diferente" devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa. Aqui, temos de perguntar: quem é "diferente" de quem? É o sujeito negro "diferente" do sujeito branco ou o contrário, é o branco "diferente" do negro? Só se torna "diferente" porque se "difere" de um grupo que tem o poder de se definir como norma – a norma branca. Todas/os

aquelas/es que não são brancas/os são construídas/os então como "diferentes". A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os "Outras/os" raciais "diferem". Nesse sentido, não se é "diferente", torna-se "diferente" por meio do processo de discriminação. A segunda característica é: essas diferenças construídas estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos. Não só o indivíduo é visto como "diferente", mas essa diferença também é articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade. Tais valores hierárquicos implicam um processo de naturalização, pois são aplicados a todos os membros do mesmo grupo que chegam a ser vistas/os "a/o problemática/o", "a/o difícil", "a/o perigosa/o", "a/o preguiçosa/o", "a/o exótica/o", "a/o colorida/o" e "a/o incomum". Esses dois últimos processos – a construção da diferença e sua associação com uma hierarquia – formam o que também é chamado de preconceito. Por fim, ambos os processos são acompanhados pelo poder: histórico, político, social e econômico. É a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo. E nesse sentido o racismo é a supremacia branca. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder. (KILOMBA, 2019, p. 75-76)

Com tudo que acontecia de negativo no seu caminho, Luiz Bokanha não conseguia enxergar diferença entre as pessoas, a ponto de tamanha rejeição com ele e refletia porque tanta agressividade, quando ele dizia que a profissão que exercia era a de bailarino e professor de dança. Raiva por ele ser homem e professor de dança e bailarino? Raiva por ele ser negro, bailarino e professor de dança? Raiva dele negro, falar orgulhosamente que era bailarino e professor de dança? Por quê?

Mais uma vez a resposta era a cor da sua pele. A pele negra.

Luiz Bokanha formou família, é aposentado pela dança, tornando-se uma exceção à regra, sem trazer para sua vida dramas psicológicos e revoltas, quando poderia ter desenvolvido depressão, mas não aconteceu. Aconteceu a dança, muita dança, tornando-se referência na sua cidade Salvador, como bailarino e professor de dança. Além de diretor artístico e coreógrafo de companhias e casas internacionais, como a Casa de Show Maracanã na cidade de Firenze, região da Toscana, na Itália, onde por 15 anos, preparou artistas e criou espetáculos levando a cultura brasileira para cerca de 200 pessoas que a casa recebia diariamente de terça a domingo. Nesta casa de *show* internacional, sem nunca ter esquecido suas raízes, Luiz Bokanha, construiu o espetáculo com base na cultura popular, e assim anualmente, a cada estreia por 15 anos, italianos e não só, que passaram por essa casa, conheceram o Brasil a partir das inspiradas coreografias do artista. E essas inspiradas coreografias abriam caminhos que ampliavam o entendimento da nossa história negra cultural,

nossas *negrovivências* ali retratadas a partir do seu lugar de pertencimento, Salvador, Brasil. O elenco era 100% negros e negras e sentia-se em casa, entre seus pares. Estava na Itália, um país europeu de maioria branca, trabalhando com grande aceitação com sua cultura negra. Os *shows* brasileiros nesse formato que Luiz Bokanha utilizava, fizeram fama e foram de grande sucesso entre os anos 1970 e 2000.

Figura 2 - Capoeira acrobática. Coreografia de Luiz Bokanha. Show Maracanã – Firenze, Itália, 2005



Fonte: acervo da Casa de Espetáculo Maracanã.

Luiz Bokanha, além de coreógrafo e diretor artístico da Casa de Show Maracanã, também vinha a Salvador, escolher artistas para compor o espetáculo da casa. Ele mesmo que escolhia o elenco que queria trabalhar. E escolhia Salvador sempre no intuito de fortalecer sua cidade, reforçando para seus contratantes – empresários a riqueza cultural que se encontrava na Bahia.

O *show* do Maracanã era com música ao vivo, a maioria dos músicos de Salvador e composto de desfile de fantasias, coreografias de Xaxado, Dança Afro, Frevo, Samba de Roda, Maculelê, um casal dançando gafeira, capoeira com saltos acrobáticos e carnaval com o público presente. O figurino, Luiz escolhia com um

figurinista e costureiro contratado do Rio de Janeiro e pedia roupas para o show com ideias no figurino das alas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Luiz Bokanha segue por todos esses anos, no amor a sua arte da dança, nessa roda, trazendo positividade para o seu caminho. bell hooks diz que:

Eu sempre me surpreendo que a jornada para o lar, aquele lugar na cabeça e no coração onde nos recuperamos no amor, está constantemente ao nosso *alcance, dentro de nós, e, no entanto, muitas pessoas negras nunca encontram o caminho. Atolados na negatividade e na negação, somos como sonâmbulos.* (hooks, 1992, p. 62 - grifo nosso)

Luiz Bokanha nunca foi sonâmbulo. Lutou com as armas do estudo e dedicação contra as violências diárias, mesmo sem se ver representado onde queria e almejou estar, mas seguiu sua intuição e desejo profissional, nada e nem ninguém o deteve.

É nesse caminho de tantas dores que entra a religião, mais uma vez, no alívio da dor, para acalmar o *ori*¹⁷, pedir calma para conseguir seguir sem enlouquecer. O fortalecimento da cabeça é o caminho para as melhores e mais sábias decisões.

No caso do bailarino Luiz Bokanha, filho de Ogã¹⁸, ele conviveu com a religião de matriz africana contada em casa, nas poucas vezes que seu pai, Sr. Bernadino, parava para falar um pouco sobre os segredos do candomblé. Assim, neste período de tantos "nãos", foi como cantar a música "Alegria da cidade", de Lazzo Matumbi¹⁹: "apesar de tanto não, tanta dor que nos invade, somos nós a alegria da cidade". Luiz Bokanha se aproxima da espiritualidade como processo terapêutico, onde encontra forças para seguir, derrubando muros e construindo pontes, como bem foi dito no filme *Pantera Negra. Primeiro filme com um super – herói negro, no papel principal o ator, Chadwick Boseman, falecido aos 43 anos no ano 2020.*

Nesse encontro com a religião de matriz africana, Luiz Bokanha recebeu muitas informações a partir do sagrado. Reforçou a força material a partir da espiritual, que vinha fortificando com a prática da religiosidade, e não queria desistir, a força que vinha dentro dele era o desejo de se tornar um artista da dança, mas lidar com o

¹⁷ Palavra em iorubá que significa cabeça, receptáculo da personalidade e do destino da pessoa.

¹⁸ Para o candomblé, religião afro-brasileira, trata-se de um cargo masculino com diversas funções.

¹⁹ Cantor baiano, com mais de 40 anos de carreira e ativista pelos direitos humanos, começou sua carreira em 1981, como atração do bloco de carnaval Ilê Aiyê.

racismo não era e não é fácil, então, a busca pela religião e a escolha pelo candomblé resultou em uma experiência de múltiplos ensinamentos.

A força da espiritualidade dá um sentido aos seus caminhos, e mesmo não se tornando uma prática diária, para ele a energia do seu orixá ali estava, em sua alma, fazendo parte de sua vida, do seu dia a dia, na encruzilhada da própria religião, da fé e do sentido de respirar, paralelo a multiplicidade dos sistemas de opressão. Saber que ele tinha uma religião não o deixava submergir, pois sentia a energia circular, e nesse banho de folhas de proteção, se sentia mais forte e seguia.

Espiritualidade, no encantamento do candomblé, para a limpeza espiritual, para alimentar quem ou qual energia tomava conta da cabeça de Luiz Bokanha e assim pedir força. Um homem de fé, de muita fé no novo caminho que seus ancestrais estavam lhe mostrando. Convoco os autores, Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, para analisar melhor o tema.

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade/espiritualidade) e a conexão e relação, responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição, que comunga desses princípios. Para nós, é muito importante tratar a problemática colonial na interlocução com essa orientação. Entendemos que a matriz colonial é uma das chaves para pensarmos a guerra de dominação que se instaura entre mundos diferentes. Se de um lado temos a integração, dos sistemas vivos, a conexão entre as dimensões materiais e imateriais e a ética ancestral, do outro lado está a separação e a hierarquização Deus/Estado, humanos/herdeiros de Deus e natureza/recursos a serem transformados em prol do desenvolvimento humano. (RUFINO; SIMAS, 2020, p. 7)

Um *orí* bem alimentado, é um *orí* fortificado, tem poder de cura. Marcio de Jagun, aprofunda o assunto e nos diz que:

Na cultura iorubá, não devemos permitir que qualquer pessoa toque em nosso Orí. O indivíduo precisa escolher bem quem pode manusear seu Orí. Nos gestos mais simples e cotidianos, como cortar o cabelo, fazer carinho na cabeça, pentear etc., ou nos rituais de oferenda à cabeça ou aos Òrisà, observa-se a possibilidade de alguém prejudicar ou beneficiar o Orí daquelas pessoas com o simples manuseio. Orí é sensível às energias. Frequentar um ambiente ruim ou conviver com pessoas que não sejam boas pode afetar o equilíbrio do Orí. Da mesma forma, submeter o Orí a manipulação de pessoas inabilitadas

pode ser perigoso. Logo, no culto a Orí, é fundamental escolher o sacerdote que executará o ritual. (JAGUN, 2015, p. 77)

E assim Luiz Bokanha começou o seu tratamento espiritual. Descobriu com o jogo de búzios que no seu *orí*, quem manda é Ogum Xoroquê²⁰. Um Ogum que mais se aproxima de Exu²¹. Pessoas desse orixá são guerreiras, obstinadas e teimosas. São características muito próximas dele.

É normal nas pessoas que cultivam orixá, encontrar características do orixá em si mesmas, e com Luiz Bokanha não foi diferente. Começando a entender espiritualmente sua tenacidade em busca de seu ideal de vida e entendendo que estava guerreando com Ogum do seu lado e Exu, paralelamente, ele se sentiu mais forte, sentiu que alimentar o sagrado Ihe fazia muito bem. Cuidar do *orí* é vida, é salvar vidas, e acima de tudo ele estava salvando sua própria vida. Com esse pensamento segue suas intuições e procura o Babalorixá Zé de Bessen, que o aconselha a começar seu processo de iniciação no candomblé. O qual vem a acontecer em maio de 2019.

A religião pra mim foi um pedido de socorro. Quando tudo começou a não caminhar como eu pretendia e o sofrimento aumentando no meu caminho, a minha fé me levou a cuidar de uma herança familiar sagrada, que vivia na casa de uma prima de minha mãe. A Pedra de Xangô, que eu cuido até hoje e iluminou meus caminhos. (BOKANHA, 2019)

Xoroquê, abre os caminhos desse rapaz, e nas encruzilhadas da vida que ele atravessa e que o atravessam, ele é pergunta e é resposta. Tem resposta na fé do que o move para o seu futuro traçado lá atrás nos anos 1970. A fé, que comunica com o divino e recebe força na caminhada. E vence.

Padê de Exu Libertador

Ao brucholeo das velas – vejo-te comer a própria mãe
Vertendo o sangue negro, que o seu sangue branco
Enegrece ao sangue vermelho, aquece
Nas veias humanas no corrimento menstrual
A encruzilhada dos teus três sangues, deposito este ebó
Preparado para ti, tu me ofereces?

²⁰ Orixá ligado ao ferro, à tecnologia e à guerra, que tem características de dois orixás em um só: Ogum e Exu.

²¹ Orixá da comunicação e da linguagem; é o mensageiro.

Não recuso provar do teu mel, cheirando meia noite
 De marafo forte. Sangue branco espumante
 Das delgadas palmeiras. Bebo em teu alguidar de prata
 Onde ainda frescos bóiam, o sêmem a saliva a seiva
 Sobre o negro sangue que circula no âmago do ferro
 E explode em ilú azul.

Ó Exu – Yangui, príncipe do universo e o último a nascer
 Receba estas aves e os bichos de patas que trouxe
 Para satisfazer, sua voracidade ritual, fume estes charutos
 Vindos da africana Bahia.

Esta flauta de Pixinguinha é para que possas chorar
 Chorinhos aos nossos ancestrais.

Espero que estas oferendas, agradem teu coração
 E alegrem teu paladar.

Um coração alegre é um estômago satisfeito
 E no contentamento de ambos, está a melhor predisposição
 Para o cumprimento das leis da retribuição.
 Asseguradoras da harmonia cósmica.

Invocando estas leis, imploro-te Exu
 Plantares na minha boca, o teu axé verbal
 Restituindo-me a língua que era minha e me roubaram
 Sobre Exu teu hálito no fundo da minha garganta
 Lá onde brota o botão da voz, para que o botão desabroche
 Se abrindo na flor do meu Lar antigo
 Por tua força devolvido
 Monta-me no axé das palavras
 Prenhas do teu fundamento dinâmico
 E cavalgarei o infinito sobrenatural do orum
 Percorrerei as distâncias do nosso Aiyê feito de terra
 Incerta e perigosa. Fecha o meu corpo aos perigos
 Transporta-me nas asas da tua mobilidade expansiva
 Cresça-me a tua linhagem de ironia preventiva
 A minha indomável paixão
 Amadureça-me a tua desabusada linguagem
 Escandalizemos os puritanos desmascaremos os hipócritas
 Filhos da puta, assim a catarse das impurezas culturais exorcizaremos a domesticação do
 gesto e outras impostas a nosso povo negro.

Teu punho sou Exu-Pelindra
 Quando desdenhando a polícia defende os indefesos
 Vítimas dos crimes do esquadrão da morte. Punhal traiçoeiro da mão branca.

Somos assassinados porque nos julgam órfãos
 Desrespeitam nossa humanidade ignorando que somos
 Os homens negros, as mulheres negras
 Orgulhosos filhos e filhas do Senhor do Orum
 Olorum.

Pai nossos e teu Exu
 De quem és o fruto alado da comunicação e da mensagem
 Ó Exu

Uno e onipresente em todos nós na tua carne retalhada
 Espalhada por este mundo e o outro
 Faça chegar ao pai a notícia da nossa devoção
 O retrato de nossas mãos calosas
 Vazias da justa retribuição transbordantes de lágrimas
 Diga ao pai que nunca no trabalho descansamos esse contínuo fazer
 De proibido fazer encheu o cofre dos exploradores

A mais valia do nosso suor
 Recebemos nossa menos valia humana na sociedade deles
 Nossos estômagos roncam de fome e revolta nas cozinhas alheias
 Nas prisões nos prostíbulos exhiba ao pai
 Nossos corações feridos de angústia
 Nossas costas chicoteadas
 Ontem no pelourinho da escravidão, hoje no pelourinho da discriminação
 Exu tu és o senhor dos caminhos da libertação do seu povo
 Sabes daquele que empunharam teus ferros em brasa
 Contra a injustiça e a opressão
 Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama Cosme Isidoro João Cândido
 Sabes que em cada coração de negro há um quilombo pulsando
 Em cada barraco outros palmares crepita os fogos de Xangô
 Iluminando nossa luta atual e passada
 Ofereço-te Exu
 O ebó das minhas palavras neste padê que te consagra
 Não eu, porém os meus e teus irmãos e irmãs
 Em Olorum, nosso pai que está no Orum
 Laroîê!
 (NASCIMENTO, 1981)²²

A vida passa a ter um sentido maior quando os caminhos, mesmo sofridos, são vividos ao lado do sagrado, que alimenta, mata a sede, comunica e direciona caminhos. Quando se entende essa comunicação, o combate diário fica fortalecido e olhamos para nós, sendo apresentados às nossas forças. Sim, temos forças sobrenaturais, que nos mantêm em pé, para os saltos na segunda posição, para quando descermos, plantarmos bem firmes nossos pés em terra e saltarmos de novo e, se cairmos, cairmos no rolamento e assim levantarmos e saltarmos mais uma vez, e quando decidimos fazer *cabriole*, lançamos nossas pernas pretas na meia ponta, para toda a sociedade aplaudir.

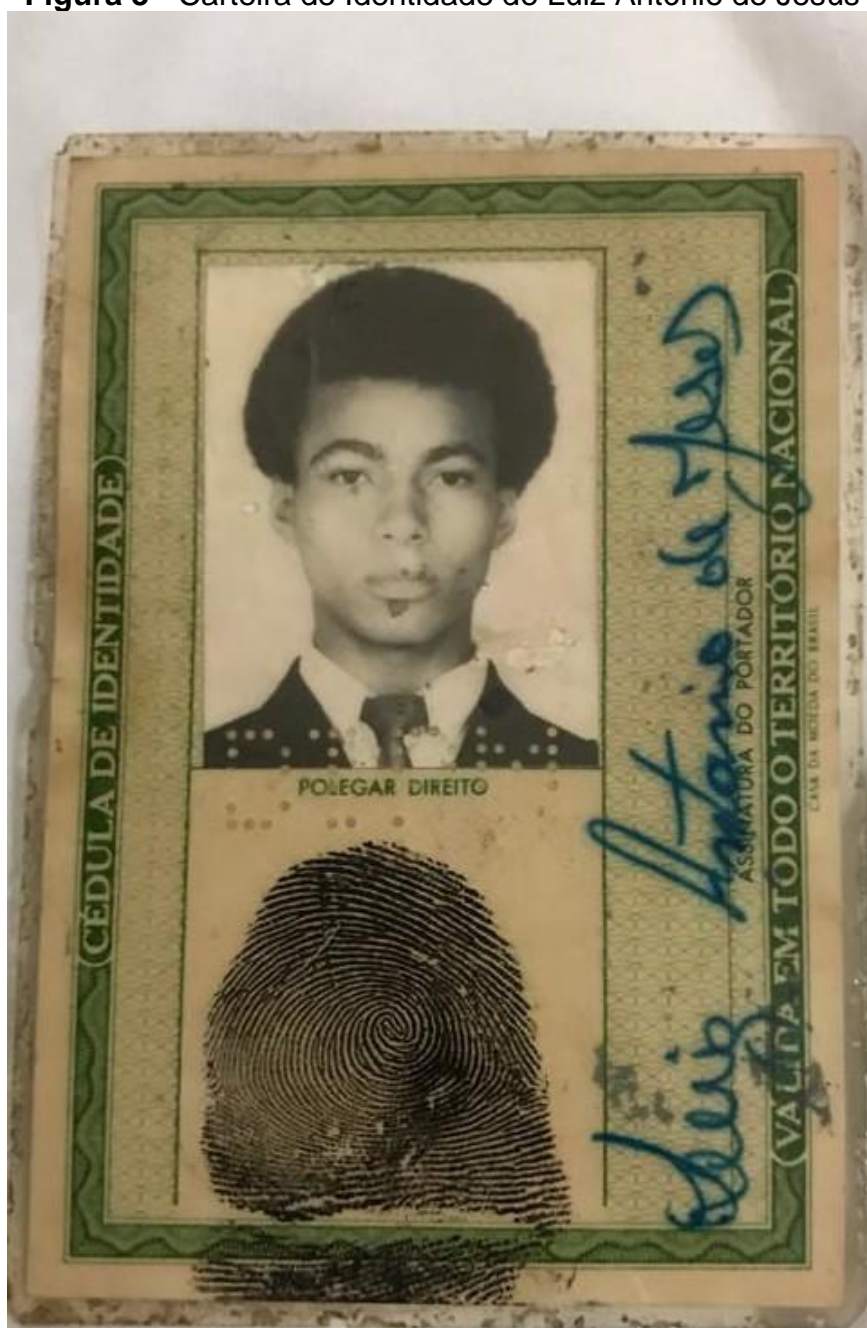
Os olhares que falam na nossa direção e dizem que somos o que querem que sejamos, não enxergam a nossa história, ainda temos muito o que avançar nesse processo de luta, e isso é resistência.

²² Disponível em: <<http://www.abdias.com.br/biografia/ufba.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

CAPÍTULO 2

NOSSO PERSONAGEM: LUIZ BOKANHA

Figura 3 - Carteira de Identidade de Luiz Antônio de Jesus



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Falar sobre situações de racismo, no primeiro capítulo, mostra o quanto ele é diariamente explícito e perverso, em qualquer época, como resultado de décadas de desigualdade estrutural, nos dando a sensação de inutilidade, de se sentir diminuído, um nada. A falta de reflexão sobre as relações raciais, reproduz o discurso colonial,

que nos aprisiona nos mesmos lugares de submissão, e relatar esses episódios, é lutar contra esse aprisionamento. Nesse segundo capítulo, falar de onde vem nosso sujeito de pesquisa, é entrar no cerne de um núcleo familiar negro e suas especificidades.

2.1 FAMÍLIA E O NORDESTE DE AMARALINA

O menino, Luiz Antônio de Jesus (Luiz Bokanha), nasceu no bairro do Nordeste de Amaralina, na Avenida Inácio Amaral, em Salvador, próximo à praia, de parto natural feito por uma tia, por parte da mãe, tia Angelina, que era a parteira do bairro. Atividade normal na época. Segundo sua mãe, Dona Adelaide, todos os filhos e filhas nasceram com a tia Angelina, sua irmã, que tinha outra profissão, além de ser parteira, mas exercia a de parteira, sem ganhar nada, só pelo prazer de dar vida às crianças.

Apesar dos hospitais existirem, muitas famílias acreditavam naquela época que era melhor vir uma parteira e no caso dele, ele tinha em família, o que dava mais confiança para a mãe dele. Tia Angelina era uma mulher de muitos saberes e conhecimento em "trazer filho pro mundo", como ressaltou Dona Adelaide. Era uma pessoa na qual a comunidade confiava como parteira, portanto como disse sua mãe ele nasceu com todo carinho e em boas mãos. Mãos profissionais da tia.

Era uma família predominantemente de mulheres. A mãe dona de casa e o pai marceneiro com vasta clientela em Salvador. O ano de nascimento era 1956, coincidência ou não, mesmo ano de abertura da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

O Nordeste de Amaralina, próximo a orla marítima à época, era um bairro de construções precárias, com casas simples e sérios problemas de infraestrutura, com população predominantemente afrodescendente com nível social baixo e contornado por bairros de classe média e alta.

Segundo Marie Brebion (2005), a origem do bairro do Nordeste de Amaralina está estreitamente ligada à comunidade de pescadores do Rio Vermelho, constituída no início do século XIX e uma das mais velhas de Salvador.

No início do século XX, quando o Rio Vermelho começa a ser cobiçado pela burguesia, os pescadores são obrigados a construir suas casas nos arredores, ou seja, em Amaralina. Pescadores e suas famílias instalam-se no alto da colina do Nordeste de Amaralina, em frente à praia, que leva o mesmo nome. Na época, todas

as terras pertenciam a diversos grandes proprietários, entre eles a família Amaral, que possuía uma importante parte dos terrenos e dá seu nome ao bairro: Amaralina.

Essas grandes áreas de exploração agrícola são pouco a pouco revendidas em lotes a baixo preço, ou invadidas ilegalmente, constituindo os primeiros germes da urbanização do bairro de invasão. Em estudos feitos pela Escola de Arquitetura da UFBA, constatou-se que, em 1974, essa região era a segunda maior invasão de Salvador, perdendo apenas para Alagados, no Subúrbio Ferroviário (SOUZA, 2008).

A vida simples em um bairro "pobre" não impediu que a infância fosse feliz de muita peraltice, sempre depois da Escola Cupertino de Lacerda, onde cursou o primário. Segundo sua irmã mais velha, Ieda, na época, no Nordeste de Amaralina, o número de colégios disponíveis era insuficiente para a população, mesmo assim, Luiz Bokanha foi matriculado e nessa escola começou seu curso primário. Sobre esse período escolar, ele disse que:

Eu não gostava de estudar, não tinha interesse, não achava nada interessante, nada me atraía na escola. Gostava mesmo da rua do Nordeste de Amaralina... jogar bola com meus amigos e brincar com os bichos... gostava também de ir para a oficina de meu pai, ver o tratamento nas madeiras, a construção dos móveis, isso era interessante, a escola não. (BOKANHA, 2020)²³

Eram muitas informações no bairro, que a escola se tornava pequena sem graça, nas palavras de Luiz Bokanha. Sem muitos recursos, Luiz adorava construir seus próprios brinquedos, com latas, cordões e garrafas plásticas, aliada a amizade com sua turma, que o acompanhava, Topázio, White, Sururi, Meninò, respectivamente, cachorros, galinha e uma ovelha. Amizade essas, que ele adorava e o defendiam, era só ele gritar a palavra "inimigo", que o cachorro Topázio corria atrás para pegar o inimigo.

Único menino no meio de sete irmãs, era o xodó do pai, que a época era proprietário de uma oficina de marcenaria, de onde saiam móveis vários e onde foi construída a porta da Igreja de São Judas Tadeu, no bairro da Baixa de Quintas, porta essa que até os dias de hoje é a mesma que foi construída na marcenaria de Sr. Bernardino, pai de Luiz Bokanha, fato esse que o deixa juntamente com a família muito orgulhoso.

²³ Entrevista concedida por Luiz Bokanha. Dezembro de 2020.

A família, primeiro grupo social ao qual Luiz Bokanha, interage, auxilia a criança e ao futuro adolescente, mostrando valores morais, culturais, que vão influenciar na sua própria construção de pensamentos e ações para o mundo que a cada dia ele passa a conhecer, e nessa construção da sua identidade, a família assume um importante papel, principalmente sendo ele um corpo negro, que tem suas características étnicas e culturais discriminadas.

É na infância que a criança começa um processo de desenvolvimento emocional, cognitivo e social e vai internalizando o que acontece em torno de si, e assim o que se passa, para além da escola obrigatória, é um processo educativo cultural paralelo, que soma no crescimento.

Luiz Bokanha se vê em uma infância de muitas informações. Dentro de casa a família crescia muito, nascendo as suas irmãs ele estava no meio ajudando a mãe no que ela precisasse. No bairro nasce e cresce o movimento cultural que aquece os fins de semana. Ensaios de blocos de carnaval, grupos de capoeira, ensaios de Escola de Samba, Ternos de Reis, concurso de cantores, entre outras manifestações. Ele faz parte e vai acumulando essas informações de forma positiva, em um ambiente democrático onde tinha voz e era uma voz ouvida com atenção, pelos pais, para não o excluir, visto que sua mãe, tinha que dar atenção a casa, ao marido, as seis irmãs dele e as crianças que adotava.

Dona Adelaide, além dos filhos naturais dela, também adotava crianças, as quais as mães não podiam sustentar, sendo assim a casa sempre estava cheia de gente. Muita alegria, mas também muito “corre corre”, com crianças que precisavam liberar energia, pular, dançar, cantar, se mexer, e nem sempre era dia para tanto espaço, mas sempre cabia mais um na casa de Dona Adelaide. Aquele velho ditado das avós, que diziam, "o pouco com Deus é muito".

Segundo Ieda, Luiz Bokanha, era de caráter muito amoroso com a mãe e sempre antes de ir brincar perguntava se ela precisava de alguma coisa, a ajudava no que podia e sempre era recebido com muito carinho por parte dos pais.

Todos sabiam na família, que podiam contar com ele. Sempre prestativo.

Nenhuma identidade é construída no isolamento. Ao contrário, é negociada durante a vida toda por meio do diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, com os outros. Tanto a identidade pessoal quanto a identidade socialmente derivada são formadas em diálogo aberto. Estas dependem de maneira vital das relações dialógicas estabelecidas com os outros. Esse é um movimento pelo

qual passa todo e qualquer processo identitário e, por isso, diz respeito, também, à construção da identidade negra. (RISÉRIO, 1981, p. 98)

Para Dona Adelaide, uma família não necessariamente precisava ser de sangue, a ideia de família que ela sempre passou para os filhos e filhas, mesmo sem muita condição econômica e pouco espaço físico, (pois a casa não era grande com cômodos sobrando). Dona Adelaide, mulher de muitos ditados populares, dizia que, "onde comem cinco podem comer mais cinco e pode morar também". Ela cuidava, carregava com ela e escolhia caminhar junto com essas pessoas, no auxílio financeiro e sentimental, proporcionando laços de amor. Para ela o entendimento de família, era essa construção de afetos, que ela via crescer e por consequência esse cuidado diário, criando o processo de socialização na infância, pensando no futuro dessas suas crianças. Sobre sua família, Luiz comenta que:

Foi importante pelo acolhimento que sempre me deu, mesmo nos momentos difíceis de muita pobreza, foi a base de tudo na minha vida. Além de minha mãe está sempre conosco, no seu papel de mãe, criando, alimentando e aconselhando, tive também minha avó Senhora, mãe de mainha, que era baiana de acarajé e eu ajudava a carregar seu tabuleiro e levar até o ponto que trabalhava. Nesse caminho sempre me encorajou, principalmente nos momentos que eu ralava o feijão na pedra para o preparo do acarajé que ela vendia em Amaralina, ali começava as conversas e os conselhos. (BOKANHA, 2019)

Enfatizo aqui o significado e a influência que essa educação no estar com outros e outras, para além das suas irmãs de sangue, trouxe para Luiz Bokanha, em um cenário positivo e promissor, o desenvolvimento de práticas de tolerância, o entender que é preciso dividir com o outro/outra, o alimento, a bebida, os brinquedos e brincadeiras, fortalecendo o significado dessa família preta e periférica no acolher outros e outras, a qual, no universo da sua matriarca, repito, a partir dos laços de afeto, que acreditava na igualdade de direitos.

2.2 INFLUÊNCIAS CULTURAIS: O RANCHO DO BODE – TERNO DE REIS²⁴

²⁴ Nome de grupos ou de canções, que têm como referência a história bíblica dos Três Reis Magos e sua chegada ao lugar onde se encontrava o menino Jesus. Em Salvador se festeja no dia 6 de janeiro o dia de Reis.

Naquele período, outras organizações comunitárias que também ajudam na formação das pessoas, de natureza religiosa e cultural, cresciam no bairro e contagiavam crianças, jovens e adultos. Dentre esses movimentos culturais, o menino Luiz Bokanha fez parte do terno de reis de nome "Rancho do Bode", organizado pela vizinhança com participação de suas irmãs, que se caracterizavam com a direção de Sr. Vavá, vizinho da família de Luiz, muito conhecido no bairro do Nordeste de Amaralina, que era o organizador do Terno de Reis, e seguiam para a frente da Igreja da Lapinha – bairro do mesmo nome em Salvador, onde acontece o desfile dos Ternos de Reis.

Esse movimento de expressão folclórica para ele, era um mundo novo, de cores, por conta das roupas coloridas diferentes do seu dia a dia, que as irmãs o fantasiavam para o desfile, os cânticos ensaiados com antecedência, também eram outra novidade e o desafiavam em notas musicais desconhecidas, combinando com os adereços, com os estandartes, confeccionados na vizinhança, pandeiros enfeitados com fitinhas de cetim, para dar o tom do desfile. Era muita informação, que já o fazia ingressar em um movimento cultural, onde reunia, música, dança – corpo, e religiosidade. Nesse sentido, a educadora Sandra Petit ao investigar as dimensões educacionais e filosóficas das danças de tradição africana e afro-brasileira no interior da comunidade, afirma que:

A dança ritualiza o natural e realiza, junto com a musicalidade dos instrumentos e da voz, o encantamento da vida. Dança-se o cotidiano, como também o extraordinário, o belo, aquilo a que somos gratos/as: as doações de vida – nascimento, batismo (cerimônia do nome), aniversários diversos, saúde, alimento – as passagens que nos fazem crescer em espiritualidade, experiência e sabedoria – o tornar-se mulher/homem, iniciada/o, integrada/o, mais próxima/o dos segredos existenciais. (PETIT, 2015, p. 74)

O garoto, Luiz Bokanha, imerso em sons que não eram do seu dia a dia, trazia para si a novidade dessa musicalidade, que aprendia e o tornava confiante nas suas potencialidades, o que elevava sua autoestima e lhe dava uma sensação de encantamento (PETIT, 2015), com aquele momento da sua vida. Segundo Luiz Bokanha todo esse movimento cultural nas palavras dele era:

um mundo de sonho e de muito divertimento que eu adorava participar e que só ampliou pra mim anos depois o conhecimento da cultura da minha cidade, de Salvador (BOKANHA, 2019)

A dança, os cânticos do terno de reis e a saudação à igreja da Lapinha, com o padre presente, era uma conexão que ascendia à espiritualidade. Nesse momento percebia que mesmo unidos no ritual de muita alegria, movimentos dançantes e cores, havia uma troca de energia, onde ele menino conseguia entender e transitar. E quando tudo silenciava e finalizava aquele momento, o que ficava era crescimento. Crescia o menino, e formava-se o homem. Aqui eu ressalto a importância de manifestações culturais com participações de crianças, jovens e adultos em bairros periféricos e também a importância de projetos sociais criados na comunidade, para a comunidade, como é o caso do Projeto Quabales, que falo a seguir.

O projeto Quabales, de cunho social com sede no bairro do Nordeste de Amaralina, nasceu em 2012, com oficinas de música e dança. Um projeto socioeducativo, que forma jovens do bairro, com apresentações artísticas dando visibilidade aos talentos da comunidade, criado por Marivaldo dos Santos.

É a arte como ferramenta de transformação.

Figura 4 - Projeto Quabales no Nordeste de Amaralina. Idealizador: Marivaldo dos Santos, 2018



Fonte: acervo Quabales 2018.

2.3 BATITQUITUN DO PANDEIRO – ESCOLA DE SAMBA DIPLOMATAS DE AMARALINA

Em 1966 surgia a Escola de Samba, Diplomatas de Amaralina, entidade carnavalesca muito próxima da família de Luiz Bokanha, por ter, sua tia Dinorah, irmã de sua mãe, passista e sambista da escola. Anos depois, ela leva Luiz Bokanha, aos 13 anos, para desfilar pela primeira vez nas vestes de passista também. Segundo Sr. Geraldo Lima, escritor e pesquisador da história das escolas de samba, a escola foi batizada com esse nome para mostrar que estava longe de ser mais uma agremiação que entraria em divergências, rivalidades, como era o costume com as que já existiam, por esse motivo o primeiro nome é "Diplomatas".

Os ensaios eram realizados aos domingos à noite em uma pequena quadra situada na rua principal do bairro, a Rua do Norte, com movimento grande de pessoas, moradores e visitantes. A Diplomatas de Amaralina, com seus mil, mil e quinhentos integrantes na época, era conhecida como "a papa-títulos", por colecionar vários prêmios, três para ser mais precisa, nos carnavais de 1969, 1970 e 1971, este último com enredo sobre "A história dos Carnavais Cariocas" alcançando o tricampeonato. Seu presidente era Sr. João Amaral de família tradicional, proprietária de vários imóveis no bairro, família como já falei acima, que deu nome ao bairro e apoiava financeiramente os ensaios e desfiles de carnaval da Escola de Samba.

Esse movimento alegrava o bairro trazendo fama para o mesmo e para a própria escola, que além de ser considerada uma escola luxuosa, com bons ritmistas compondo a bateria, que sustentava os sucessos dos sambas enredos, foi a que mais ganhou títulos na história das escolas de samba da Bahia. Em entrevista concedida à autora deste trabalho a dançarina e professora de dança, Rosângela Silvestre²⁵, sobre esse momento, disse que sua mãe, Maria de Lourdes Silvestre dos Santos, conhecida como Mainha, era responsável por todo figurino da escola, sendo também Porta Bandeira e Destaque de Fantasias e o pai de Marivaldo dos Santos²⁶, Vivaldo Pereira dos Santos, responsável pela decoração dos carros alegóricos. O casal fazia da

²⁵ Dançarina Profissional, UFBA, Pós-Graduação em Coreografia, criadora da técnica da dança Silvestre, ex-aluna de Mestre King. Pesquisadora de danças da Índia, África e Cuba.

²⁶ Nascido em Salvador, morador do Nordeste de Amaralina, onde tem a sede do seu grupo percussivo Quabales. Foi aluno do Sesc e participou do Ballet Folclórico da Bahia. Primeiro Brasileiro a fazer parte do *Stomp*, um dos grupos percussivos mais importantes do mundo.

própria casa na época o barracão da escola. Segundo meu sujeito de pesquisa, passar nessa casa – barracão era uma viagem no mundo mágico pela quantidade de material, que iria compor a decoração dos carros alegóricos e a quantidade de tecidos. Era uma escola que investia em beleza e luxo, de olho nos títulos.

A Diplomatas, fez seu último desfile em 1978 com seis títulos no histórico completos nos carnavais de 1975, 1976 e 1977, fazendo jus ao título de "papa-títulos". "Era uma escola de grande porte, competitiva, bastante luxuosa e adotou as cores azul elétrico, abóbora, dourado e prateado" (LIMA, 2017, p. 69).

Entre 1963 a 1978 as Escolas de Samba marcaram presença no carnaval da Bahia, com destaque na mídia com fotos e matérias especiais. A autora se recorda, de que na casa dos seus pais, se falava de três escolas que reinavam absolutas na Bahia: Juventude do Garcia, Diplomatas de Amaralina e Filhos do Tororó. Essa última, paixão do pai da autora já falecido, de nome Sr. Lindolfo Ramos de Souza, o qual foi um dos sócios fundadores e saiu em todos os carnavais, que a Escola esteve desfilando. Sobre esse momento Goli Guerreiro, completa dizendo que:

Fascinados pelo impacto, que as escolas de samba cariocas provocavam e apoiados nos intercâmbios culturais (que já haviam manifestado através da organização simultânea de congadas, cucumbis, cordões, e préstitos no Rio e na Bahia), os jovens negro-mestiços soteropolitanos organizaram-se em entidades semelhantes, tais como Diplomatas de Amaralina, Ritmos da Liberdade, Juventude do Garcia, Filhos do Tororó, entre outras. Além dos mesmos instrumentos percussivos das baterias cariocas, como surdos, repiniques, tamborins, agogôs, Cuícas, ganzás e reco-recos, e um apito para o mestre, também usavam fantasias para descrever enredos, tematizados em alas. (GUERREIRO, 2000, p. 82)

Mas voltando ao rapazinho Luiz Bokanha, pode-se dizer que os primeiros passos do futuro bailarino que viria a ser, começaram nesses dois momentos de sua vida: o desfile de Terno de Reis e o desfile no carnaval na Diplomatas de Amaralina (D. A.). Esses momentos desenvolveram habilidades no sujeito, como o movimento corporal, a escuta musical e, logo, o canto. A atenção em si e no outro, por estar se movimentando em grupo e também a parte intelectual, pois a cada ano a escola de samba, saía com um tema diferente, pesquisado, pensado, e caracterizado para criar o figurino que vestia toda a escola.

Essas vivas participações desde a infância nas festas da comunidade do Nordeste de Amaralina agiam de forma positiva no desenvolvimento psicossocial dele

servindo como referências na construção da sua identidade e conseqüentemente do que viria a ser a sua caminhada. Nesse sentido,

A multiplicidade de identidades possíveis enfatiza a dinâmica da fragmentação identitária em relação a qual o indivíduo pode se incluir ou ser incluído. Esta situação mostra claramente que as identidades são o produto dos contextos histórico e cultural e, conseqüentemente, são construídas socialmente em diálogo com os outros. Ainda que a identidade pessoal designe a relação autêntica que cada indivíduo tem com ele mesmo, está sempre se realiza no seio de uma dada cultura. Em suma, não se escapa do meio onde se vive, nem da interlocução com os outros. Tanto o outro quanto nós mesmos participamos da construção das identidades. (ADESKY, 2006, p. 17-18)

O canto também marcou presença na infância através do programa de calouros que acontecia todos os domingos no Nordeste de Amaralina, fazendo concorrência muitas vezes com os ensaios da Escola de Samba D. A. O programa acontecia na Rua do Norte, a rua principal do bairro onde os moradores se uniam e em um ângulo da rua, montavam um palanque, que seria um palco improvisado de madeira, onde acontecia o programa. Com atrações conhecidas na cidade como os cantores e compositores, Panela, Garrafão, Balbino do Rojão e Riachão²⁷, entre os calouros ou no final do programa, esses cantores conhecidos se exibiam, para alegria dos fãs. Não era só no palanque que tinha música, na rua também tinha. Pequenos grupos de amigos, vizinhos, se formavam e começavam o samba de roda, a base de palmas e pandeiros, garfos dando ritmos em pratos e garrafas, de tudo se tirava som e a roda estava formada.

O samba de roda é um dos primeiros tipos de samba a ser descrito individualmente. Seu conjunto instrumental não é fixo, mas de modo geral é composto de violas, pandeiros e instrumentos como prato e faca, garrafas ou pedaços de madeira, ditos idiofones, além de ser acompanhado por batidas de palmas que orientam uma dança coletiva, circular, composta de homens e mulheres ou crianças, que a partir de uma umbigada escolhem aquele que estará no centro da roda a sambar. A dança tem o mesmo nome do ritmo e implica um movimento de pés, quadris e braços numa coreografia que desenvolve vários passos e leva o corpo a balançar vigorosamente. O samba de roda pode ser observado tanto na recreação dos terreiros de

²⁷ Clementino Rodrigues, conhecido como Riachão, falecido 30 de março de 2020 aos 98 anos em Salvador, foi compositor, cantor e ator. Na sua discografia conta com 7 discos, com indicações para o Grammy Latino nos anos 2000 e 2002, em 2013 também recebe indicação como cantor do ano no 25º Prêmio da Música Brasileira. Seu maior sucesso foi a música "Cada Macaco No Seu Galho".

candomblé quanto nas festas de rua de Salvador. (GUERREIRO, 2000, p. 79)

Era um momento aguardado por toda a comunidade, sempre muito festeira, à espera de novidades, que os tirassem de casa, à base de música, cerveja e muita dança. O Programa de Calouros de Gustavo²⁸, morador do bairro e agitador cultural e líder da comunidade, atraía todos os moradores e adjacências.

As crianças do Nordeste, se divertiam juntamente com os adultos assistindo os cantores profissionais conhecidos, com repertório que fazia com que todas e todos cantassem e dançassem. Era a alegria do domingo. Mas para as crianças, o divertimento era bem maior e garantido, quando, mais do que prestar atenção à música dos cantores famosos da cidade, era a atuação de cada candidato, os engraçados calouros, que chegavam de todos os cantos de Salvador e até do interior. Essas apresentações possuíam diversos tipos e estilos, os candidatos esforçavam-se para realizar seu sonho de cantar naquele palco improvisado: "era engraçado demais" – me relatou Luiz Bokanha²⁹.

São experiências de vida preta periférica na comunidade, que não estão no conteúdo da escola obrigatória, estão nas ruas do bairro e marcam os sujeitos na infância e nesse caso de forma positiva. São os primeiros contatos com o dançar, ouvir música, o cantar, o ver a exposição do outro, da outra, como se apresenta na disputa de quem canta melhor. A arte que forma nas atitudes, nos comportamentos, hábitos, na religiosidade, nas cerimônias, o encontro com a diversidade, para começar a entender cada um, e a si próprio, que vai influenciar o desenvolvimento ao longo da vida. Nesse sentido, Sandra Petit, diz que:

No que diz respeito à cosmovisão africana e à tradição oral dessa matriz, sabemos que, por motivos históricos de desvalorização do ser negro/a, elas não são ensinadas na escola formal no Brasil. Seus valores são repassados explicitamente ou não, de modo mais comum na família, nas práticas religiosas, nas práticas de solidariedade, entre grupos comunitários, em práticas de artes tradicionais (diversas artesanias), nas festas populares e em toda a sorte de brincadeiras que envolvem o coletivo. (PETIT, 2015, p. 110)

²⁸ Não obtive mais informações sobre Gustavo.

²⁹ Entrevista concedida por Luiz Bokanha. Salvador, 2018.

Assim era o lazer de todos os domingos da criançada e suas famílias no movimentado Nordeste de Amaralina, a comunidade unida produzindo cultura, lazer e bem-estar a partir do mais simples e que temos de graça, união e boa vontade. A falta de apoio financeiro por parte do Estado nunca foi empecilho para a realização dos movimentos culturais que surgiam nessa comunidade. Sendo a música a principal estimulante para o recomeço da luta diária pelo ganha pão na segunda-feira.

Sr. Gustavo, que cria o Programa de Calouros, que leva o seu nome, percebe a carência cultural no bairro, e movimenta com música, dando vida, dando exemplo, produzindo com apoio dos vizinhos, estimulando as relações sociais, desenvolvendo e incentivando habilidades particulares que beneficiam cada um nas suas especificidades. Percebe que produzir cultura também era uma demanda importante, para além das carências mais urgentes do bairro. Naquele momento ele tem uma percepção da realidade e enxerga o que a comunidade não consegue ver, que é produzindo cultura, que iria, principalmente, promover o nome do bairro na cidade e, assim, poderia trazer outros novos olhares, que gerassem benefícios às necessidades locais.

O concurso, que gera venda de comida, bebida, aumento da autoestima, e traz fama para o bairro, faz de Sr. Geraldo o principal ator, que gerencia, atuando em todas as etapas: organização, programação, divulgação e apresentação do evento, um produtor cultural. Em 1995, essa profissão é reconhecida e Linda Rubim em seu livro fala sobre.

[...] a regulamentação da Lei Rouanet, através do decreto 1494 de 17 de maio 1995, que reconhece legalmente a existência do trabalho de intermediação, de projetos culturais, inclusive com a possibilidade de ganho financeiro. Tal reconhecimento funciona como uma oficialização da atividade de organização da cultura no Brasil e da figura do produtor cultural. (RUBIM, 2005, p. 14)

Produção Cultural está nas universidades, formando profissionais. O Bacharelado foi criado em 1995 em um projeto pioneiro dentro do Brasil. Mas apesar disso, não é obrigatório ter um diploma para trabalhar no ramo, pois a profissão não é regulamentada, mas o mercado de trabalho valoriza profissionais que têm formação superior específica na área.

Figura 5 - Diplomatas de Amaralina, Salvador, 1972



Diplomatas de Amaralina, Salvador, 1972. Foto Aristides Baptista. AHMS SECULT, Fundo DN.

Foto: Aristides Baptista.

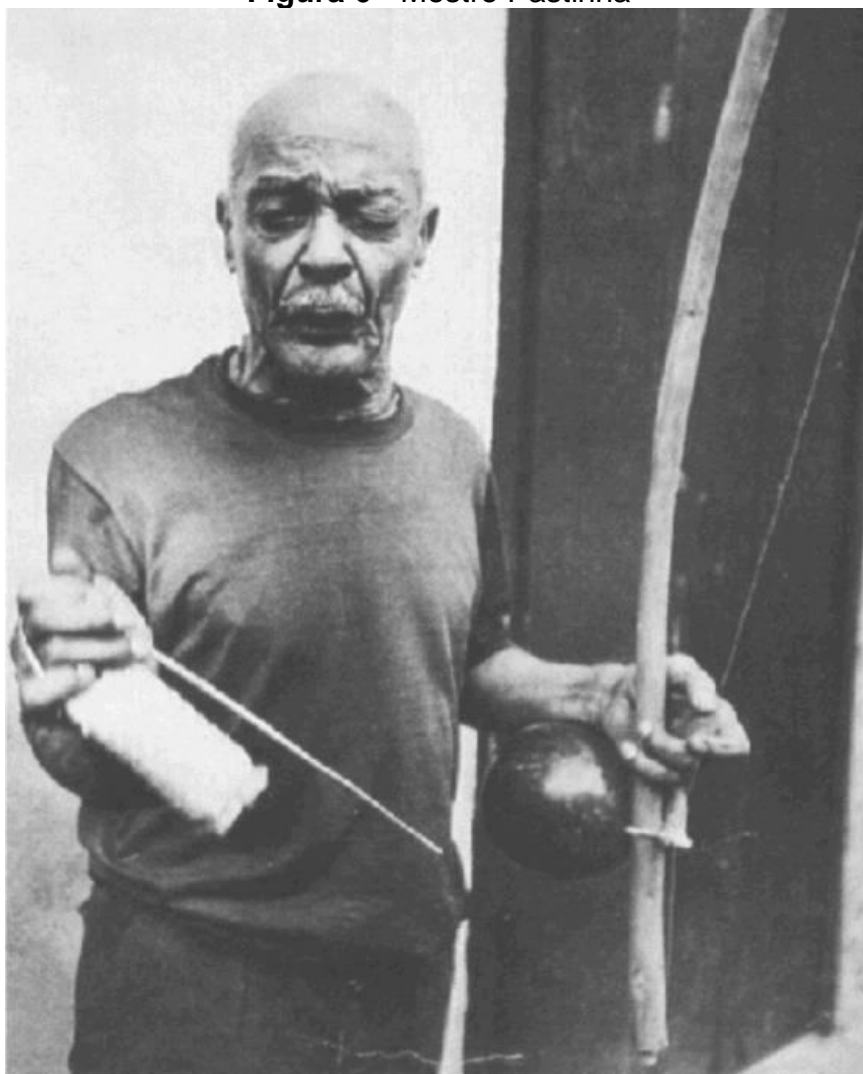
2.4 O ENCONTRO COM MESTRE BIMBA E MESTRE PASTINHA

Entre os momentos marcantes da infância de Luiz Bokanha, ele conta que sair com seus amigos para brincar na rua, de bola de gude, roda pião, empinar arraia, fura pé e jogar bola o divertia muito. As ruas do bairro, becos e vielas eram seu parque de diversões, só queria brincar. Esse período da sua infância, sem jogos eletrônicos e sem internet, era na frente das casas, nas praças próximas, na rua mesmo, que as crianças daquela época brincavam e inventavam brincadeiras que davam lugar às mais diversas maneiras de se divertir de forma artesanal, o que ativava o desenvolvimento da imaginação na criação de brinquedos a partir de objetos encontrados em casa ou na rua, que construía com seus amigos.

Percebe-se que nesse universo infantil popular, o espírito colaborativo, a socialização, induziam a uma compreensão mais ampla de mundo, da vida, que não

só é aquela da família e/ou da escola. Nesse ambiente a criança se torna protagonista, somando experiências emocionais, sensoriais e cognitivas, todas transformadoras e relevantes, fundamentais também para o aprendizado na escola, uma experiência ajuda a outra no processo de crescimento. Uma criança que pode brincar, correr, inventar, ter contatos, compartilhando com outras crianças, estimula o desenvolvimento social, emocional e relacional.

Figura 6 - Mestre Pastinha



Fonte: www.efemeridesdoefemello.com.

Figura 7 - Mestre Bimba

Fonte: www.efemeridesdoefemello.com.

Mas, em uma tarde de sol escaldante do verão de Salvador, pelas ruas do bairro, a brincadeira teve uma parada, provocada pela chamada de uma voz, que vinha de dentro de uma das casas de porta aberta, com um senhor de voz altiva, olhando de uma das janelas, que parou a criançada. Esse encontro aconteceu quando no corre corre da "picula"³⁰ nas ruas com seus amigos, passando pela porta de uma das casas do bairro, ele ouve uma voz masculina que diz: "ou vão para casa, porque na rua não é lugar de criança, ou vem aprender capoeira comigo". Essa voz, era a voz

³⁰ Picula é uma brincadeira infantil onde uma pessoa tem que correr atrás da outra ou outras, para as apanhar, igual a pega-pega.

de um dos encontros mais importantes na vida de Luiz Bokanha, era do senhor, Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba³¹, criador da capoeira regional.

Mestre Bimba era morador do Nordeste de Amaralina e uma das ações do mestre era recrutar as crianças para aprender capoeira com ele. O mestre não gostava de ver criança na rua, andando pra lá e pra cá. Era conhecido por sua força, era um homem forte e ágil, admirado por todos e todas do bairro.

Manoel dos Reis Machado nasceu no Engenho Velho de Brotas, em 23 de novembro de 1899, seu apelido resultou de uma aposta entre sua mãe, Dona Martinha e a parteira. Sua mãe grávida achava que era menina e a parteira achava que seria um menino, assim, quando Manoel dos Reis nasceu, a parteira disse: "Bimba", que era o nome popular dado ao órgão sexual masculino, naquela época, querendo dizer que era menino. O apelido ficou por toda a vida.

Em 1932, Mestre Bimba, funda sua primeira academia de capoeira em Salvador, no Engenho Velho de Brotas, em um tempo difícil para a arte da capoeira, que era proibida na sociedade. Rígido com os alunos, destacava-se por sua eficiência e disciplina o que o tornou mundialmente conhecido. Em Salvador muitas personalidades da vida política e social da Bahia foram alunos do Mestre.

Hoje, esse nome batiza o circuito de carnaval do bairro, fato resultante de um projeto de vereadores do Partido Socialista Brasileiro (PSB), de Salvador, e recebe cerca de 14 blocos desfilando e fazendo a alegria dos moradores e entorno.

Ainda não seria Mestre Bimba que ensinaria a capoeira a Luiz Bokanha. Mais tarde, em conversas com o pai sobre o ocorrido, Sr. Bernardino lembrou do amigo de nome, Deodato, aluno de mestre Pastinha, homem alto, 1m90cm, caboclo bonito, corpo alongado, magro, com cabelo de brilhantina, moda da época.

Carpinteiro de profissão, e também capoeirista de Mestre Pastinha³², jogava capoeira angola, e sabendo da vontade do garoto, convida-o, para aprender a jogar capoeira, o qual aceita empolgado, mas na primeira aula, manda o menino gingar para

³¹ Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba, pai da capoeira regional, nasceu em 1899 em Salvador e faleceu aos 74 anos na cidade de Goiânia. Ele foi proprietário da primeira academia que oficialmente teve seu alvará de funcionamento datado 23 de junho de 1937.

³² Vicente Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha, nasceu em 1889, e foi um dos principais mestres de capoeira da história, o maior propagador da capoeira angola, contra a violência transformou a capoeira em Arte, morreu aos 92 anos em 1981 em Salvador, deixando um legado que muito nos honra. Junto a Mestre Bimba, são os dois maiores nomes da história da capoeira.

um lado e gingar para o outro e dá uma rasteira nele, que cai de bunda no chão, se machuca levemente, enche os olhos de lágrimas e ouve a seguinte pergunta: você não é homem não, rapaz?

O menino não respondeu ficando em silêncio e quando viu Sr. Deodato tocando Berimbau, disse que preferia aprender a tocar berimbau. Deodato além de bom capoeirista angola, era um exímio tocador de berimbau, da linha de frente de Mestre Pastinha, para Luiz Bokanha foi uma realização tocar aquele instrumento. Aos domingos com o consentimento dos pais, Deodato levava alguns meninos para a academia de Pastinha no Pelourinho, entre eles, Luiz Bokanha também.

O Pelourinho era o passeio desejado pelos meninos, pois assistiam rodas de capoeira na academia de Mestre Pastinha e tinham espaço para brincar quando os mestres permitiam. Devido ao trabalho de seu pai e os afazeres domésticos da mãe, ele não conheceria o Pelourinho se não fosse pela gentileza de Deodato, era um passeio esperado e desejado pelo lugar e pela possibilidade de aprender os golpes de capoeira.

Encontrar com Mestre Pastinha, também foi importante para ele, pelo nome que já era muito respeitado na capoeira em Salvador e pelo encontro em si. Era conhecido pelo seu caráter de educador, homem que tinha suas regras e as ditava para serem cumpridas na sua academia. Na academia dele em rodas de capoeira, Mestre Pastinha quando chamava os meninos para entrar na roda e jogar, dizia para ter coragem e jogar sem medo, olhando no olho, ele proibia golpes ofensivos, e dizia que o bom capoeirista, nunca se deve exaltar, tem que se manter calmo.

Vicente Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha, participou juntamente com Mestre Bimba desse importante movimento que é a capoeira e destacaram-se entre alguns capoeiristas da época tornando-se os dois mais conhecidos dentro da história da capoeira regional e angola respectivamente.

Mestre Pastinha nasceu em 5 de abril de 1889 em Salvador, filho de uma mulher negra de Santo Amaro de nome Raimunda dos Santos, e o pai espanhol, José Señor Pastinha, sobrenome espanhol, herdado do pai. Começa a jogar capoeira muito pequeno, com menos de 10 anos, com um africano de nome Benedito, que ficava com pena de vê-lo apanhando de um amigo mais forte e esperto nos golpes. Aos 12 anos, em 1902, foi para a Marinha, e quando sai, volta a praticar e dar aulas de capoeira em Salvador, já em 1912 abandona a capoeira e só retorna em 1941, ano que funda a mais tradicional escola de capoeira de Angola, o Centro Esportivo de Capoeira Angola

- CECA. Nesse centro nascem angoleiros de fama na cidade. O CECA, foi frequentado por diversas personalidades da época, pouco dinheiro entrava, mas tinham fama. Em 1950 se instala no Pelourinho com sua academia. Na ladeira do Pelourinho número 19.

Se diferenciava dos outros mestres, pela intelectualidade, gostava de filosofar, tem um livro escrito, manuscrito sobre capoeira, intitulado, Capoeira Angola, que foi originalmente lançado em 1964, pela gráfica, Loreto, com prefácio do escritor, Jorge Amado. Em 1971, começa, infelizmente, seu declínio, quando recebe um comunicado do governo que precisa deixar o prédio pois o mesmo vai ter que passar por uma reforma, abalado com a notícia, é obrigado a fechar a academia, já com sérios problemas de visão, praticamente sem enxergar, por conta de uma catarata em estado avançado. Sem assistência médica para aliviar suas dores, tem piora no seu estado de saúde, quando se dá conta que na verdade foi expulso para não voltar mais, e assim aconteceu. Morreu em 13 novembro de 1981, já cego por conta de cataratas, muito pobre e sem atenção do governo.

No mesmo endereço da academia, como falei antes, se encontra atualmente a Arena e Teatro Senac Pelourinho, onde funciona o restaurante do Senac, aberto ao público, com cursos profissionalizantes de cozinha baiana. A Arena e o Teatro do Senac, por sua vez, abrigam espetáculos, oficinas artísticas, palestras e lançamentos de livros, entre outros eventos culturais. Logo a frente conto mais sobre esta casa cultural, já que também faz parte da vida de Luiz Bokanha de maneira significativa, onde ele definiu a profissão que seguiria.

Ainda com medo de cair jogando capoeira, Luiz Bokanha aprofunda seu interesse pelo berimbau, apesar de ver na academia de Mestre Pastinha, outros instrumentos como, pandeiro, atabaque, agogô, reco-reco, mas o berimbau era o que chamava a atenção das crianças ali presente e de Luiz Bokanha, pois era o instrumento que ele mais gostava. Já estava começando a aprender a tocar e se dedicou muito e aprendeu rapidamente que não desgrudava mais daquele que foi seu primeiro instrumento, com seus 10 anos. Aprendeu a tocar com Deodato, que disse que ele tinha muito jeito para tocador de berimbau. Depois que aprende, quando estava livre, ele vivia para cima e para baixo, nas ruas do bairro que morava, com o berimbau na mão.

A pedido do pai que precisava dele para ajudar em um novo negócio se afasta da capoeira e das idas aos domingos na academia de Mestre Pastinha. Ele nunca

esqueceu a capoeira e já rapaz, fazendo suas aulas de dança, ao ver a capoeira se profissionalizar e muitos alunos virarem mestres e abrirem suas academias para ensinar capoeira, com salas cheias de adeptos da arte de aprender a gingar, decide voltar a treinar capoeira com Mestre Medicina em uma academia perto do Campo Grande, centro de Salvador. E quando tinha tempo ia treinar na praia de Amaralina, sozinho, praticando movimentos de capoeira como forma de exercícios para tonificação muscular e melhora na agilidade para saltos acrobáticos, se preparando fisicamente para futuros trabalhos.

Esse pequeno relato mostra a passagem rápida, mas intensa do meu sujeito de pesquisa com a capoeira, não é um estudo sobre a capoeira e sim sobre esse encontro importante, que esse sujeito registrou no seu histórico na infância, em ter conhecido dois grandes mestres. Hoje, Luiz Bokanha como profissional da dança, inclui movimentos de capoeira em suas coreografias e muitas vezes em suas aulas, como treinamento de tonificação muscular. Em conversas com a autora, sobre essa parte de sua vida, ele entende que a capoeira como manifestação popular de jogo, canto, dança e, para muitos religião, age de modo transformador em quem passa por ela, mudando comportamentos, atitudes, opiniões, com particular potencial agregador. Capoeira é coletividade, ninguém joga sozinho. O tempo foi curto, mas ele nunca esqueceu desses mestres e nem poderia.

No seu cotidiano, dentro da sua casa, logo em seguida outros sons começaram a chamar a atenção de seu pai, que tocava ritmos de candomblé na mesa de casa. Isso lhe chamava atenção, eram ritmos que seu pai cantava e tocava, fazendo da mesa, tambor, em alto e bom som, com propriedade. Esses ritmos e cânticos que seu pai levava para dentro de casa, tinham um porquê.

Sr. Bernadino viveu a infância dentro do candomblé da Iyalorixá Maria do Calabetão³³, era Ogã da casa não confirmado e sabia muito sobre a religião, cantava nas nações de Angola, Jeje, Ketu e segundo Luiz Bokanha, conversava com os orixás em ioruba, idioma dos mesmos e acreditava que Orixá bom, era orixá que fazia milagre. Era um homem de frases de efeito e um contador de histórias nato!

Contava muitas histórias relacionadas ao terreiro, dentre elas a do delegado (o qual, a família, não confirmou o nome) que foi fechar o candomblé que ele estava

³³ Maria Santana Coquejo Sampaio, conhecida como "Maria do Calabetão", Iyalorixá do Terreiro de Kalebetan, Mameto Malandiazambi da nação de Muxicongo. Calabetão é um bairro de Salvador.

tocando e quando lá chegou, passou mal e seus policiais, alguns deles, incorporaram orixás e saíram sem autuar o terreiro e fechar as portas do candomblé como pretendiam.

Seu Bernardino, sabia tocar e cantar músicas de candomblé e tinha gosto em fazê-lo. Nas suas horas de descanso cantava pontos de candomblé e acompanhava tocando os ritmos na mesa de casa. Luiz Bokanha não sabia que eram ritmos de candomblé, pois o pai não explicava do que se tratava e muito menos dizia que tinha um cargo de Ogâ³⁴ no terreiro, mesmo sem saber, Luiz, gostava do que ouvia. Era a continuação da religião, da fé no sagrado dentro do lar. Mircea Eliade diz que:

O homem religioso sente a necessidade de mergulhar periodicamente nesse tempo sagrado e indestrutível. Para ele, é o tempo sagrado que torna possível o outro tempo, ordinário, a duração profana em que desenrola toda a humana existência. [...] O tempo sagrado, mítico, funda igualmente o tempo existencial, histórico, porque é o seu modelo exemplar. Em suma graças aos seres divinos ou semidivinos é que tudo veio a existência. (ELIADE, 1992, p. 101-102)

Mais tarde, já maior de idade, quando entrou no Sesc, traz essas referências, e antes de começar nas aulas de dança, aprimora os toques sagrados e também de danças folclóricas, como maculelê, aprendendo a tocar nos instrumentos como congas, atabaques e timbaus, com o percussionista Branca de Neve, o Alabê do Gantois³⁵, chamado Ubaldo e com Mestre King, este último, a seguir apresento mais informações. E mais tarde ainda já participando de aulas com o professor gaúcho Carlinhos Morais³⁶, se especializou com Vadinho e Edinho que eram ogãs do Terreiro de Menininha de Gantois, importante Iyalorixá da nossa cidade e muito conhecida no Brasil e no exterior.

O Atabaque está na lista de instrumentos de percussão que Luiz Bokanha aprendeu e tocava muito bem, aprendeu a tocar rapidamente, três meses depois, sabendo distinguir os nomes de cada ritmo, de cada toque das danças dos orixás, como também o toque dos sambas de roda e sambas de Caboclo, além do

³⁴ Nome yorubá, que significa, chefe, cargo masculino na religião do candomblé, para diversas funções.

³⁵ É o Ogã responsável pelos toques e cânticos no ritual do candomblé, no Ilê Iyá Omin Axè Iyá Massê, conhecido como Terreiro do Gantois.

³⁶ Bailarino gaúcho e professor de *Ballet* Clássico na Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Ebateca).

acompanhamento das aulas de King. Iuri Passos ao analisar a formação de percussionistas no interior das comunidades de terreiro afirma que:

Muitos Alagbês, por sua vez, se tornaram músicos profissionais, porque o seu aprendizado no candomblé lhes deu uma base muito importante para competirem com outros músicos que passaram por uma formação mais "formal" [...] "Isso mostra que a capacidade de formação de percussionistas, no candomblé, além do universo religioso, deve ser destacada". (BARROS, 2017, p. 63)

Quando um alabê toca e canta em um ritual do candomblé, ele toca em um instrumento sacralizado, que daquele lugar não pode sair e só pode ser tocado por iniciados na religião. O que não o impede de poder tocar um instrumento igual em uma sala de aula, como por exemplo aulas de dança e, nesse caso específico, dança afro de Mestre King, com a diferença que esta última não é sagrada, mas muitas vezes em salas de aula de dança, músicas cantadas são oriundas dos terreiros de candomblé e aqui se mistura, e tudo é potência negra!

Tudo levava a crer que o menino seguiria o caminho da capoeira, tocando Berimbau como formação inicial ou da percussão, pois já se sobressaía como percussionista. Destacava-se por tocar com força, sorriso no rosto e incluía o corpo na mesma proporção dos ritmos. Sempre esse corpo-dança presente.

Luiz Bokanha além de ter estudado em escola pública, também ajudava o pai na marcenaria desde os 8 anos de idade, primeiro por curiosidade de brincar com o pó de serra e com as madeiras, ipê, jacarandá, imbuia, marfim, pinho, peroba, pau ferro, imburana, cedro, jequitibá, loro coco, entre outras espalhadas pela oficina e depois, por consequência, foi aprendendo a profissão. Assim, aos 12 anos, momento que já sabia trabalhar com a madeira para ajudar o pai e seus funcionários, mas despertou interesse especial por ser polidor das madeiras. Muitas coisas atraíam o menino naquela oficina do pai, mas o entalhar a madeira, fazia crescer o desejo nele em aprender uma arte tão minuciosa.

Entre a infância e o princípio da adolescência, tinha uma família sustentada no trabalho do pai, um comerciante de móveis em madeira, na vida doméstica da mãe, que cuidava da casa, dos filhos naturais e dos que adotou, não lhe faltava nada e não sentia falta de nada. Tinha divertimento, nos brinquedos da infância que construía com seus amigos, ou que comprava na venda/quitanda do bairro, nos animais de

estimação, ou ainda se divertia mexendo nas madeiras da marcenaria do pai, construindo suas pequenas esculturas e aprendendo o ofício de polidor e entalhador.

O formão e a goiva, instrumentos que criam ricas gravações em baixo relevo, começaram a fazer parte do dia a dia de Luiz. Aqui já despontava o artista no menino. A atenção com o entalhar madeira e criar desenhos, fez com que ele recolhesse outras madeiras e criasse desenhos e imagens. Peças essas, que hoje estão na casa das irmãs e mãe. Até hoje, Luiz Bokanha cria e conserta cadeiras, mesas, guarda-roupas, cola, sapatos, constrói instrumentos, como berimbaus, surdo, carrón.

Figura 8 - Surdo

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Figura 9 - Carrón

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Até antes dos 13 anos, a vida cultural na infância e início da adolescência, passou pelo Terno de Reis Rancho do Bode, a Escola de Samba Diplomatas de Amaralina o programa de calouros aos domingos na praça do Nordeste de Amaralina, música que ensina e diverte e o encontro com duas autoridades da capoeira, Mestre Bimba e Mestre Pastinha.

A arte fazendo parte da infância, como elemento fundamental de descobertas, fazendo-o encontrar suas habilidades cognitivas e individuais, como sujeito que se coloca no mundo, expressando o seu próprio modo de conhecer e ser. Trazendo todas

essas influências, explorando a imaginação e colaborando para se tornar um adulto mais sensível e criativo, que vai somar para futuros caminhos que conto a seguir.

A vida nos reserva sempre momentos agradáveis, porém nunca é um sonho permanente, com Luiz Bokanha não seria diferente. Já chegando perto de completar 14 anos, uma tragédia abate a família Jesus, a marcenaria pega fogo e todo o material de trabalho, madeiras e máquinas foram perdidos.

Sr. Bernardino, tinha feito uma compra muito grande de madeiras na cidade do Paraná para realizar futuros trabalhos, alguns já encomendados, como móveis de sala, cozinha e quarto. Primeira grande tragédia na família, que causa uma mudança repentina e muito sofrida para todo núcleo familiar e principalmente para Luiz Bokanha, que a partir desse fato vê sua adolescência aprisionada no trabalho, para ajudar a família. Segundo conta leda, a irmã mais velha dele, vizinhos, mãe, pai e as outras irmãs, correram para retirar o que podiam sem medo diante do fogo, entendendo naquele momento que precisavam urgentemente salvar o patrimônio da família, o ganha pão de todos. Mas, infelizmente o fogo tomou conta com extrema velocidade e foi perda total das madeiras que foram compradas.

leda ressaltou que Luiz Bokanha, com muita coragem ajudou a todos igualmente, com bravura a retirar do fogo o que podiam salvar, quase nada, infelizmente. O olhar da família para as labaredas, segundo leda, era como se um filme de terror estivesse passando. Já para seu Bernardino o pior estava por vir, pois na sua conta tinha o pagamento da compra das madeiras do Paraná, material que seria usado para futuras peças, algumas já encomendadas e pagas.

Esposa, oito bocas para alimentar, seus funcionários para indenizar, dívidas se acumulando. Momento de muitas lágrimas, muita tristeza para toda a família Jesus. Bom, e agora Sr. Bernardino? Sr. Bernardino, para onde? Como bem diz o poema de Carlos Drummond de Andrade, "E agora José?".

José
 E agora José?
 A festa acabou
 A luz apagou
 O povo sumiu
 A noite esfriou
 E agora José?
 Você quem é sem nome
 E zomba dos outros
 Você que faz versos
 Que ama, protesta?

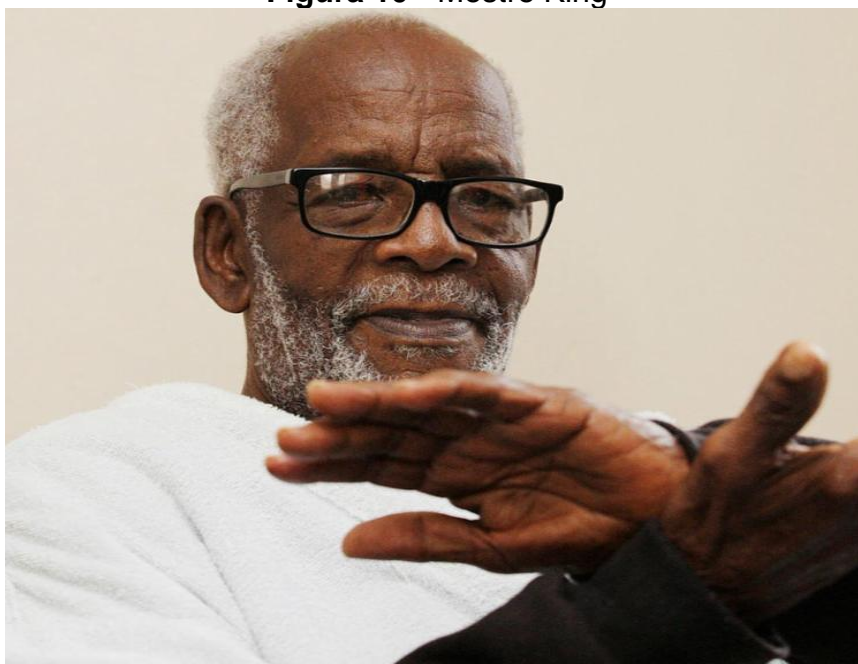
E agora José?
Está sem mulher
Está sem discurso
Está sem carinho
Já não pode beber
Já não pode fumar
Cuspir, já não pode
A noite esfriou
O dia não veio
O bonde não veio
O riso não veio
Não veio a utopia
E tudo acabou
E tudo fugiu
E tudo mofou
E agora José?
Sua doce palavra
Seu instante de febre
Sua gula e jejum
Sua biblioteca
Sua lavra de ouro
Seu terno de vidro
Sua incoerência
Seu ódio – e agora?
Com a chave na mão
Quer abrir a porta
Não existe porta
Quer morrer no mar
Mas o mar secou
Quer ir pra Minas
Minas não há mais
José, e agora?
Se você gritasse
Se você gemesse
Se você tocasse
A valsa vienense
Se você dormisse
Se você cansasse
Se você morresse
Mas você não morre
Você é duro José!
Sozinho no escuro
Qual bicho-do-mato
Sem teogonia
Sem parede nua
Para se encostar
Sem cavalo preto
Que fuja a galope
Você marcha, José?
José, para onde?
(ANDRADE, 1942)

Sr. Bernardino era um homem de ideias, um empreendedor, precisava de uma solução para o sustento da sua família e assim como sabia cozinhar muito bem, resolveu montar uma barraca na praia de Plakafor e vender comida, almoço e petiscos de sexta à domingo. Era uma Barraca grande, pré-moldada com mesas e bancos e ainda sobrava lugar para uma soneca de fim de tarde para descansar do trabalho debaixo do sol durante o dia Sr. Bernardino cozinhava feijoada, peixe frito, moquecas sempre com a ajuda das duas irmãs mais velhas, Ieda e Leni e a ajuda braçal de Luiz Bokanha, que carregava o peso maior, das mesas e cadeiras, e a montagem e desmontagem da barraca ajudando o pai.

Na hora da chamada dos clientes, era ele também que saía pela praia vendendo e anunciando o que tinha na barraca do pai para vender. Outra realidade para o garoto quase rapazinho que por muitas vezes queria empinar a sua arraia com seus amigos na praia, mas não podia, tinha que trabalhar ao lado do pai. Nesse meio tempo Sr. Bernardino já dava sinais de que estava doente, era aparente o problema na coluna, que ainda não tinha diagnóstico por ele não querer ir ao médico, porém aparentava “Bico de Papagaio”, uma artrose e escoliose já dando sinais na curvatura da coluna vertebral, então Luiz Bokanha carregava muito peso para ajudar o pai.

Segundo Luiz Bokanha, aquele período foi de grande tristeza para ele, por não conseguir brincar com seus amigos, não conseguia empinar arraia, não conseguia jogar bola, tinha que trabalhar. Conta que, por muitas vezes, precisou ir andando da praia de Plakafor até a praia de Itapuã para comprar temperos, peixes e outros ingredientes necessários para a cozinha da barraca, ida e volta a pé. Sempre obediente, sabendo da responsabilidade que tinha com o pai e o trabalho na barraca, que era o sustento de toda a família e muitas vezes de fora do núcleo familiar, já que a mãe servia pratos de comida aos vizinhos mais necessitados, ninguém ficava com fome na frente de Dona Adelaide, a caridade morava ali, naquele corpo negro miúdo de 1m e 55 cm e essa mensagem da caridade, passava ao filho e filhas.

2.5 O ENCONTRO COM MESTRE KING

Figura 10 - Mestre King

Fonte: Redação Jornal A tarde (14/01/2018).

Luiz Bokanha precisava ter mais relações na vida além da família, queria conhecer outras pessoas, já estava rapazinho e começava a surgir outras necessidades, curiosidades na energia dele que queria suprir. Ari era seu amigo, mais íntimo, e estudava na Escola Parque, onde o Professor e Maestro Hamilton dava aula de música e Mestre King, dava aula de dança. Ari também frequentava o coral do Sesc, que o maestro e professor Hamilton, ensaiava em Nazaré, em uma sala do prédio onde ficava o Serviço Social do Comércio (Sesc), ali, além do coral também tinha aulas de dança com o professor, Mestre King.

Inicialmente, Luiz Bokanha foi levado por Ari foi conhecer o maestro Hamilton e participar do Coral do Sesc, chegou inclusive a frequentar os ensaios do coral, até que um dia ouvindo o som dos atabaques, foi até a sala de aula de dança, no segundo andar e ao ver todas aquelas pessoas dançando, virou-se para Ari e disse: "quero ficar aqui, é isso que eu quero fazer, dançar".

Sem completar um mês no coral, ele pede ao amigo Ari que apresentasse ele ao professor King, para ele conseguir entrar e fazer aquelas aulas de dança. Ari, então apresentou e King perguntou o que ele sabia fazer, Luiz Bokanha respondeu que sabia tocar. Na realidade não sabia tocar a ponto de encarar as aulas de King, mas como queria entrar a todo custo, afirmou que sabia. King então, disse volte amanhã para começar.

No dia seguinte, Luiz Bokanha voltou e o professor King, apresentou o percussionista do Gantois, Ubaldo, para fazer o teste. Ubaldo o reprova, mas King diz: "deixa ele aí aprendendo, pois sempre precisamos de quem toque nas aulas". King sendo King, todo mundo para o professor King tinha chance e condições de tocar, dançar e cantar, ninguém voltava para casa sem ter uma oportunidade na sua sala de aula. E assim foi com Luiz Bokanha.

Professor King o deixa aprender a ser percussionista, sem saber que a vontade de ingressar no ambiente de dança e fazer suas aulas era maior. Aprende a tocar em 4 meses e imediatamente pede a King para fazer aulas de dança, pois crescia nele a vontade de dançar. King, nega, afirmando que no momento precisa dele como percussionista e não como dançarino e se antecipa em afirmar que ele não levava jeito para dança, pois já possuía uma musculatura que fazia o corpo dele não ter molejo para os movimentos.

Paralelo a isso surgia para Luiz Bokanha, por indicação de King, a possibilidade de uma viagem como músico percussionista, com o grupo "Olodumaré", futuro grupo internacional de *show* folclórico (escrevo folclórico, pois assim se chamava na época), rebatizado por sugestão do coreógrafo mato-grossense, Domingos Campos³⁷, de "Brasil Tropical". Essa mudança de nome foi com a intenção de divulgar o espetáculo com maior facilidade no exterior, uma vez que o novo nome escolhido era mais comercial, e foi o que aconteceu. Domingos Campos possuía experiência em grupos como bailarino e coreógrafo, sempre visionário, com qualidade artística e de visão de espetáculo, como relata, Fernando Marques Camargo Ferraz (2012),

[...] é interessante observar que Domingos ajudou a conceber uma dramaturgia, nesses grupos. Ele reformula as coreografias de danças folclóricas do grupo Olodumaré levando ao palco uma linguagem mais teatral. Sua atuação ultrapassava a composição das danças – ampliava-se pelos meios cênicos empregados pela encenação. Domingos ajudava na idealização e na confecção dos figurinos, da iluminação, dos cenários; na escolha e organização das trilhas; na criação de pequenas dramatizações dentro da dança; na montagem e inter-relação dos elementos do palco, compondo, também um conhecimento plural com base na colaboração e presença de religiosos, ogãs, capoeiristas e bailarinos, todos intérpretes do grupo. (FERRAZ, 2012, p. 169)

³⁷ Bailarino e Coreógrafo, nascido em Cuiabá em 1934, chega ao Rio de Janeiro aos 15 anos, participa em 1952 do Grupo de dança Brasileira. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, foi coreógrafo dos grupos Olodumaré e Brasil Tropical com turnê por diversos países.

O Olodumaré foi fundado por Edvaldo Carneiro de Sá, conhecido nas rodas de capoeira como Camisa Roxa³⁸, aluno de Mestre Bimba. Tudo começa com a ideia de reunir um grupo de capoeiras e organizar um *show* folclórico para viajar, tendo a capoeira como foco. Camisa, convida Domingos Campos que prepara as coreografias.

King atuava como assistente de coreografia e preparador corporal (OLIVEIRA, 2018, p. 48) além do Olodumaré, outros grupos folclóricos movimentavam o cenário de dança soteropolitano nessa mesma época, todos baseados em repertórios espetacularizados de capoeira, samba de roda, puxada de rede, maculelê e dança dos orixás. Sobre esse momento, Nadir Nóbrega fala que:

A década de 1970 foi um momento de euforia e grande produção dos grupos folclóricos – Viva Bahia, Olodumaré, Oxum e Afonjá – mostrando aspectos regionais de origens africanas e indígena como a capoeira, o maculelê, caboclinhos, maracatu, com apresentações no Teatro Castro Alves e na Concha Acústica do referido teatro. (NÓBREGA, 2007, p. 90)

Luiz Bokanha foi para Brasília e Belo Horizonte, com o Olodumaré, sua primeira viagem, saindo de Salvador para outro estado no ônibus da Universidade Federal da Bahia, e segundo ele, nessa viagem, a qual criou muitas expectativas, viveu o preconceito por tocar atabaque. Eram chamados de atabaquistas (quem toca atabaque) de maneira depreciativa, não os considerando, músicos e mesmo estando entre pessoas negras, existia o preconceito. Distanciavam-se deles os que dançavam, principalmente as mulheres, que só se envolviam com os dançarinos, com os percussionistas, não.

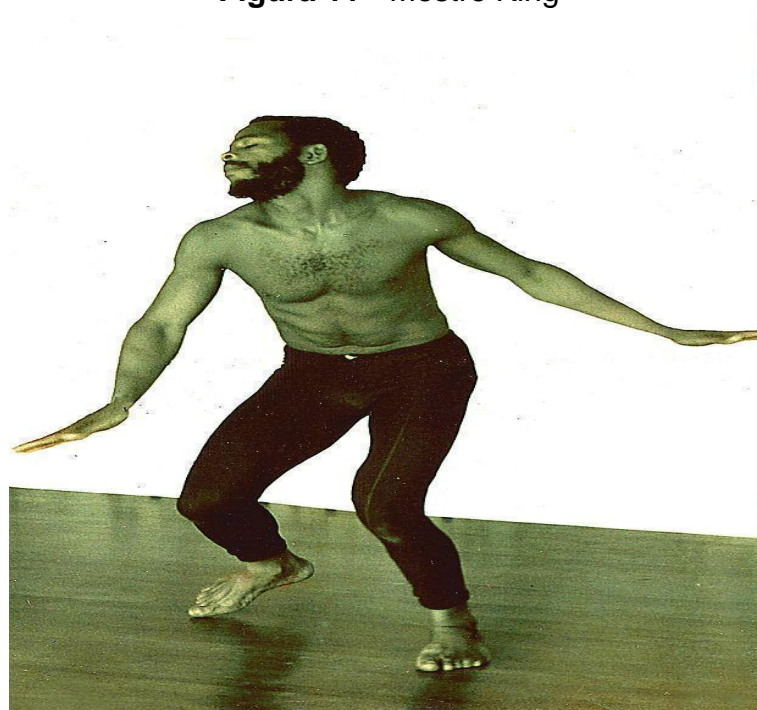
Na volta dessa viagem Luiz Bokanha decide que iria aprender a dançar e assim insiste com professor King, para deixá-lo dançar. King, percebe o entusiasmo e o deixa começar a fazer as suas aulas de dança no início de 1973. Mesmo assim, quando King precisava de que alguém tocasse, mandava ele parar de fazer a aula para ir tocar. Ele ficava furioso, pois cada vez mais tinha certeza que queria fazer mais aulas

³⁸ Aluno de Mestre Bimba, nasceu em Jacobina na Chapada Diamantina, tornou-se capoeirista e empresário, fundou o Grupo Brasil Tropical, viajando por mais de 50 países. Morreu em Salvador aos 69 anos, em abril de 2013.

para dançar, não queria tocar mais. Depois de King, naquele momento, era o aluno que no atabaque, acompanhava as aulas, mantendo uma conversa entre movimentos e os toques, que eram exigidos pelo Mestre.

Mas, quem é o Professor King?

Figura 11 - Mestre King



Fonte: arquivo do Jornal Correio.

Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King, fez parte da vida de muitos dançarinos e dançarinas negros e negras os quais formou com suas aulas de dança, inicialmente no segundo andar do prédio do Sesc e, logo depois, no sexto andar do mesmo prédio, no centro da cidade de Salvador.

Nascido em Santa Inês, interior da Bahia, vem para Salvador ainda criança e é adotado por uma família de comerciantes árabes. Família bem de vida, cuida com amor, carinho e disciplina do menino, que estuda e nada lhe falta.

Chegada a hora de decidir qual vestibular faria, escolhe "Dança" para surpresa da família e dos amigos. Fica na história por ser o primeiro homem e negro a passar na Escola de Dança através do vestibular da Universidade Federal da Bahia, em 1972.

Vindo de escola pública, Colégio Central, no bairro de Nazaré, muito próximo do prédio do Sesc, onde ele lecionaria até se aposentar e faria parte da história da dança da Bahia, através do professor de dança que foi, no descobrir e formar tantos profissionais.

King entra na Escola de Dança da Universidade em um momento no qual não havia alunos negros e a maioria dos discentes era feminina, e como ele mesmo disse em entrevista ao jornal Correio da Bahia: "Fui um precursor. Abri as portas da Escola para as classes menos favorecidas. Rompi ao mesmo tempo duas barreiras: a do sexo e a da cor" (MOTTA, 2009, p. 39).

Em conversas com King, esta autora quando foi sua aluna, ele dizia que frequentou candomblé por muitos anos, para aprender as danças dos Orixás e os cânticos dos terreiros, nos aconselhava a ir ao menos uma vez, para melhor conhecer o que era uma dança de orixá e assim ter um entendimento do nosso corpo a partir do que ele criava e construía coreograficamente.

Essa ida ao candomblé foi de grande importância na pesquisa da dança afro que tinha a assinatura de King. Se sabia o porquê se dançava, cantava e por fim se entendia os arrepios com o professor que ele era. A sua entrega e criatividade no casamento dos movimentos fez surgir lindos trabalhos coreográficos, como por exemplo, a coreografia do navio negreiro, que teve como solista a dançarina, Tânia Bispo, única mulher deste trabalho.

Sobre dança e ritualidade, eu encontro com essa fala, de Nadir Nóbrega, que diz assim:

Dança e ritualidade sempre estiveram estreitamente ligadas às análises etnológicas das sociedades tradicionais das matrizes estéticas brancas, negras e indígenas. A dança, enquanto incorporadora dos paradigmas sociais, permite o reencontro dos traços de celebração rituais de onde foi gerada e cuja origem se remete a um tempo sócio-histórico-político e cultural, também a ancestralidade. (NÓBREGA, 1992, p. 4)

King dava aulas de Dança, cantava todas as músicas do *show* e tocava todos os toques das aulas e das danças dos Orixás, que fazíamos com propriedade. Ali tinha um elo ancestral na criação daqueles movimentos, não era somente o profissional formado, que passou por uma universidade, era uma soma do que King trazia de acadêmico e o que ele aprendia nas suas pesquisas nos terreiros de candomblé, somando a um profissional criativo, que colocava em sua arte disciplina e em tudo que construía com os corpos dançantes dos seus/suas alunos/alunas.

Professor King era um arte-educador, ninguém conseguia passar por suas aulas sem ser tocado pela sua energia, força e dinamismo, fora o amor que passava

naqueles movimentos de dança que nos ensinava. Na capoeira, foi batizado de King e, mais tarde, em uma pequena discussão entre alunos, foi chamado por um deles de King e o outro rebateu dizendo assim: "respeite o Mestre King, rapaz!" Desse dia em diante, King se tornou Mestre King³⁹.

Era também uma pessoa dotada de muito bom humor. Referência na dança da Bahia, ficou conhecido como o pai da dança afro, coisa que sempre negou quando conversávamos, e nas entrevistas que concedeu ao longo dos seus anos de vida. King sempre dizia que tudo estava aí na nossa frente, ele somente pegou e foi transformando. Luiz Bokanha fala de King com entusiasmo e saudade, foi um professor que marcou presença na vida de quem passou por suas mãos.

Preocupado com o andamento dos estudos de seus alunos/alunas, sempre perguntava a todos e todas, se tinham passado de ano, como estavam as notas no colégio, se iriam fazer vestibular para dança ou não, em caso positivo, ele preparava mais o corpo daquelas pessoas para obter melhor resultado e ser aprovado na semana da prova prática na UFBA, com boa nota, que era a semana de aptidão, hoje essa semana não existe mais.

Era um professor muito respeitado e acima de tudo amado pelos seus alunos e alunas. Vivia rodeado por eles e os transformava em grandes amigos e amigas. Quando precisava chamar a atenção com alguma coisa que o desagradava, não fazia cerimônia, chamava na frente de todos e todas, muitas vezes aos gritos e ficava de "bico" a aula toda. Coisas de Mestre King, que deixou muitas saudades.

Uma vez, em ocasião do recebimento da Medalha 2 de Julho, proposta do então Deputado Estadual, Marcelino Galo (PT), a personalidades da dança na Bahia na Assembleia Legislativa, em 16/04/2015, depois das homenagens a Dulce Aquino⁴⁰, Lia Robatto⁴¹, Carlos Moraes (em memória) e Mestre King, a autora, e Luiz Bokanha, foram almoçar com King e outros seus convidados em um restaurante no Dique do

³⁹ Entrevista, TVE Perfil e Opinião, 2012.

⁴⁰ Dulce Tamara Lamego Silva e Aquino foi diretora da Escola de Dança da UFBA (2014-2018). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1999). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Faculdade Angel Vianna.

⁴¹ Nascida em São Paulo em 1940, graduou-se como bailarina, tornou-se professora da Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia, e foi também professora da Escola de Teatro/UFBA. Dirigiu e coreografou 40 espetáculos e foi fundadora da Escola de dança da FUNCEB. Escritora, conta com três livros publicados.

Tororó, para comemorar. Já na mesa, a autora pergunta a King se ele já tinha sofrido racismo, e ele categoricamente me respondeu que não.

Mas, completa a resposta, dizendo que faltando seis meses para se formar pensou em desistir, por inúmeros motivos, que o aborreciam na Escola de Dança da UFBA, na época, mas segundo ele não era racismo e também não entrou em detalhes, quais motivos o aborreciam. E continuou dizendo que, foi alertado por Margarida Parreiras Horta, diretora da escola, que ele tinha obrigação moral de continuar, por ser o primeiro aluno homem e negro a prestar vestibular na escola e graduar-se, e completa dizendo que ele era um exemplo a seguir para a comunidade negra.

E ainda bem que não desistiu. King, muda a cara dessa cidade, quando ele forma tantos alunos negros e negras e essas pessoas seguem para outras salas de aula, como as salas da escola de ballet do Teatro Castro Alves, da Ebateca, ou para academias de danças particulares frequentadas pela classe média, que ali eram alunos/alunas bolsistas ou professores de dança afro. Seguem também para o exterior em turnê com grupos de dança, alguns recomeçando uma vida em outro país, que não o de origem, dançando com contratos assinados em moeda local ou dólar e, em paralelo, esses alunos e alunas, seguem dando aulas de dança afro, aulas de capoeira, montando *shows* folclóricos, se apresentando em eventos pelas cidades da Europa e dos Estados Unidos.

Mestre King através do seu ensinamento de dança afro e conseqüentemente o aprendizado de seus alunos e alunas, é responsável pela mudança positiva dessas famílias. A vida desses alunos e dessas alunas prospera a partir da profissionalização da dança afro. Cresce o número de alunos/as, para além das comunidades de Salvador, que recebiam aulas de dança afro, turistas, artistas que vinham a Salvador, procurar as aulas de Mestre King, a partir dos seus alunos e alunas mundo afora. Essa procura acontece e divulga seus ensinamentos, sua maneira de ensinar a dança afro e as danças dos Orixás.

O ex-aluno, Luiz Carlos do Nascimento, apelidado de Zoinho⁴², residente no sul da Itália, para onde levou o mestre nos anos 90 para dar aulas de dança afro em sua

⁴² Luiz Carlos Do Nascimento, soteropolitano, ex-aluno de Mestre King. Professor de Capoeira. Nos anos 1990, se estabeleceu na cidade de Palermo, Itália e fundou a academia de Capoeira Zumbi, a primeira na Sicília a ensinar além de capoeira, dança afro e percussão.

academia, Zumbi Palermo, na Itália, a primeira na Sicília a ensinar, além de capoeira, dança afro e percussão.

Entre outras alunas e alunos residentes nos Estados Unidos, também mandaram buscar King para passar seus ensinamentos de dança afro.

Salvador, hoje, carrega o título da cidade da música pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), mas que também é a cidade da dança, vide os movimentos de dança surgidos no carnaval, mas que na realidade, não aparecem nas ruas no momento do carnaval, nascem nas aulas de dança, nos ensaios dos blocos afros, nos bairros em festas particulares e nas festas de largo profanas, nas batucadas e charangas. Em todas essas festas nascem esses movimentos, muitas vezes tornando-se dança da moda, para o divertimento geral.

A passagem de Luiz Bokanha pelo Sesc foi rápida, envolveu aprendizado, ensinamento e posicionamentos políticos a favor dos seus pares daquele momento, chamando a atenção para a ausência de serviço que beneficiasse os alunos e alunas, como o serviço médico, incluindo dentário e bolsa (pequena ajuda financeira) para vale transporte.

A preparação do *show* folclórico, para inaugurar a Arena do Senac Pelourinho, no Pelourinho, envolveu muitas horas de ensaios, muito suor molhando o chão da sala, muita energia espalhada para que tudo saísse perfeito coreograficamente.

Novos figurinos, compras de instrumentos de percussão, inclusive berimbaus, novas músicas, enfim, Mestre King estava com a primeira grande responsabilidade nas costas dentro do Sesc e, quem fez parte daquele momento como Luiz Bokanha, sabia disso. O *show* foi feito a quatro mãos, King, a parte de danças folclóricas e a atriz e diretora Jurema Pena⁴³ o espetáculo teatral (BOKANHA, 2019).

A dramaturgia escrita por Jurema Pena, foi construída a partir de uma feira onde tudo acontecia, todo o elenco estava no palco e aos poucos as coisas iam acontecendo, um verdadeiro mercado onde vendia frutas, verduras, cabaças, chocalhos, flores e Luiz Bokanha, pelo tom de voz alto, foi escolhido como vendedor de frutas e com seu balaio na cabeça andava mercando seu produto entre os personagens da feira até que aconteciam as coreografias do maculelê, a capoeira, o

⁴³ Baiana da cidade de Alcobaça, nascida em 1927, atriz com atuação em filmes e novelas da Rede Globo, foi secretária da escritora Janete Clair. Sua atuação mais conhecida em novela foi a interpretação da mãe da Índia Potira, feita por Lucia Alves.

samba de roda, o candomblé. "Olha a fruta / Ê lima, ê lima / laranja-lima, maçã e banana-prata. Quem vai querer? Olha a fruta a a a a..."⁴⁴

O espetáculo foi o maior sucesso, ao final a plateia entusiasmada aplaudia sem parar o grupo Balú, de Mestre King. Fizeram parte desse elenco além de Luiz Bokanha, Luiz Badaró⁴⁵, que era monitor do grupo, Graça Preta, Conga⁴⁶, Zebrinha⁴⁷, Wilson Bruxa, Dilceia, Lúcia Lôbo (irmã de Euzébio), Manequim, Vermelho, Maluco, Ludmila, Baé, Elísio Pitta⁴⁸, entre outros nomes, todos negros e negras.

Nesse momento, ele já tocava e dançava bem no grupo do Sesc e após a estreia do *show* folclórico, que inaugurou com sucesso a arena do Senac Pelourinho, King conversa com o grupo dizendo que o presidente do Sesc, Sr. Deraldo Mota⁴⁹, iria fazer uma reunião de parabéns sobre o sucesso da inauguração do Senac - Pelourinho. *Show* ensaiado à exaustão por King, para que tudo saísse certo naquele dia.

King avisou seriamente, que não queria que ninguém se pronunciasse, pois só ele falaria. Em um certo momento da reunião, Sr. Deraldo Mota, pergunta se alguém tem algo a falar, e assim, Luiz Bokanha, para desespero de Mestre King, pede a palavra e diz a seu Deraldo Mota, que o grupo chegava a partir das 15h para as aulas de dança, seguidas de ensaios para o *show* da arena no Pelourinho, o qual assim que terminava os ensaios, dali mesmo do Sesc às 18.30,19h o elenco ia para o pelourinho se preparar para o show da arena no Senac, sem merendar e sem jantar, com isso

⁴⁴ Luiz mercou dessa forma.

⁴⁵ Nasceu em Salvador, aluno de Mestre King, bailarino, coreógrafo, diretor artístico e fundador da Companhia de Dança Viver Brasil nos Estados Unidos, onde reside até os dias atuais.

⁴⁶ Reginaldo Daniel Flores, nascido na ilha de Itaparica em 1953, Bailarino, Professor de dança, há 28 anos lecionando na cidade de Sergipe, dando aulas de dança moderna e dança afro-brasileira, onde recebeu o título de cidadão Sergipano.

⁴⁷ José Carlos Arandiba, conhecido como Zebrinha, nasceu em Salvador, é coreógrafo e diretor artístico da premiada Companhia de Dança Ballet Folclórico da Bahia e do Bando de Teatro Olodum, coreógrafo da Cia. Dos Comuns do Rio de Janeiro.

⁴⁸ Bailarino soteropolitano, coreógrafo e Coordenador Geral do Instituto Oyá. No Projeto Axé, foi diretor da Usina de Dança. Entre suas formações acadêmicas, destaca-se o The University of British Columbia/UBC.

⁴⁹ Foi um líder visionário da Bahia, que presidiu o sistema Fecomércio por 31 anos, de 1956 a 1987, período no qual inaugurou o Sesc-Senac Pelourinho.

faziam o *show* com fome, quando acabava o *show* iam para casa, muito tarde da noite, de ônibus pago do bolso de cada um.

A segunda reivindicação foi direito à assistência médica que incluía dentista e a maioria precisava cuidar dos dentes. A terceira uma bolsa que ajudasse a pagar o transporte. Sr. Deraldo Mota pediu que a secretaria dele anotasse todos os pedidos, que ele iria providenciar, e assim todos e todas teriam direito a carteirinha da entidade, para usar o consultório médico, uma alimentação leve, uma sopa antes do show e jantar para depois do *show* liberados para os participantes.

Segundo Luiz Bokanha, King, extremamente sem graça, não diz nada e quando Sr. Deraldo Motta e sua comitiva vão embora, ele começa a gritar, o nome de Luiz, dizendo que ele com a "bokanha" dele foi falar o que não devia sem a autorização, e o desobedeceu. Assim nasce o nome artístico de Luiz Bokanha, que ele manteve definitivamente.

Na semana seguinte todas as reivindicações foram atendidas, saíram do papel e todos e todas tiveram direito a carteirinha do Sesc com direito a médico e dentista. E quanto à alimentação, também foi oferecida ao grupo folclórico. A bolsa, ajuda financeira, servia para além de pagar o transporte coletivo, para outros fins, pois sobrava e o pessoal fazia milagres com esse dinheiro, a autora é testemunha.

Hoje o Teatro de Arena Senac Pelourinho, abriga, os mais diversos *shows* e espetáculos de teatro, além do restaurante e do curso de cozinha baiana muito procurado por quem quer se profissionalizar.

Luiz Bokanha estava pensando em alcançar outros voos mais altos, na realização do seu sonho em ser bailarino e assim era chegada a hora de sair do Sesc, para conhecer outros professores e seguir com suas aulas para o aprimoramento da sua técnica. Só que Mestre King, tinha outros planos para seu aluno, que incluía ele ser assistente do mestre, contratado pelo Sesc (vide anexo n. 9), o que assegurava aposentadoria, uma vida organizada.

Luiz Bokanha por sua vez, declinou do convite, pois disse, queria fazer aulas e entrar em companhias de *ballet* e se conseguisse, uma vida com contrato assinado em Salvador, naquele momento, não era seu ideal de vida, pois iria parar esse sonho de ir mais além. Mestre King ficou muito aborrecido com essa resposta negativa dele como sempre fez o famoso "bico", que para quem o conhecia, era sinal de zanga.

Anos depois, King se afasta e não é mais o coreógrafo do *show* da Arena do Senac, mas continua com suas aulas na sala do sexto andar do Sesc. Sentindo falta

de estar com todos os alunos e alunas ele inventa "A última aula do ano", que aconteceu no primeiro ano há 34 anos atrás no vão do Teatro Castro Alves (TCA), e escolheu o dia 31 de dezembro, por ser o período do ano em que alunos e alunas que moravam fora de Salvador, se encontravam todos e todas na cidade. Hoje rebatizada de "Aulão", mas o dia se manteve o mesmo, dia 31 de dezembro.

Esta autora participa todos os anos e Luiz Bokanha é um dos professores presentes na aula, juntamente com outros ex-alunos aos pés da estátua de Zumbi dos Palmares⁵⁰, no Terreiro de Jesus, centro de Salvador. A participação é expressiva de ex-alunos/alunas, os dois filhos de King e passantes. Em vida, no final do aulão, King pagava um grande almoço regado a muita risada e cerveja. Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King, faleceu no dia 13 de janeiro de 2018, em um dia de sábado aos 74 anos de idade.

Foi uma luz dançante que se apagou, banhada em um mar de lágrimas e corpos negros tristes em torno. No seu currículo, acumula aulas em estúdios e universidades dos Estados Unidos: em 1996 participou do *Brazilian Dance Concert at Stanford*. Ministrou aulas na Stanford University, na qual recebeu o título de Filósofo da Dança, em Los Angeles na University of Califórnia e em New York, na Columbia University e na New York University.

A dança de Mestre King era arte integradora da nossa existência, uma linguagem de afetos transformadora, que não conseguíamos ficar sem. Mestre King foi o condutor da cosmovisão educacional através da dança, um formador de gerações apaixonadas pela profissão de dançar, e a autora aqui se inclui, por isso deixa o legado de suas ideias em muitos dos seus alunos e alunas. A falta que faz o mestre vemos nos herdeiros com outros nomes e sobrenomes, que com orgulho carregam no currículo que foram alunos/alunas de Mestre King e estão por aí nesse planeta dando aulas com o que aprenderam com ele. Em entrevista à jornalista e editora chefe do *site* Soteropreta, Jamile Meneses sobre Mestre King, Luiz Bokanha diz o seguinte:

King foi o meu primeiro professor de Dança, quem me deu régua e compasso e direcionamento para eu ser tudo isso que sou hoje. Aos 73 anos de idade, ultrapassa os 50 anos de carreira, Mestre King é pura vitalidade e bom humor. Dedicou todos esses anos à Dança e,

⁵⁰ Nasceu na Serra da Barriga em Pernambuco, foi líder do Quilombo dos Palmares, continuando a luta contra a opressão portuguesa. Depois de 15 anos na liderança, morreu em uma emboscada, no dia 20 de novembro de 1695.

mesmo com a idade que tem, continua dando aulas. A mestre King deixo toda a minha admiração, respeito e gratidão. A presença dele foi de fundamental importância para a minha trajetória de vida como artista e como homem.⁵¹

Luiz Bokanha, do menino ao homem, que se forma na vida, tem o perfil socioeconômico e cultural em desvantagem, para o que queria buscar futuramente na dança. Mas até aqui já escreve sua própria história com o que aprende na sua família, no seu bairro e fora do mesmo, se reconhecendo no seu discurso sobre si, sobre seu corpo, traçando metas na conquista de um espaço social, onde ele encontre estabilidade profissional e financeira, mas acima de tudo o prazer de dançar.

A experiência da autora como dançarina, oriunda de Mestre King, faz entender, que a dança afro, além de ser pesquisada com base nas danças dos Orixás e caboclos, ela sofre influência direta dentro dos seus inúmeros movimentos coreográficos, a partir de cada transmissor, onde reside a origem de cada um, como por exemplo: a comunidade, a escola, o carnaval e seus afoxés, as festas populares, do seu lugar de pertencimento. A Dança Afro é criada a partir dessas informações todas, que está em cada corpo, que pulsa a sua própria dança afro, sempre ligada a uma matriz étnica de africanos e índios. A dança afro de Mestre King, era assim.

⁵¹ Entrevista ao *site* Soteropreta, em 07/01/2017. Disponível em: <<http://portalsoteropreta.com.br/mestre-king-aulao-reconhecimento-e-53-anos-de-danca-afro/?fbclid=IwA>> Acesso em: 07 jan. 2020.

Figura 12 - Mestre King e Luiz Bokanha. Aulão Terreiro de Jesus no Centro de Salvador, 2017



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

CAPÍTULO 3

VITÓRIA NA GUERRA – NOS CAMINHOS DA DANÇA ÀGBARÁ DÚDÚ – PODER NEGRO

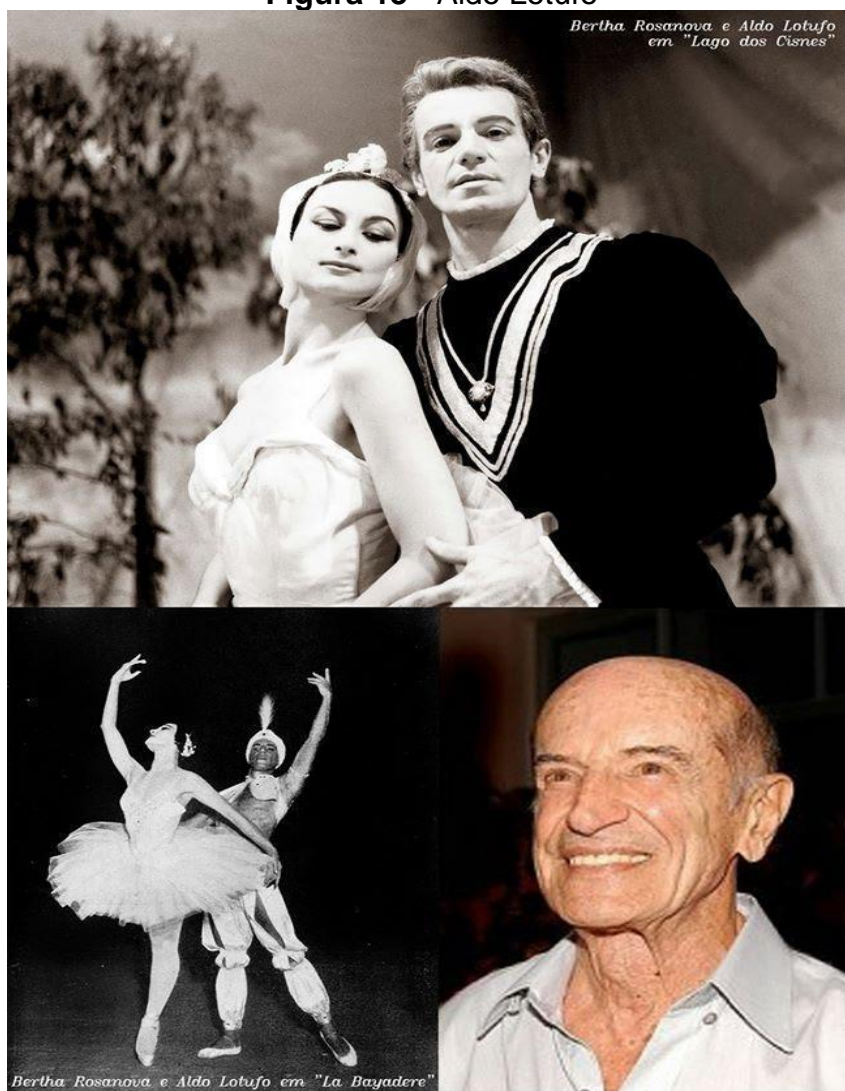
3.1 LUIZ BOKANHA E A DANÇA CLÁSSICA – OGUM XOROQUÊ MISSÃO OGUNIANA

Convidado pelo também bailarino e amigo, Paulo Soares de Magalhães, conhecido como, Paulo Bello, Luiz Bokanha, aceita assistir ao espetáculo do *ballet* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro no Teatro Castro Alves, era sua primeira vez em um teatro. O acesso a teatros e salas de arte por parte de Luiz Bokanha, era impossível, por questões financeiras. E mesmo no período em que a família tinha melhores condições econômicas, antes do incêndio na marcenaria, na casa dos pais, não se falava em ir em teatros, salas de arte, museus, cinemas, até mesmo pequenos circos, que circulavam de vez em quando. Não se ia nesses espaços de cultura, o divertimento possível era sempre o que seu bairro proporcionava gratuitamente.

Quando começa o espetáculo, e no momento que entra o bailarino, Aldo Lotufo⁵², dançando com uma leveza nos movimentos em um corpo esguio, definido pelo desenho da musculatura dos braços e pernas, e dando saltos, como *jeté*, *grand jéte* e *cabriolé*, de uma diagonal a outra do imenso palco do Teatro Castro Alves (TCA), Luiz Bokanha, fica pasmo olhando aquele espetáculo e, segundo ele não tem dúvidas, ali está sua profissão e então olha para o amigo e diz emocionado: "rapaz, eu quero ser isso aí!" (BOKANHA, 2019).

⁵² Primeiro bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por três décadas, foi o primeiro a dançar a versão completa do Lago dos Cisnes em 1959. Morreu em 2014 aos 89 anos.

Figura 13 - Aldo Lotufo



Fonte: acervo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Não foi tão fácil a entrada de Luiz Bokanha na Ebateca. Paulo Bello já fazia aulas na escola e depois de quase um ano tentando convencer Luiz a fazer aulas de *ballet*, sem sucesso, consegue uma bolsa integral de estudo para ele fazer aulas a noite. Matrícula feita com a Sra. Mariá Araújo, a secretária e coordenadora da Ebateca, Luiz Bokanha finalmente vai entrar na escola de *ballet*, mas a dúvida de como iria se sustentar, também naquele momento de alegria, passava em sua mente. Eram sentimentos misturados. Sabia que com poucas oportunidades de trabalho, teria que trabalhar em tudo que aparecesse, para a noite pontualmente fazer suas aulas.

O seu professor era o bailarino Geraldo Ciuffo⁵³, chamado por todos de Geraldinho.

A direção da Ebateca não queria que alunos da noite, mesmo pagando, fizessem aulas com as alunas que faziam nos horários da manhã e tarde. Mas a vontade de fazer mais aulas era tanta, que Luiz chegava mais cedo na Ebateca, no horário da tarde e até começar suas aulas, ficava olhando pela fresta da janela das salas de aula de *ballet*, anteriores a dele. Isso sempre se repetia até que um dia, a professora Eleonora Oliose⁵⁴, que estava substituindo Carlinhos Moraes, percebe que ele ficava olhando. Ele explica que faz aulas ali e ela o convida a entrar na sala e fazer a aula, junto com as meninas, pois não queria ver ninguém querendo fazer aula sem conseguir.

Essa aula de *ballet* era às 17h. Oliose percebe que ele é iniciante com dificuldade de seguir os exercícios, então aconselha que ele faça mais aulas. Ela assina a permissão e encaminha a autorização à secretária Mariah, para ele cursar em outros horários.

Era tudo que Luiz Bokanha queria escutar. Chegava na Ebateca às 13h30min. e começava a fazer aula das 14h às 15h, 15h às 16h e 16h até às 17h, com crianças, todas meninas e as 18h era a aula de Geraldinho e, logo depois, Carlinhos Moraes dava uma técnica de *ballet* que Luiz Bokanha também participava. O esforço era para tecnicamente estar preparado quando fosse o momento de entrar para uma companhia de *ballet* clássico, seu maior sonho.

Eleonora Oliose, buscando maneiras de fazer com que suas alunas se apresentassem mais vezes ao ano e não só no fim do ano, em uma única apresentação, como de costume, cria "Convite à Dança" onde mensalmente professoras de *ballet* da Ebateca coreografavam suas turmas para apresentação com repertórios de *ballet*, para suas famílias e convidados. Luiz Bokanha dança como *partner* de uma bailarina de nome Cida Linhares, a qual ele foi coreografado para carregá-la, segurá-la, apoiá-la nos movimentos, já que era uma bailarina, que

⁵³ Natural de Salvador, artista plástico, coreógrafo e bailarino. Lecionou e dançou na Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Ebateca). Formado pelo *Royal Academy of Dancing* de Londres.

⁵⁴ Bailarina nascida no Rio Grande do Sul, aos 20 anos, já era bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde ficou dançando até os 40 anos. Representou o Brasil em vários festivais pelo mundo. Foi professora e coreógrafa da Ebateca.

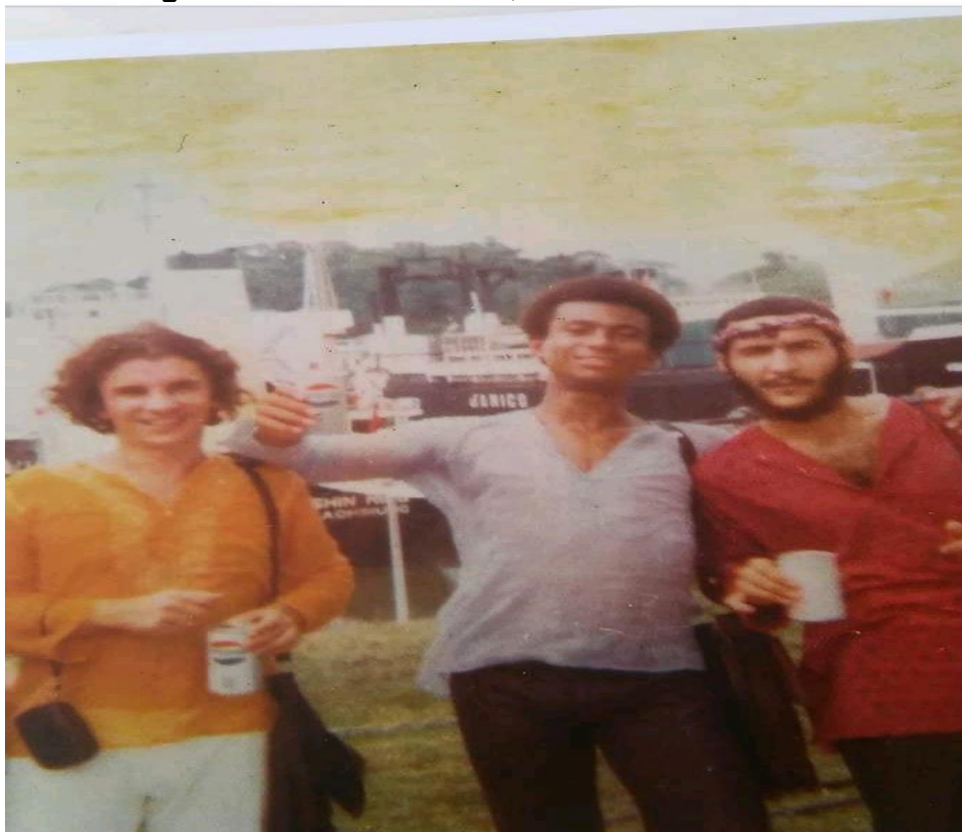
precisava de alguém com mais força para esse apoio. Cida, confessa emocionada à Luiz que aquele era seu primeiro *Pas-de-deux*.

E a razão é que Cida, para os padrões exigidos pelo *ballet*, era considerada acima do peso, nunca foi criada nenhuma coreografia especificamente para ela, apesar de muito talentosa, pois não tinha quem pudesse ser seu *partner*, até que surge Luiz Bokanha, forte, cheio de músculos e disposto a dançar sem rejeitar sua colega. Essa parceria possibilitou a performance, onde houve entrosamento dos dois.

O *ballet* clássico exige uma estética e dita aqueles a quem essa dança pertence: o corpo negro que estava à margem social por conta do racismo estrutural não consegue adentrar nos repertórios clássicos com importantes papéis e o corpo fora dos padrões que não entrava na estética exigida, do alta e magra ou não muito alta, mas magra sempre, também não entravam nos repertórios clássicos. Esses corpos não tinham nenhuma representatividade no âmbito do *ballet*. Se hoje é muito escasso, imagine nos anos 1970 ou 1980. Nas tentativas desta autora em entrevistar a professora Cida, não obteve resposta.

3.2 CARLINHOS MORAES E O BALLET BRASILEIRO DA BAHIA – BBB

Figura 14 - Carlos Moraes, Luiz Bokanha e Loreta



Fonte: acervo pessoal de Luiz Bokanha.

Carlinhos Moraes percebe o talento de Luiz Bokanha e o chama para fazer parte do Ballet Brasileiro da Bahia (BBB). Ele começa a ensaiar no BBB e ali conhece Apolo, que já dançava muito bem e era considerado por Carlinhos Moraes, o melhor dançarino naquele momento no BBB. Luiz Bokanha assume mais um compromisso de dança, sem parar de frequentar todas as aulas que já fazia antes. Com os horários quase todos ocupados, sobrava o período da manhã para fazer o trabalho que surgisse, para seu sustento. Segundo conversas com esta autora, Luiz Bokanha trabalhou de pedreiro em construções, coveiro por três semanas no cemitério do Campo Santo (trabalho que considerou pesado fisicamente e emocionalmente, pois não gostava de lidar com a morte e ali por todo tempo que estava trabalhando, era ela que vinha na sua mente), marceneiro (arte que aprendeu em família) entre outros que aparecia. E o pagamento que conseguia gastava com transporte, idas e vindas para suas aulas de dança, um lanche, quando dava o dinheiro e uma pequena ajuda para a família.

Para quem trabalhava o dia inteiro, estudar dança à noite, exigia mesmo muita responsabilidade e vontade de aprender, aliás, esta imensa vontade de saber do baiano foi um dos imãs, que manteve Carlos Moraes preso à Bahia. (MORAES, 2004, p. 28)

Por outro lado, o Sr. Bernardino (pai do nosso interlocutor) não conseguia se reerguer depois do incêndio e já começava a exigir que ele ajudasse mais em casa. Ao pai ele não respondia, pois não queria entrar em atrito, mas não queria largar a dança para trabalhar os dois turnos. Mas o pai descobre por onde andava o filho em uma banca de jornal. Leitor assíduo, Sr. Bernardino, sempre lia muitos livros e comprava jornais diariamente para ler, no dia 10 de novembro de 1978, não foi diferente estava lendo o jornal A Tribuna da Bahia, e ver a foto do filho de malha justa no corpo, em pose de dança segurando uma bailarina. "Gritou: Adelaide, olhe seu filho aqui!⁵⁵"

Já não era filho dele, nesse momento passa a ser filho só de dona Adelaide, e em um ataque homofóbico o pai, grita, que aquilo era "coisa de pederasta". Continua aos gritos dizendo que assim que Luiz Bokanha chegasse, podia fazer as malas e sair de casa, pois lá com ele pederasta não vivia. Luiz Bokanha sem ter para onde ir, fica na casa de um parente por não mais de quinze dias e retorna para casa com apoio emocional da mãe, a qual mesmo desconfiada da orientação sexual do filho, prefere acolhê-lo em casa, tentando entender que trabalho é esse que seu filho escolheu, para ganhar dinheiro.

⁵⁵ Entrevista concedida por Luiz Bokanha. Salvador, 2019.

Figura 15 - A Bela Adormecida. Susana Rusch e Luiz Bokanha. Teatro Castro Alves, 10/11/1978



Fonte: Jornal Tribuna da Bahia. Acervo de Luiz Bokanha.

Essa realidade de mais de quarenta anos atrás, infelizmente não difere dos dias de hoje. São muitas as histórias de dançarinos, que quando decidem e informam a família que querem ser dançarinos profissionais, tem sua sexualidade questionada em função da homofobia e misoginia associadas ao mundo da arte.

Nunca houve violência física por parte do pai e as ofensas verbais e olhares desconfiados foram diminuindo, logo depois do retorno à casa, quando uma das irmãs descobriram que Luiz Bokanha estava namorando, então, trataram de levar urgente a namoradina para casa e apresentar ao pai, já que até então, não tinham conhecimento se ele tinha ou não namorada ou namorado, para surpresa de Luiz Bokanha, que naquele momento não considerava tão importante esse relacionamento a ponto de ser apresentada a família.

No surgimento do ballet, apenas homens dançavam, mas com o passar do tempo esse espaço foi conquistado pelas mulheres. E mais do que isto, o ballet passou a ser caracterizado como uma dança tipicamente feminina. Esta mudança cria então nos dias de hoje, um espaço para a manifestação do preconceito. (DOMINGOS; BANDEIRA, 2010, p. 221)

A vida de Luiz Bokanha fazendo suas aulas, continuava regularmente e nada o fazia faltar aos horários que tinha na Ebateca. Carlinhos Moraes pede a Luiz Bokanha para trazer mais dançarinos, pois com a ausência dos artistas, Paulo Bello e José Carlos de Andrade, conhecido como Apolo, que saíram do Ballet Brasileiro da Bahia, havia uma necessidade de mais homens dançando. Aproximava-se o compromisso de estar em turnê pelo Brasil, América Latina e Europa, portanto as coreografias precisavam ser montadas. Luiz chama Armando Pequeno⁵⁶, Augusto Omolu⁵⁷, Edfran Bispo dos Santos⁵⁸, Israel (não consegui o sobrenome), Gilberto Baia, que eram alunos talentosos de Mestre King, e os conhecia bem, pois foram também seus alunos no Sesc e em outra escola de dança. Ao chegarem ao BBB, encontraram, Paulinho Damasceno, Rogerio Souza, Alberto Damasceno (Tarzan), Eurico de Jesus⁵⁹, que completavam o Ballet Brasileiro da Bahia. Todos negros, oriundos de bairros pobres de Salvador. Ressalto a importância desses nomes nesse momento, juntamente com Luiz Bokanha, como divisor de águas na instituição de ensino e na vida deles próprios, pois todos tornaram-se grandes e importantes talentos com trabalhos de sucesso no universo da dança e da música, com seus nomes respeitados e solicitados até os dias de hoje, tanto em Salvador quanto fora do Brasil. A Ebateca, antes sem homens negros, é obrigada a se render a esses nomes que trazem ricas contribuições, nos

⁵⁶ Bailarino soteropolitano, oriundo de Mestre King, fez parte do Ballet do Teatro Castro Alves, fundador com Augusto Omolu do grupo de dança Chama. Reside na França, onde leciona aulas de dança.

⁵⁷ Bailarino soteropolitano, oriundo de Mestre King, fez parte do Ballet do Teatro Castro Alves e foi professor da Fundação Cultural (FUNCEB). Fundador do Grupo Chama. Colaborou com o International School of Theatre Anthropology (ISTA), se tornou ator-dançarino da Companhia *Odin Teatret* em 2001, Eugenio Barba o convida. Morreu assassinado em 2013, aos 50 anos, em Salvador.

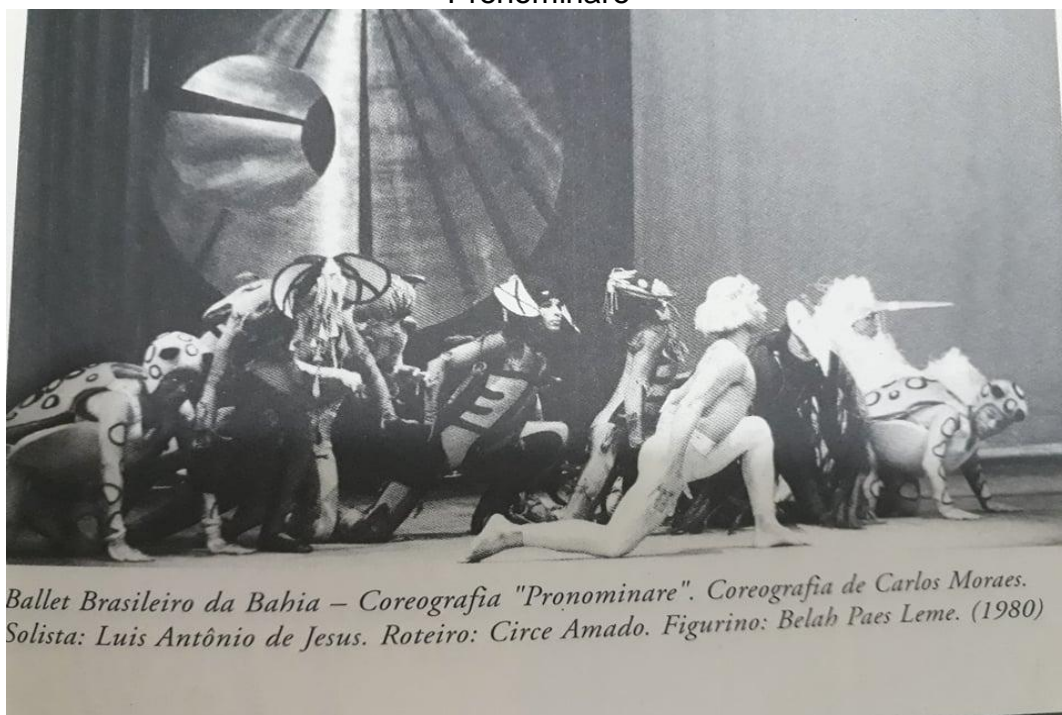
⁵⁸ Foi músico percussionista, Ogã da Casa Branca e bailarino. Um dos fundadores dos Frutos Tropicais. Percussionista do Ballet Brasileiro da Bahia (BBB). Músico de Luiz Melodia entre outros cantores. Foi assassinado em outubro de 2010 em Salvador.

⁵⁹ Bailarino com formação na Ebateca, bailarino do Ballet Brasileiro da Bahia (BBB), um dos fundadores dos "Frutos Tropicais", sendo bailarino e coreógrafo. Também coreógrafo do Ballet do Teatro Castro Alves, artista plástico pela UFBA na Escola de Belas Artes.

corpos com registro da cultura popular, da dança afro, para os temas da dança clássica. E todos vindos de Mestre King, que Carlinhos abraçou. Vale ressaltar que em biografia o bailarino Carlos Moraes revela:

A dança afro me exigia uma entrega imensa. Em toda dança primitiva há uma hora em que a entrega é quase uma possessão. Sem a possessão, sem a emoção, você não está dançando, está tentando fazer uma dança intelectual. A dança afro é uma oração. Cada vez que se dança, há que rezar para as divindades, ou seja, lá o nome que se quiser dizer. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 164)

Figura 16 - Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (EBATECA). Coreografia "Prenominare"



Fonte: MORAES; PEDROSO, 2004.

Era algo impensável na época, homens e negros dentro da Ebateca. As diretoras e fundadoras da escola, ali presente, Dalal Achar⁶⁰, Aída Ribeiro⁶¹, Maria Augusta Mongeroth⁶², só matriculavam pessoas brancas para as aulas de *ballet*. "E

⁶⁰ Bailarina, nascida no Rio de Janeiro, aprimorou seus estudos de *ballet* em Paris, Nova York e Londres, introduziu no Brasil o método de ensino do Ballet da *Royal Academy of Dancing*. Foi Diretora Artística do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e em 1962, participou da fundação da Escola de Ballet do Teatro Castro - EBATECA.

⁶¹ Sócio-fundadora da escola de *ballet* Ebateca, primeira escola de *ballet* da Bahia.

⁶² Sócio-fundadora da Escola de *Ballet* Ebateca, primeira escola de *ballet* da Bahia. Juntamente com as sócias implementou o método de ensino da Royal Academy of Dance de Londres.

com sobrenome", dando importância a situação econômica e hierárquica. A bailarina, Sonia Gonçalves diz que era comum perguntarem às alunas seus sobrenomes, para saber qual família representavam (GONÇALVES, 2017, p. 20).

A ditadura separatista das elites, delimitando os territórios do povo negro. Uma naturalização de pensamentos e ações, que encabeçam o racismo estrutural, que definem o racismo social e político de outrora, até os dias de hoje. Mas a chegada de Carlinhos Moraes começa a mudar esse quadro, e para desgosto das diretoras, que citei acima, quando o mesmo começa a questionar a ausência de negros e negras nas salas de aula, em uma cidade tão negra como Salvador, aliado à proibição de grupos folclóricos no palco do Teatro Castro Alves (TCA), tudo começa a mudar de cor, literalmente. E o mestre Carlos Moraes aprofunda seus estudos de dança e coreografias, pesquisando esses corpos negros vindos de outra camada da sociedade, a mais pobre. Sobre esse momento, Eliana Pedroso, completa dizendo,

[...] empurrados pelo preconceito racial, sexual e econômico, os homens faziam aulas à noite. E bem longe do Teatro Castro Alves, porque lá eles não entravam! Cartazes visíveis a qualquer olho não deixavam margem a dúvidas e por mais que um Carlos Moraes constatasse, pasmo e indignado, a ociosidade do imenso teatro e a proibição da presença de grupos folclóricos justamente na Bahia, terra onde a África pôs pés, mãos e mães, nada poderia ser feito para mudar isso. Isso se não existisse Emília Biancardi. Mulher franzina, aparência frágil de freira, aquela Emília Biancardi que se agiganta quando, sentada ao piano, toca e ensaia o Grupo Folclórico Vivabahia, no Clube Fantoches da Euterpe, no largo Dois de julho, e assim desafia traçado por quem não de direito ao tentar perpetuar que folclore devia ser visto com olhos bem abertos. A abrangência de visão dessa mulher abriu, às custas de sacrifícios e muita teimosia, as portas do Teatro Castro Alves para os rapazes do seu Vivabahia. Portas, diga-se abertas, apenas à noite e não todos os dias. Duas, quem sabe três vezes por semana, eles podiam ensaiar em alguma das muitas salas do espaçoso teatro. E, caso alguma avaria acontecesse, não importava que horas fosse: as turmas da noite eram sempre culpadas. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 27-28)

No contexto dessa abertura, a Dra. Nadir Nóbrega, nos relata, que na década de 1970 os dois grupos folclóricos, Viva Bahia e Olodumaré ensaiavam a noite no Teatro Castro Alves e também se apresentavam no palco principal nos meses de janeiro e agosto, períodos em que haviam muitos turistas na cidade. Inclusive, lembra que o responsável da noite era o pai da bailarina Tania Caria, Sr. Caria.

Eram tempos tão difíceis quanto os de hoje, para os dançarinos negros, com a diferença que antes não era denunciado, não era questionado, certas atitudes e muitas vezes para alguns, vinha o sentimento de culpa, culpa de ser preto e pobre. Mas para Luiz Bokanha, ninguém e nenhuma situação o desmotivava, continuava focado em fazer suas aulas, para ser reconhecido como uma referência da dança. Um bailarino clássico. E não demorou muito a Carlinhos colocá-lo como linha de frente de suas coreografias no BBB. Reconhecia nele, talento, força de vontade e um corpo que trazia uma flexibilidade e força, enriquecendo os movimentos criados.

Sentia na pele, que as bailarinas pouco se dirigiam aos dançarinos, não faziam amizade, olhavam primeiro para os pés, depois para o rosto e logo seguiam em outra direção, sem querer muita conversa. Mas, Luiz Bokanha, seguia em frente, ele queria estudar e melhorar cada vez mais, para seguir carreira e estabilizar financeiramente sua vida com a dança, com a profissão de bailarino.

Uma das heranças da escravidão foi o racismo científico do século XIX, que dotou de suposta cientificidade a divisão da humanidade em raças e estabeleceu hierarquia entre elas, conferindo-lhes estatuto de superioridade ou inferioridade naturais. Dessas ideias decorreram e se reproduzem as conhecidas desigualdades sociais que vêm sendo amplamente divulgadas nos últimos anos no Brasil. O pensamento social brasileiro tem longa tradição no estudo da problemática racial e, no entanto, em quase toda a sua história, as perspectivas teóricas que o recortaram respondem, em grande parte, pela postergação do reconhecimento da persistência de práticas discriminatórias em nossa sociedade. (CARNEIRO, 2011, p. 15-16)

Toda essa problemática racial, é o resultado de décadas de desigualdades estrutural, que sempre caracterizou a sociedade brasileira.

O Ballet Brasileiro da Bahia - BBB, foi criado pela bailarina e professora de *ballet* carioca, Dalal Achcar, uma das diretoras da Ebateca, com a finalidade de ali colocar as alunas bailarinas da escola, que mais se destacassem para futuras apresentações. Constituía o Corpo de Baile da Ebateca, com repertório de *ballet* clássico, as alunas: Rosa Levita, Tânia Caria, Cristina Karmmuller, Denise Martins, Ângela Ribeiro, Virginia Saback, Fada Fadul, Maria Aparecida Silva, Cristina Gonçalves, Iara Lago, Suzana Rusch, Miriam Bacelar, Ângela Bandeira, Tereza Cintra Monteiro, Mônica Ballalai, Lícia Morais, Lilian Pereira, Célia Tosto, Célia Camelier, Eliana Pedroso, Tânia Gordilho e Sonia Gonçalves (GONÇALVES, 2017, p. 19).

Muitas delas, amigas de Luiz Bokanha, até os dias de hoje, como a bailarina Sonia Gonçalves, que nos relatou:

Conheci Luiz Bokanha nos anos 1970, na EBATECA, quando ele apareceu para fazer aulas com a gente e logo foi convidado por Carlos Moraes, nosso grande mestre para dançar suas coreografias. Eram aulas na sala 1 no subsolo do Teatro Castro Alves, uma sala grande com piso duro de cimento, com um espelho grande em uma das paredes e um piano com um pianista. Tinha um cheiro forte de Breu, pois colocávamos nas sapatilhas para não escorregar. Também tinha um cheiro de naftalina que já vinha nas sapatilhas. Até hoje, quando eu sinto esse cheiro, eu lembro da sala 1. A princípio eram aulas de ballet clássico, depois técnica moderna, danças dos Orixás, capoeira, várias técnicas. Carlinhos nosso mestre era bem eclético e inovador, queria ensinar tudo que ele experimentava e pesquisava, eu adorava fazer aulas com Carlinhos. Luiz, chegou meio tímido, pois a técnica era difícil, fora aquelas malhas que os homens tinham que vestir como uniforme, no corpo tudo apertadinho, imagine naquela época... e ele teve que vestir. Passamos a viajar pelo Brasil todo a fora, e fizemos muito sucesso com críticas maravilhosas nos jornais. Lembro que ele me dizia assim: "não tenho facilidade nenhuma, mas amo me mover!" Ele queria era estar se movendo, experimentando, tinha muita força de vontade o Luiz. Tinha uma força física também de dar inveja. A adrenalina quando ele dançava era visível de ver e de sentir, parecia as vezes que ele não tinha nenhum osso no corpo. Lembro também que ele dançava um solo que só a cabeça girava no corpo parecia uma britadeira, (risos) [...] era lindo e a plateia aplaudia sempre no meio do espetáculo. Luiz dançava com muita verdade que palavras não vão explicar aqui agora, era Luiz! Como pessoa ele sempre foi humilde e gentil, mas se alguém fizesse alguma coisa injusta ou algo que mexesse com ele, ele ficava bravo, (risos) [...] eu gostava, pois, na EBATECA todo mundo tinha medo de tudo, mas ele não. Eu mesma, às vezes a diretora da escola me chamava e me perguntava qual meu sobrenome, para ver de que família eu era, imagine! Bom, dançamos muito e viajamos muito e alcançamos as viagens internacionais, que foi uma maravilha para a gente, sucesso de quando a gente saía dos teatros, as pessoas nos pediam autógrafos. Eram "estrelas" todos e todas. O que me lembro de forte em Luiz também, além de todas as conquistas dele, foi quando ofereceram um tablado velho, que colocavam naqueles eventos de toureiros - dança flamenca, na Espanha. Tinha o evento com o Touro - As Touradas e depois a gente do *ballet* se apresentava. Luiz, foi ensaiar e vendo que a gente corria risco, quebrou o tablado todo na hora que ele ensaiava. Eu vibrei e fiquei admirando mais ainda a coragem dele. Tivemos um tempo de junção com os homens capoeiristas, estivadores, pessoas humildes, com baixa aquisição, se uniram e dançavam com as alunas, a maioria ricas e brancas. Essa foi a grande esperteza de Carlos Moraes, que eu acho. A inclusão dos níveis sociais, das nossas ancestralidades, das raças em uma só energia. A dança nos conectou da forma mais pura, ao animal interior, a paixão, a delicadeza no sentido da existência e do respeito. Luiz me mostrou que dançar é um ato íntimo, que se pode fazer sozinho, como ele fez. E sobreviver a tudo e a todos. Luiz é um grande exemplo, de um amigo, bailarino e colega. E agora

mais velho, tenho mais admiração, porque ele não para, ele continua se movendo né? Um professor, um educador, um formador, muita energia e eu admiro a família de vocês. Tenho orgulho de ter esse amigo passado na minha vida⁶³.

Quando Carlinhos Moraes assume a direção do BBB, em 1972, ele vem com outra mentalidade, já observando e pesquisando as manifestações populares de origem negro-africanas que existiam em Salvador, a partir dos ritmos e danças do candomblé, festas de rua, como carnaval, festas de largo, São João, entre outras manifestações populares que o fazia pensar na riqueza cultural da nossa terra. Ele começa a coreografar a partir dessas observações, então coloca as bailarinas descalças, tirando as sapatilhas, incorpora em definitivo os homens negros e periféricos no corpo de baile, a dança afro, figurinos coloridos e afro-orientados criados por J. Cunha⁶⁴. Uma rica mistura estava acontecendo desafiando a elite soteropolitana, e ele sabia disso, só não imaginava o que viria na sequência. Quem viu e viveu, como Nice Melo e Eliana Pedroso (2004), contam que:

Homens e negros, figurinos e cenários trouxeram à tona a cultura popular e mística da Bahia. Desacostumada e desavisada, a sociedade reage. Contratemplos surgem nas coxias, bem antes do espetáculo estreitar. Famílias não querem suas filhas dançando com negros; diretores não querem suas alunas sujando os pés em danças descalças. Exigem sapatilhas nas aulas afro. O professor, sabedor do seu ofício e das suas responsabilidades, do que é certo e errado na sua arte, ele também desavisado sobre os rígidos costumes morais e hábitos raciais da Bahia, protesta. Sabe o que faz. [...] Com firmeza Carlos Moraes diz não! E anuncia a volta ao Rio de Janeiro [...]. A direção da escola reconhece o erro, recua. As meninas dançam descalças. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 43-44)

A primeira viagem internacional de Luiz Bokanha, com o BBB, foi para o México, com contrato assinado (vide anexo n. 10 e 11) a situação entre bailarinas e os bailarinos, a maioria dos rapazes negros, somente Geraldinho e Adilson eram brancos e eram os que faziam papel de príncipes, não era de total amizade. Falavam por

⁶³ Entrevista concedida por Sonia Gonçalves, conforme conversa gravada em áudio via *WhatsApp*, em janeiro de 2021.

⁶⁴ José Antônio Cunha/J. Cunha, nascido em Salvador em 1948, iniciou seus estudos aos 18 anos no Curso Livre de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Artista plástico, designer gráfico, cenógrafo e figurinista, foi do Grupo Viva Bahia, desenhista do bloco Ilê Aiyê, e foi também bailarino do Ballet Brasileiro Da Bahia, BBB.

educação e começava uma curiosidade, com eles, sobre de onde vinham e o que faziam, quando não estavam na escola de *ballet*, fazendo aulas à noite ou ensaiando com o corpo de baile.

A turnê por cidades do México fluía com muito sucesso, as coreografias, com base em *ballet* clássico e com temas no folclore e na cultura popular, de Carlinhos e seus artistas eram bastante aplaudidas. O clima entre os/as artistas era de harmonia em cena e nos ensaios, o que fazia do espetáculo uma unidade, porém, fora do palco a divisão existia entre brancas e negros.

Os deslocamentos entre as cidades do México, para as apresentações dentro do país, eram viagens feitas de ônibus contratado exclusivamente para o grupo, para ser mais econômico. Mas nem tudo era só alegria, principalmente para Luiz Bokanha e seus pares. Uma das coordenadoras organizava os lugares no ônibus da seguinte forma: nas primeiras cadeiras a coordenação e direção do BBB, no meio do ônibus todas as bailarinas e entre elas os bailarinos brancos, Geraldinho Ciuffo e Adilson, no fundo do ônibus, nas últimas cadeiras, os dançarinos ou bailarinos negros, e músicos que também eram negros. Em uma dessas paradas obrigatórias do ônibus, todo o elenco desceu para comer alguma coisa, comprar um *souvenir*, ou simplesmente alongar o corpo. Luiz Bokanha e Branca de Neve não quiseram ir com o pessoal, preferiram ficar encostados na frente do ônibus conversando sobre a viagem, até porque não teriam dinheiro para gastar.

Final do tempo da parada para lanche, entre outras necessidades, o elenco começa a voltar pouco a pouco e ocupa seus lugares no ônibus, todos sentados e sentadas, um funcionário da casa de *souvenir*, grita que alguém pegou uma mercadoria e não pagou.

Quem foi? Ninguém responde. A coordenadora da companhia pergunta: Luiz, foi você quem pegou? Ele responde, que ficou encostado no ônibus conversando com Branca de Neve: "eu de lá não sai para nada, portanto não fui eu"⁶⁵.

⁶⁵ Entrevista concedida por Luiz Bokanha. Salvador, 2019.

Figura 17 - Luiz Bokanha em salto no centro do cartaz de divulgação do Ballet Brasileiro da Bahia. Espetáculo Ballet Brasileiro da Bahia, 1979



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Ninguém assumiu o furto e nem o objeto roubado foi encontrado. Com a ameaça do responsável pela loja em não deixar o ônibus sair e ainda chamar a polícia, a coordenação para evitar um escândalo com o nome da companhia de dança, decide pagar o valor referente e terminar com a confusão.

Os fenômenos do racismo, sexismo e intolerância inscrevem-se como constrangimentos que afetam a autoconfiança de certos indivíduos, bem como o respeito e a autoestima de certos grupos, podendo limitar, em parte ou no todo, suas aparições e desígnios, e até mesmo restringir o acesso a certas posições sociais, culturalmente reservadas aos membros do grupo dominante. No caso do racismo e do sexismo,

o constrangimento é ao mesmo tempo uma humilhação, na medida em que é baseado, não numa escolha individual, mas numa estigmatização imposta pela sociedade, ou seja, numa marginalização que se apoia em características biológicas ou físicas. Ao contrário das desigualdades, as restrições e entraves à liberdade são difíceis de medir. Certas ofensas resultam em danos extremos, o que significa, portanto que nem sempre é possível calcular ou avaliar com precisão seus impactos e malefícios. É essencial questionar a força real dessas ofensas, principalmente quando advêm ou são reflexos de preconceitos e estereótipos que determinam, por sua fraqueza ou importância, o modo como percebemos ou julgamos os outros. É uma questão pertinente em vista, por exemplo, da situação das crianças que nem sempre tem, em função da pouca idade, um senso crítico desenvolvido que as proteja das humilhações verbais ou imagens desvalorizantes capazes de lhes tirar a confiança, o orgulho de si, o amor próprio ou ainda a dignidade. (D'ADESKY, 2006, p. 106)

O racismo formando sua teia de violências, ameaçando o direito de existir e que Luiz Bokanha, começa a sentir na pele, percebendo os comportamentos depreciativos aos integrantes negros e valorativos aos brancos e as brancas. Mas nosso interlocutor segue em frente.

E em legítima defesa, dá a melhor resposta, faz aula, ensaia, e nos momentos de se apresentar em cena, aquece bem o corpo para quando for o momento de estar no palco poder dar o seu melhor. O racismo se faz presente, nos dedos que apontam, incriminam e afirmam, foi ele e ele responde: "não fui eu. Não fui comprar nada naquele lugar, não poderia ser, eu não saí da frente do ônibus, nem eu nem Branca de Neve"⁶⁶.

A abordagem violenta que o expõe, acusa com a pergunta e deixa evidente, que o intruso ali é ele, portanto, só poderia ser ele quem pegou. É um crescente de condutas preconceituosas, que o negro/negra não percebe ou finge não perceber para sobreviver e nesse caso não perder o foco, por conta de racistas cordiais que encontramos nesses episódios no cotidiano. Grada Kilomba afirma que:

O racismo cotidiano não é um "ataque único" ou um "evento discreto", mas sim uma "constelação de experiências de vida", uma "exposição constante ao perigo", um "padrão contínuo de abuso", que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém – no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família. (GRADA; KILOMBA, 2019, p. 80)

⁶⁶ Entrevista concedida por Luiz Bokanha. Salvador, 2019.

Se Zumbi dos Palmares vivo estivesse, lutaria com sua lança, mas a lança de Luiz Bokanha foram horas e horas em salas de aula de dança, se aperfeiçoando, e quando as aulas acabavam, ao invés de sair logo para ir para casa, ele continuava com exercícios para aproximar seu corpo da exigência da técnica do *ballet* clássico, e resolve começar pelos pés. Fazia o seguinte: descansava, colocando os dois pés amarrados a um peso, eram pedras que ele encontrava no chão a caminho do Campo Grande, recolhia, colocava na mochila, para o exercício que fazia depois da aula, e as colocava no peito dos pés, amarradas às meias e empurrava os dois pés com os pesos para debaixo do piano, que tinha na sala, e ali ficava deitado relaxando, sentindo a dor do peso nos pés, forçando o *cou de pied*, que não tinha, a ausência do arco na planta dos pés, apelidados de pés chatos. Um gravíssimo problema na opinião das coordenadoras e bailarinas suas colegas de sala e de palco. Opinião que não desestimulou Luiz Bokanha, que imediatamente arranhou uma maneira artesanal, inventada por ele, a partir de uma necessidade de calçar uma sapatilha nos seus pés de número 43, e ter o *cou de pied* exigido pelo *ballet*.

Essa disciplina no corpo, exigida pelo *ballet*, em uma visão conservadora da prática e técnica, não respeita a singularidade dos corpos, induz a dor para que se alcance, uma anatomia ideal e padronizada. O caráter obstinado de Luiz Bokanha, não pensava em dor, e muitas vezes, como contou a autora, não as sentia, então continuava, por saber que era diferente daquele padrão exigido e nunca questionou esse tecnicismo, produtor de violências físicas.

A sociedade dos anos setenta, época desses fatos, é uma sociedade organizada por todo um sistema social estrutural racista, outrora colonial. Sociedades com o mesmo pensamento, que privilegiam brancos e exclui negros, permitindo a ascensão social a um e negando ao outro, com relações sociais claramente desiguais, classificando-os em grupos específicos e estereotipados. Contribuindo para uma rejeição imediata ao povo negro, rejeição essa aliada à discriminação também na estrutura econômica. Para abrir portas e para derrubar esses muros e poder construir pontes, a luta era árdua, sofrida, com muitas humilhações. Qualquer um com as características de Luiz Bokanha, homem negro, com cabelo, *black power*⁶⁷ e pobre

⁶⁷ Em português: Poder Negro. É também um *slogan* político de afirmação do povo negro e um nome para várias ideologias. O penteado em cabelos crespos também leva o mesmo nome.

seria a próxima vítima a sofrer discriminação. Com a diferença que a palavra de ordem desse personagem era, resistência, seguir com o foco em ser um bailarino clássico.

Apesar do avanço técnico que ele começava a alcançar, se destacando nas coreografias de Carlinhos Moraes, se tornando solista nos espetáculos dentro e fora de Salvador e do Brasil, a rejeição não diminuía. Com o apoio encorajador de Carlos Moraes, como professor e amigo, ele continua concentrado em chegar em uma grande companhia de *ballet*, mesmo com as dificuldades financeiras para estar nas aulas, e continua dançando os repertórios que a EBATECA propõe.

Pamela Richardson⁶⁸, bailarina inglesa, também da Ebateca, naquela época além de dançar, também coreografava para festivais de fim de ano da escola. Em um desses festivais monta a versão de Cinderela com música de Prokofiev, e tem, Teresa Cintra como Cinderela e o bailarino Adilson como o príncipe. Já as duas irmãs malvadas de Cinderela, ela escolhe Luiz Bokanha e João. Foi o caos, Luiz Bokanha ficou indignado por ter que fazer papel feminino de peruca e não ter um papel melhor, falou para Pamela que não gostou e ela explicou que ela acompanhou as versões de Frederick Ashton e tantos outros coreógrafos, que colocavam homens com o objetivo de dar um toque de humor na cena. "Nunca esqueço, o vestido de Luiz Bokanha era azul... Acho que ele me odiou"⁶⁹.

Em outra ocasião, era o último trabalho de Pamela na Ebateca e ela criou um *ballet* de Natal, bem europeu e Eleonora Oliose com o mesmo tema só que, criou um bem brasileiro. Pamela, chama Luiz Bokanha para participar no papel dessa vez de um cozinheiro, ela o escolhe porque a coreografia exigia técnica para saltar e força nos movimentos de ballet criados para o cozinheiro. Então, ela o fez fazer saltos, giros e a mais viva lembrança dela, sobre essa coreografia, foi ele, com as pernas na segunda posição no ar, pés esticados e as mãos tocando nos pés, um sucesso, o qual deu destaque merecido a Luiz Bokanha. Segundo Pamela Richardson, somente Luiz Bokanha poderia dar vida a esse cozinheiro. "Só ele poderia saltar com tamanha força e precisão"⁷⁰.

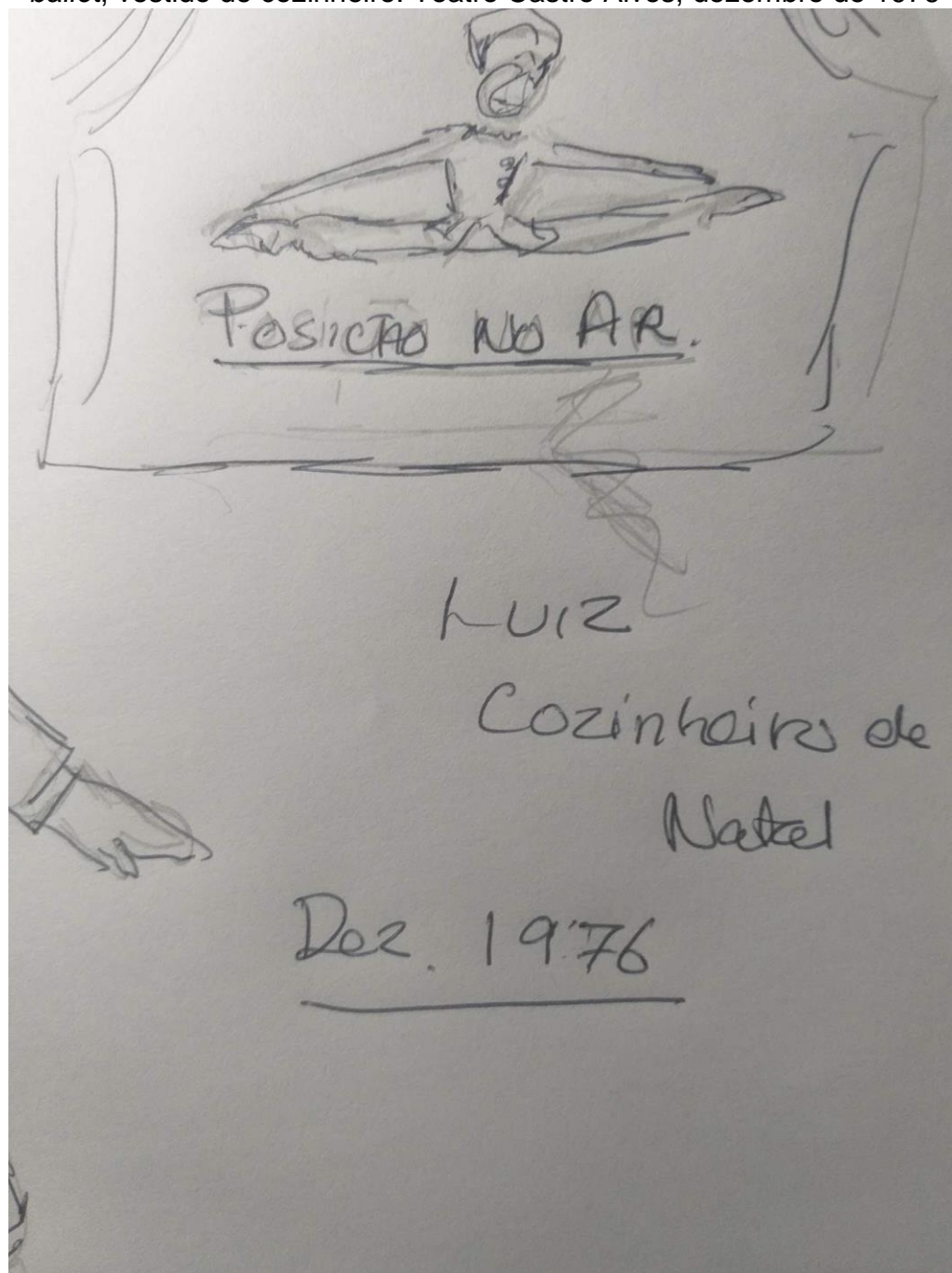
⁶⁸ Bailarina com formação no Royal Academy of Dance. Foi bailarina, professora e coreógrafa da Ebateca. Atual professora de *ballet* da escola Madiana Romey.

⁶⁹ Entrevista concedida por Pamela Richardson via *Facebook*, 2020.

⁷⁰ Entrevista concedida por Pamela Richardson via *Facebook*, 2020.

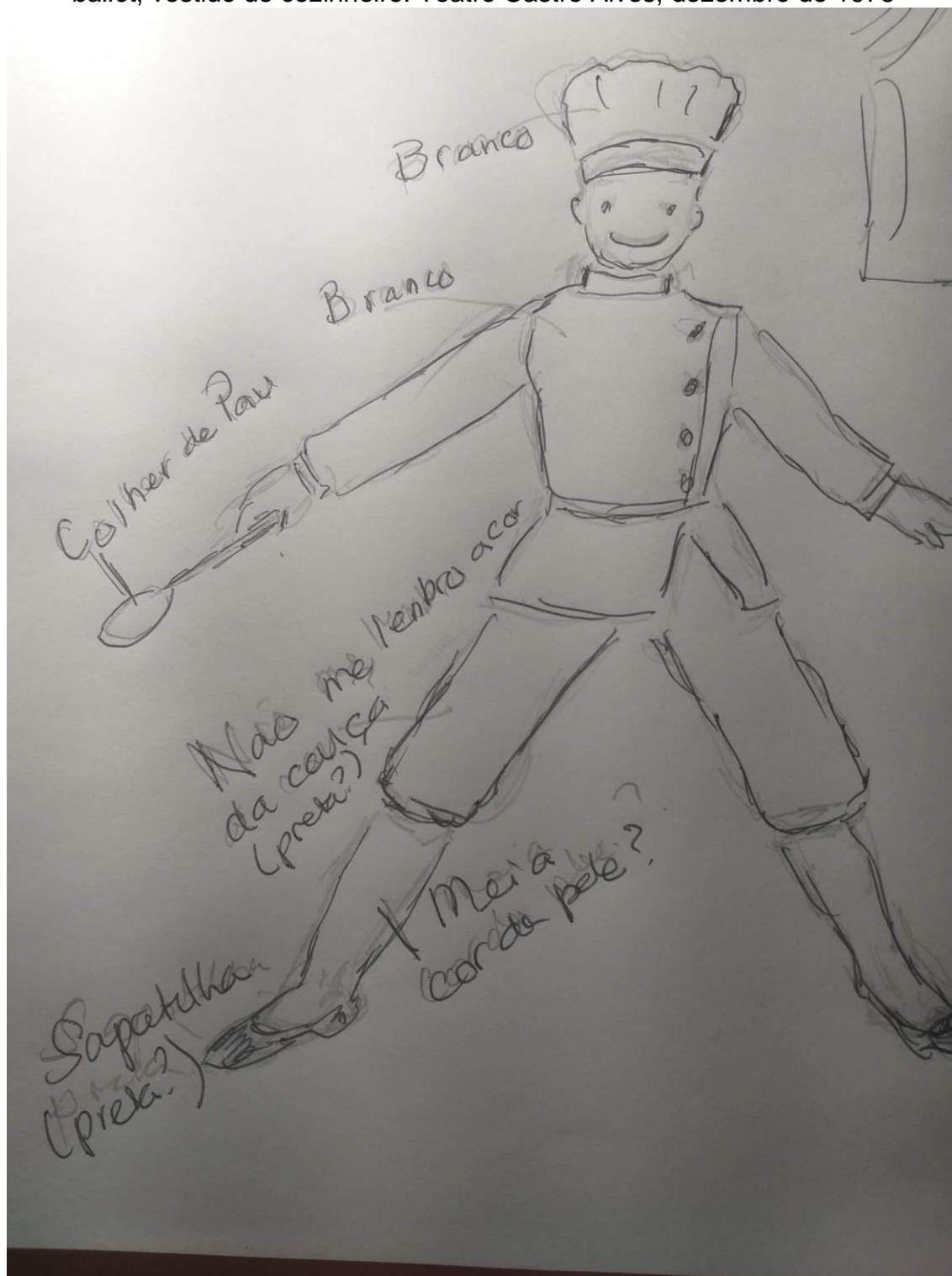
Pamela, não conseguiu achar a foto de Luiz Bokanha vestido de cozinheiro e assim gentilmente fez esse desenho daquele momento, que coloco abaixo. A meia cor da pele, que ela cita no desenho, nunca foi cor da pele de pessoas com a cor negra. Luiz Bokanha, com suas sapatilhas passava base mais escura e resolvia para entrar em cena, já com as meias eram sempre muito claras, ou na cor preta.

Figura 18 - Croqui desenhado pela bailarina Pamela Richardson. Luiz Bokanha no *ballet*, vestido de cozinheiro. Teatro Castro Alves, dezembro de 1976



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Figura 19 - Croqui desenhado pela bailarina Pamela Richardson. Luiz Bokanha no *ballet*, vestido de cozinheiro. Teatro Castro Alves, dezembro de 1976



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Luiz Bokanha tinha muita preocupação que sua situação financeira o impedisse de continuar as aulas, pois não queria interromper seus estudos. Eis que surge um

convite de um conhecido dançarino, Eusébio Lobo⁷¹, também professor, que Luiz Bokanha conhece ali mesmo nos corredores da EBATECA, e o chama, para uma conversa sobre trabalho, e nessa conversa, recebe a proposta para substituí-lo em todas as escolas que o mesmo dava aula, pois estava com viagem marcada para os Estados Unidos e não poderia continuar em Salvador. Luiz Bokanha, inicialmente, disse não se sentir em condições para ser professor dessas escolas de dança particulares, mas Eusébio insistiu dizendo que o nível técnico dele era muito bom, com condições já de dar aulas, reforça dizendo que as escolas pagavam bem, pois as frequências de alunas eram de classe média, o pagamento nunca atrasava, insiste para que ele aceite, pois, confia nele para substituí-lo pela capacidade técnica e confiança no caráter. Vence pela insistência, e Luiz Bokanha aceita o convite.

As aulas nas duas academias seriam de *jazz*, modalidade conhecida por Luiz Bokanha, mas que ele não tinha experiência em salas de aula. Dentre as escolas que lecionou na época, uma era a Gin Jazz na Barra, que não existe mais, a outra era a Kompasso na Pituba, hoje, funciona no bairro de Brotas, com o nome de Kompasso Dança e Academia, e a terceira e última no Garcia. Essa última, ele não se recorda o nome, pois, permaneceu por um mês e decidiu que três escolas, lhe obrigaria a cancelar as aulas que fazia de *ballet*, então desistiu dessa última no primeiro mês.

Aos poucos ele foi incorporando os movimentos de dança afro nas músicas americanas de Barry White, Earth, Wind & Fire, Village People, entre outros cantores americanos e bandas populares da época. O que deu muito certo, a dança *jazz* vem de raízes populares, diretamente da população negra estadunidense, tem muita expressão corporal, assim como a dança afro, que aprendeu com Mestre King, a mistura não poderia dar errado. Sua metodologia funciona e quando em sala de aula, primeira mostra os movimentos e depois colocava a música, os movimentos fluíam nos corpos de suas alunas, todas do sexo feminino. Suas turmas começaram a crescer e Luiz Bokanha, pensando em alguns dançarinos que querem fazer aulas de dança com ele, propõe a dona da escola permitir que levasse bailarinos iniciantes que queriam fazer suas aulas, mas não tinham condição de pagar a mensalidade de uma escola particular. A dona da escola permite e nessa levada de alunos convidados, dois deles são referência da dança baiana, Armando Pequeno e Augusto Omolu. Em

⁷¹ Dançarino Profissional UFBA, adquiriu seu Doutorado em Artes pela Universidade de Campinas em 1993. Conhecido como um dos pioneiros na difusão da capoeira nos Estados Unidos.

conversas via *WhatsApp* com Armando Pequeno, ele diz o seguinte sobre, Luiz Bokanha:

Luiz Bokanha, foi alguém que sempre esteve me incentivando e contribuindo no início, quando comecei a fazer ballet, desde a sapatilha e comida... ter conhecido sua família, o pai dele que me permitiu fazer uma oferenda para Xangô e muito me contou sobre a tradição do candomblé. O que Luiz representa eu não tenho a capacidade de resposta. Mas sugiro pensamentos que alguém que me permitiu abraçar o interesse sobre a importância de se erguer como negro, irmandade e luta. Sempre o tenho com muito respeito e carinho e atenção pelo homem que é artista genial, humano e guerreiro⁷².

Também ali naquele momento, eram os únicos homens negros dançarinos no meio de alunas brancas em uma escola particular, com a diferença que, nessa escola, da proprietária às alunas, o modo de tratar o professor Luiz Bokanha e os rapazes era com admiração e respeito. Não houve em nenhum momento um caso de discriminação. As aulas dele eram aceitas com entusiasmo, pela técnica e criatividade.

Digo sempre que o *jazz* de Luiz Bokanha tem influência direta da dança afro, que fez com Mestre King, depois se moderniza à medida que ele vai descobrindo seu próprio estilo de aula.

Sua abordagem nas aulas é considerada de intenso esforço físico, muito próxima da aeróbica. Luiz Bokanha começa a aula com aquecimento no centro, logo depois barra, depois aula com movimentação no chão, volta ao centro para o começo da aula de movimentos onde ele vai deslocando cada aluno, aluna e termina na sequência coreográfica. Sua maneira de ensinar tem aceitação imediata das alunas e donas das escolas, que eram dançarinas graduadas pela Escola de Dança da UFBA.

Luiz Bokanha também se inspira no bailarino americano nova-iorquino, Lennie Dale⁷³, que passou por Salvador, rapidamente e ele o conheceu, no Teatro Castro Alves. Se inspira e admira a sua movimentação jazzística e vai criando seu próprio estilo, nessa mistura de afro-*jazz* realizando movimentos, criando coreografias para

⁷² Entrevista concedida por Armando Pequeno via *WhatsApp*, em junho de 2020.

⁷³ Bailarino, ator, cantor e coreógrafo da cidade de Nova Iorque, estreou na Broadway no elenco de *West Side Story*. Destaque nos anos 1960 e 1970, com suas coreografias de jazz entre famosos musicais da época no Brasil, país que escolheu para viver. Entre os mais importantes, Dzi Croquettes, onde também dançava. Morreu em agosto de 1994 aos 57 anos.

apresentação das duas escolas, nos festivais de fim de ano. A proprietária da Kompasso, Celeste Tavares, é amiga de Luiz Bokanha até os dias de hoje e, nas oportunidades que o encontra, ressalta a profissionalidade dele e a criatividade na construção dos espetáculos de final de ano da escola.

As duas escolas particulares pagam bem e Luiz Bokanha organiza sua vida financeira, não mais precisando fazer outros tipos de trabalhos, fora da sua profissão de artista da dança. Melhora de vida e ajuda mensalmente a família com uma parte do seu salário, já que Sr. Bernardino, seu pai, não tinha mais condições de trabalhar. Estava com sérios problemas na coluna e não mais saía de casa, vivendo à base de remédios para amenizar as dores, o que custava muito sem assistência médica.

Começa a se sentir mais confortável e mais feliz, por ver seu trabalho de professor sendo reconhecido e exaltado pelas donas das escolas e as alunas. Eram poucos os profissionais, que conseguiam se profissionalizar, se sustentar a partir de seu trabalho com a Dança.

Em 1977 a Alvin Ailey American Dance Theater, vem ao Brasil para apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo. Salvador ficou de fora, mas o coreógrafo Alvin Ailey, tinha curiosidade de conhecer Salvador e assim veio com sua assistente da época, a bailarina Sylvia Waters. Luiz Bokanha o conhece e faz sua aula na sala do Teatro Castro Alves com outros bailarinos e bailarinas. Segundo Luiz Bokanha, a aula foi um rápido aquecimento e uma coisa curiosa por parte de Alvin Ailey, no meio da aula ele pediu que os artistas presentes, simplesmente andassem na sala de uma ponta a outra e ao final, ao observar, disse que era lindo o andar das pessoas, pois até andando o baiano dançava. Logo depois desse momento, a assistente passou os movimentos da coreografia "Revelations". Uma das mais reverenciadas coreografias americanas, criada nessa companhia. Ao final da aula, Luiz Bokanha é chamado por Alvin Ailey e sua assistente, Sylvia Waters, e recebe a notícia de que foi selecionado para uma das bolsas de estudo para ir estudar na companhia em Nova Iorque. Infelizmente, só era concedida a bolsa de estudos, os custos com passagem aérea e estadia ficava com o bailarino contratado. Luiz Bokanha, não tinha condição financeira para arcar com esse custo, principalmente por ter a responsabilidade de sustentar a família.

No mesmo período, Luiz Bokanha, ao relatar a autora sobre os acontecimentos importantes ocorridos em Salvador, narrou sobre a honra que teve em fazer o curso de dança primitiva (nome do curso no certificado, que mostro no final desse trabalho),

que a bailarina Mercedes Baptista veio a Salvador ministrar, inclusive mostrou-me o certificado com a assinatura dela (ver anexo n. 8). Foi com grande expectativa para a aula, pelo nome da professora, a sala estava lotada, porém com todo respeito à Mercedes Baptista⁷⁴, como ele já tinha passado por King e já fazendo outras aulas, inclusive de *ballet*, sentiu que o curso/oficina de dança primitiva, era para iniciantes, a movimentação era conhecida de quem já tinha feito dança afro, mas para iniciantes. Ela percebe e o coloca na frente e por todo período da oficina foi linha de frente, para ele executar a repetição dos movimentos que ela dava nas aulas.

Luiz Bokanha lembra que toda a Bahia estava nesses dias de curso, e que fez as aulas com muita dedicação. Foram vinte e cinco aulas, com dias com mais aulas que outros no período do dia 11 a 30 de julho de 1977.

Para esse rapaz, ainda jovem profissional, somava-se experiências importantes para sua carreira. Luiz Bokanha, em pouco tempo, já estava com seu nome circulando nos meios de dança e com uma técnica invejável, já na expectativa do que viria profissionalmente, logo mais adiante.

⁷⁴ Nascida em Goytacazes, no Rio de Janeiro, em 1921, foi a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Coreógrafa, criou o balé afro-brasileiro.

3.3 FRUTOS TROPICAIS: A OUSADIA DE UM COLETIVO NEGRO QUE QUER DANÇAR!

Figura 20 - Luiz Bokanha no matagal no fundo da Casa de Candomblé do Babalorixá Augusto César, 1979



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Os amigos da dança com os quais Luiz Bokanha se relacionava ficavam antes dos ensaios da EBATECA, às 15h, conversando na rampa do Teatro Castro Alves, próximo a entrada dos artistas na parte de baixo do teatro. Conversavam sobre os ensaios, e se lamentavam o quanto queriam dançar, mas as coreografias eram sempre feitas para eles carregarem as meninas e isso já estava desestimulando-os. Ali lembraram também que em novembro do ano anterior, 1978, eles dançaram no Festival da Ebateca, "A Bela Adormecida", e Antônio Alcântara reclamou que não aguentava mais só carregar as bailarinas. Um deles saiu com a pergunta: por que não montar um espetáculo, só deles, para eles dançarem? O outro concordou, o terceiro também e todos disseram: então vamos fazer! Esses três amigos eram Eurico de Jesus, Antônio Alcântara e Luiz Bokanha.

Daquele dia em diante quase todas as noites amadureciam a ideia do espetáculo no Bar Cruz Vermelha, no Campo Grande, depois dos ensaios da Ebateca

e também se encontravam no Garcia no Bar Le Grill, de propriedade de um francês. Eles propuseram de chamar todos os dançarinos que conheciam para participar, pois decididamente seria um espetáculo somente de homens. Assim o fizeram, chamaram, José Carlos Trindade (Apolo), Ninho Reis, Adilson, Macalé, Toni Calado, Fernando Passos, Manequim, entre outros. Todos que conheciam e dançavam, naquele momento na cidade, foram convidados. Ficaram 12 dançarinos e 2 atores entre os que acreditaram no projeto, aceitando participar e construir coletivamente o espetáculo de dança.

Os rapazes eram: Eurico de Jesus, Luiz Bokanha, Rogério de Jesus, Antônio Alcântara, Reis Ninho, Dalmá Lima, Renivaldo Flexa II⁷⁵, Dionísio Filho, Alberto Jorge Brito (Amendoim), Edfran Bispo dos Santos, Alberto Damasceno (Tarzan), Albano de Ávila (Moaba), Wilson D'Argolo e Edson Costa Silva (Bego).

Nesses encontros, entre vários assuntos, se falava o quanto o ambiente de dança estava propício para criação de espetáculos. Ideias chegavam na mente de todos e eram atiradas na mesa do bar, muita empolgação em querer criar algum trabalho de dança, que tivesse a assinatura deles, a cara deles e de Salvador e, principalmente, que eles como homens dançassem. O divertimento estava na base de toda a conversa, eram mentes afro férteis dançantes, com muita vontade, e pouco dinheiro, mas mesmo assim a pré-produção acontecia, diariamente.

Eles não tinham escolha onde ensaiar, pois para ensaiar precisavam fazer uma solicitação à direção do teatro, coisa que eles sabiam que seria negada a eles, então se lembraram do porão do TCA, que estava vazio, só tinha um pouco de lixo e restos de cenários, mas que para aquela turma, não era empecilho. Limparam tudo e começaram os ensaios, ali mesmo escondidos de todos. Os ensaios eram escondidos mesmo, pois além deles ninguém sabia o que estava acontecendo naquele porão. Segundo Luiz Bokanha, muitas ideias vinham de Eurico, por ter o dom de falar, a palavra lhe vinha com mais facilidade em relação ao restante do grupo. Entretanto houve contribuições de todos do coletivo de amigos, seja nos movimentos de corpo, nas ideias de figurino, cenário e até mesmo na parte administrativa. Quando perguntei quem dirigiu, coreografou, e coordenou, eles foram categóricos em afirmar, que não

⁷⁵ Renivaldo Nascimento da Silva conhecido como Flexa II ou Flexinha, bailarino natural de Salvador, nascido em 1959, tem no currículo, Ballet Brasileiro da Bahia, Frutos Tropicais, e Ballet do Teatro Castro Alves.

existiu diretor, coreógrafo ou coordenador, foi uma produção resultante da colaboração coletiva. O ano era 1979. Em conversas da autora com o artista plástico, Eurico de Jesus, uma das mentes fundadoras do grupo, sobre somente homens dançarem, o artista diz o seguinte:

O grupo era composto apenas por homens, obedecendo a um critério decidido por nós mesmos em fazer um espetáculo singular e bastante diferente de tudo aquilo que havíamos visto antes. As ideias do espetáculo foram gestadas e regadas com muitos litros de cerveja nas mesas dos bares do Cruz Vermelha inicialmente, logo depois em outro bar localizado em uma pequena rua do bairro do Garcia, conhecida atualmente como "Beco dos Artistas"⁷⁶.

Os ensaios continuavam acontecendo todos os dias. Dançavam escondidos no porão do teatro, em uma sala improvisada e nos corredores. O processo de criação acontecia a partir das ideias que cada um lançava, e eles imediatamente faziam a experimentação direto com movimentos no corpo, assim iam dando vida às falas, lembrando que dança é movimento.

Uma noite o diretor do teatro Theodomiro Queiroz, que tinha costume de passear pelo teatro, olhando o que acontecia, descobre os rapazes e eles explicam que precisavam de um lugar para ensaiar, pois estavam criando um espetáculo. O bailarino Flexinha, em conversa com a autora, lembra que chegou aos ouvidos de Theodomiro, que tinha um grupo infiltrado usando o espaço do teatro para ensaios. Segundo Eurico, ou por pena, ou por achar que poderia ser um bom espetáculo, Theodomiro concede uma pauta ao grupo, mas pede antes para ver o espetáculo. Em dia marcado com o diretor, o grupo foi para a sala 1 do Teatro Castro Alves e apresentou uma parte do trabalho que tinham montado. Foi mostrada a coreografia da abertura com roupas de ensaio e explicado, qual era a ideia do espetáculo. Theodomiro ao assistir mostrou entusiasmo, segundo Luiz Bokanha e deu a pauta na sala do coro do Teatro Castro Alves, resultando numa alegria geral.

Nesse período o cenário da dança em Salvador era branco. Tinha trabalhos importantes da coreógrafa, Lia Robatto, de dança e teatro, a Ebateca que se apresentava com seus dois festivais por ano no palco do TCA. O Ballet Brasileiro da Bahia, que antes de qualquer viagem se apresentava para o público de Salvador,

⁷⁶ Entrevista concedida por Eurico de Jesus, conforme conversa gravada em áudio via *WhatsApp*, junho de 2020.

também no TCA. Oficinas de dança com bailarinos de Salvador, Rio de Janeiro e outros estados do Brasil, organizadas por Laís Morgan⁷⁷. Mas nada era igual ou parecido com a proposta dos Frutos Tropicais.

Em conversas com Flexinha, ele ressalta que a sala do coro foi entregue a eles, suja e totalmente sem condições para receber um espetáculo, sem o mínimo de cuidado, acreditam inclusive que foi de propósito, assim ficava como pagamento a limpeza, já que a pauta foi gratuita. Foi um mutirão, todos juntos deixaram a sala limpa, cheirosa e ainda fizeram uma limpeza espiritual com folhas da planta nativa, conhecida como peregun e aroeira, bateram essas folhas por todas as paredes da Sala do Coro, pedindo para que tudo de ruim fosse embora daquele lugar e iluminasse os caminhos do espetáculo. Não seria Salvador se não tivesse essa parte espiritual. Flexinha e Luiz Bokanha em conversa com a autora desabafaram, contando que àquela época por mais aulas de dança que fizessem, a elite baiana, consideravam eles capoeiristas e não bailarinos. Viam-nos primeiro como capoeiristas. Mas a garra da turma era admirável e não imaginavam o sucesso que fariam, queriam criar algo para dançarem juntos. Flexinha reflete dizendo que:

Nós éramos muito jovens, e não tínhamos a dimensão. Queríamos fazer um trabalho gostoso, bonito, bacana, pra gente e que agradasse. Nós não tínhamos a dimensão da qualidade artística, que nós tínhamos e que a coisa daria um *boom*, tão gloriosos como foi. Nós ficamos assustados no primeiro dia a casa a Sala do Coro, estava pela metade, no segundo dia não tinha mais lugar e no terceiro lotou. Uma tietagem, um bando de gente querendo assistir, e os que não assistiram ficavam até o espetáculo terminar na porta esperando, a gente sair com as frutas que distribuíamos ao público. Uma coisa maravilhosa⁷⁸.

O nome do grupo ainda não tinha sido escolhido, foi quando Moaba sugeriu, "Frutos Tropicais". Todos aceitaram. O momento para eles era de liberdade, igualdade e o direito de fazer o que desejavam, assim o nome do grupo foi um acerto. Moaba era o apelido de Albano de Ávila, que também assina o poema de abertura do cartaz do espetáculo. Tentei várias vezes falar com Moaba sem sucesso.

⁷⁷ Aluna das primeiras turmas da Universidade federal da Bahia – Escola de Dança, em 1957, dançarina profissional e foi também docente por 28 anos. Foi diretora artística do Grupo de dança Contemporânea (GDC). Atuou com importantes coreógrafos, entre eles Clyde Morgan.

⁷⁸ Entrevista concedida por Flexinha, conforme conversa gravada em áudio via *WhatsApp*, julho de 2020.

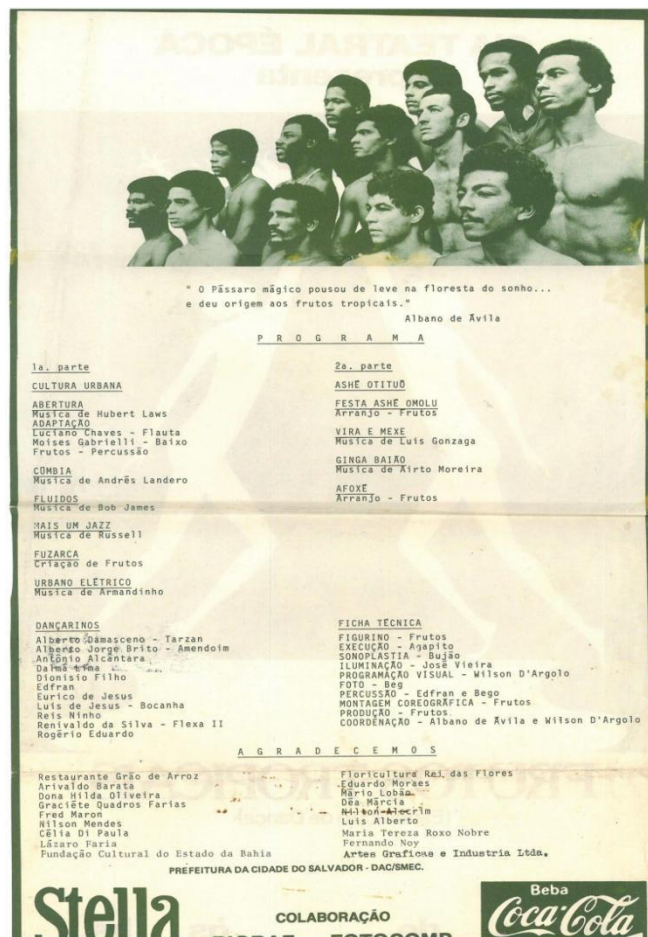
"O pássaro mágico, pousou de leve
Na floresta do sonho
E deu origem
Aos Frutos Tropicais" (MOABA, 1979)

Figura 21 - Cartaz de divulgação Frutos Tropicais, frente, 1979



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Figura 22 - Cartaz de divulgação Frutos Tropicais, verso, 1979



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Eurico de Jesus e Luiz Bokanha ressaltam a importância de todos nesse trabalho coletivo, cada um cumprindo as necessidades para o espetáculo acontecer dentro do que sabiam fazer. Eurico conta que a estreia de uma música de um bloco de afoxé, que antes de ser cantada no próprio bloco, foi lançada dentro do espetáculo dos Frutos Tropicais, era a última música que finalizava a apresentação, onde eles saíam servindo a plateia com frutas.

Antes do Afoxé Badauê sair na avenida, aquele ano de carnaval, foi lançada oficialmente, digo de forma oficiosa, no nosso espetáculo, a música de Moa do Catende, esse é um detalhe que pouca gente sabe, antes do Afoxé Badauê, chegar na avenida com a música deles, a música chegou primeiro no espetáculo da gente na sala do Coro do Teatro Castro Alves, e a pessoa que levou, foi Edfran. Cantávamos no final do espetáculo e povo enlouquecia, e ao mesmo tempo oferecíamos frutas ao público. Então, mais uma estrela que a gente

tem que reverenciar, não tem sol nenhum, só estou falando de estrela, todo mundo é uma estrela, nesse grupo⁷⁹.

O que Eurico de Jesus quer dizer quando fala em estrelas, é que não existia um líder, todos estavam no mesmo patamar, na mesma situação de igualdade dentro do grupo. A música citada por Eurico de Jesus, do falecido compositor Moa do Catendê⁸⁰, foi um sucesso do Bloco Afoxé Badauê, cantada por Caetano Veloso no álbum Cinema Transcendental, gravado e lançado pela gravadora Verve, em 1979 e cantada até os dias de hoje por muitos artistas e entidades carnavalescas.

"Badauê
Misteriosamente,
o Badauê surgiu
Sua expressão cultural
O povo aplaudiu"⁸¹

As coreografias eram contribuições de todos, uns mais que outros, mas todos davam suas sequências de movimentos e iam amarrando e finalizando dando forma ao espetáculo. Tarzan tinha essa capacidade de sempre amarrar bem os finais das coreografias. Dalmá Lima trouxe contribuições de movimentos de *jazz* por ter sido aluno de Diógenes⁸² e do italiano Luciano Luciani, que eram professores dessa modalidade de dança. Era um misto de estilos de dança e música. Com músicas de Hubert Laws, Andrés Landero, Bob James, Russell, Armandinho, Luiz Gonzaga, Aírto Moreira, e Edfran Bispo dos Santos. Este último trazendo como contribuição os repertórios de cantigas litúrgicas sobre os orixás. Edfran, fez a direção musical dos cânticos de fundamento de candomblé, e toques nas congas juntamente com Luiz Bokanha. Tanto Luiz Bokanha, quanto os outros bailarinos tocavam também

⁷⁹ Entrevista concedida por Eurico de Jesus, conforme conversa gravada em áudio via *WhatsApp*, junho de 2020.

⁸⁰ Romualdo Rosário da Costa conhecido como Moa do Catendê foi capoeirista, compositor, professor de capoeira e de berimbau. Integrante do grupo de dança e música Viva Bahia, da Etnomusicóloga, Emília Biancardi, viajou o mundo e é conhecido por importantes nomes da nossa MPB. Morreu assassinado em uma discussão política no ano de 2018.

⁸¹ Autoria de Moa do Catendê.

⁸² Diógenes Magalhães é bailarino e professor de *Jazz* em Salvador. Foi bailarino da Companhia Brasil Tropical na Europa. Professor e Mestre em Educação Física. Pós-Graduado em Treinamento Individual.

instrumentos de percussão durante o espetáculo, se dividiam entre a música mecânica e ao vivo.

Outro componente era Wilson d'Argolo, não era dançarino, mas participou na supervisão dos desenhos e dos detalhes administrativos e na programação visual. Ninho Reis, era artesão também e dava vida, magnificamente, às ideias de figurino que vinham de todos. Edson Costa Silva, conhecido como Bego era músico e na parte da música ao vivo, com Luiz Bokanha, Edfran Bispo dos Santos, Renivaldo Nascimento (Flecha) e Rogério Souza, formavam um grupo de percussionistas que dava peso no espetáculo.

Antônio Alcântara era músico também e tocava sax, tinha um gosto refinado pelos músicos de *jazz*. E muito ajudou no repertório musical dos "Frutos Tropicais". Também foi quem conseguiu a razão social, Cia Teatral, que aparece no cartaz, de um diretor de teatro seu amigo, que emprestou para os "Frutos Tropicais" usarem na hora de assinar a pauta da sala do coro, pois o grupo não tinha, e sem essa razão não se conseguia a pauta. Outro importante apoio que Alcântara conseguiu foram as frutas, as quais no final do espetáculo o elenco saía dividindo com o público. Ele e Eurico eram macrobióticos e sempre almoçavam no restaurante Grão de Arroz, que ficava localizado no bairro dos Barris, centro de Salvador, o proprietário, Luis Antônio Mota Cunha, carinhosamente conhecido como "Lula do Grão" era amigo dos dois e apoiou o espetáculo oferecendo as frutas todos os dias.

Precisavam definir o cenário e figurino, sem verba particular nem pública, tinham que inventar uma maneira de ter o figurino e de decorar, ornamentar o palco. Mais uma vez a criatividade de cada um contribuiu para essa construção, até porque no geral todos concordavam que o cenário tinha que combinar com o nome do grupo, então a ideia de ser uma floresta, era a que mais se aproximava.

Luiz Bokanha tinha experiência com madeiras e ajudaria na construção do cenário, Ninho conhecia o candomblé do Babalorixá Augusto César⁸³, no bairro de Portão, onde poderiam recolher folhas e palhas de coqueiro para a decoração. Ninho lembra do capoeirista chamado Grande, que já tinha sido do grupo de Emília

⁸³ Babalorixá do Ilê Omorodé Axé Orixá N'Lá, em Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador. Era conhecido por ser pai de santo de famosos. Faleceu aos 68 anos em 6 de agosto de 2016.

Biancardi⁸⁴, que também era motorista e dirigia uma caçamba da prefeitura e o chama para juntos com os outros irem em um matagal, perto do candomblé pegar mais folhagem. Nessa caçamba foram Eurico, Luiz Bokanha, Flecha, Dalmá, Ninho e Rogério para pegar mais folhas para o cenário pretendido com ideia de selva. Quando chegaram no matagal recolheram o que podiam e na hora de subir no coqueiro, para pegar as folhas e os cocos, Luiz Bokanha subiu, pois era o mais forte e já tinha experiência de subir em árvores.

Todos os outros também contribuíram carregando peso e com ideias para a decoração. E assim começaram a construção desse cenário. Madeiras em volta do palco forradas com folhagem nativa. Eram de pitanga, palhas de coqueiro, aroeira, entre outras folhas que compunham a decoração. E para a maioria que era do axé e acreditava na força das folhas, ali também tinha uma concentração de energia para protegê-los e dar caminho para tudo acontecer positivamente.

Esse cenário mostra, que com a escassez de verba, eles organizaram uma estrutura com base no que mais se aproximava deles, quando reúnem folhagens, a religião. A beleza natural na cor verde e na energia das folhas solucionava as necessidades apresentadas pelo espetáculo e seus caminhos coreográficos afro poéticos no desenrolar da história ali contada.

A pequena floresta estava pronta e iria abrigar um coletivo negro talentoso de amigos, homens dançarinos. Figurino, eles também não tinham, então, sem recursos para contratar um figurinista ou alugar figurinos, lembraram do espetáculo *Dzi Croquettes*, do coreógrafo americano Lenni Dale, que esteve em Salvador e inspirou muitos dançarinos da época, inclusive eles, como também falam da genialidade do trabalho do cantor Ney Matogrosso, que dançava expondo o corpo e já era sucesso na época.

Então a sugestão econômica e inspirada nesses dois musicais, era o tapa sexo e muito óleo no corpo, com máscaras no rosto, e em outro momento, um tecido amarrado no quadril, no mesmo modo que amarram fralda de bebê, entre adereços construídos por eles e folhagens. Quando fosse o caso e a coreografia pedisse, com ou sem máscaras no rosto, mas a maior parte do corpo sempre exposto. Entraram em

⁸⁴ Etnomusicóloga, Professora, Compositora, Escritora, pesquisadora de cultura popular. Foi fundadora do Viva Bahia, onde o grupo viajou pelos Estados Unidos, Europa e América Latina. Em 1962, fundou o primeiro grupo de pesquisas folclóricas de Salvador.

comunhão com a decisão do figurino, achando perfeita a ideia. Tudo que foi proposto, organizado e apresentado tinha uma urgência, e a pele de cada um respondia com o suor do prazer em estar finalmente dançando. Só isso, o sonho de dançar estava ali escrito no contorno dos corpos em cena, na identidade da resistência.

A identidade da resistência, talvez o tipo mais importante de construção de identidade em nossa sociedade, é criada por atores pertencentes a grupos desvalorizados ou estigmatizados pela lógica da dominação. Construindo trincheiras de resistência a partir de valores distintos ou mesmo opostos aos que permeiam as instituições da sociedade, formam comunas ou comunidades.⁸⁵

O figurino escolhido era mero acessório, o verdadeiro figurino era o corpo deles em cena. O discurso artístico que foi transmitido na escolha do figurino era a escassez de verba e constatando essa realidade eles com inteligência artística usaram o corpo e toda a dramaturgia existente em um corpo negro com as informações que eles traziam. A soma dessas informações vinha com equilíbrio visual potente, para quem estava assistindo. O figurino foi perfeito, porque os corpos eram perfeitos no que queriam dizer.

E cada corpo tinha uma mensagem a passar e passava com seu próprio estilo, as histórias de vida que atravessavam cada um somado às características que traziam, era sinônimo de conquistas. A maioria do elenco era oriundo da dança afro e naquele momento, também da dança clássica e tudo cabia naquele palco. O diálogo dos movimentos de cada um resultava em uma unicidade, como se todos na diferença fossem iguais, existia uma identificação. Ao dar asas a minha imaginação de autora, imagino todos saindo de um único ventre. Eles se reconheciam neles mesmos. E se lá fora, quebrando a quarta parede, o que poderia ser feio para uns, com eles, tomava gloriosamente o lugar do belo, com estilo dominante. Era um investir na valorização dos movimentos em corpos trabalhados com a técnica da dança afro e do *ballet* clássico juntas, um espetáculo de Deuses Negros. Esse corpo-testemunha de cada um e o de Luiz Bokanha, que leva para o grupo a experiência de bailarino, coreógrafo, cantor, músico, marceneiro, forma a base do sucesso do grupo. Stênio José Paulino Soares, sobre o corpo – testemunha diz o seguinte:

⁸⁵ NASCIMENTO, 2003, p. 40 *apud* CASTELLS, 1999, 24-26.

Ao depor sobre o fenômeno vivido, a linguagem se manifesta como um testemunho do próprio artista negro como um sujeito social, e sua linguagem é um comprometimento do seu corpo. Por isso, entendemos que essas criações se apresentam como depoimentos do corpo – testemunha, e por tanto, elas são formas de empoderamento dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista da experiência vivida por si. (SOARES, 2020, p. 13)

O espetáculo tinha assinado pautas de apresentações na Sala do Coro. Na estreia poucas pessoas, mas que aplaudiam ao final com entusiasmo, segundo dia cheio, terceiro dia lotado, com pessoas do lado de fora esperando um milagre acontecer para entrarem. A cidade já sabia da existência do grupo e se organizava para assisti-los.

Por não ter mais pauta na Sala do Coro, o grupo consegue pauta no teatro Vila Velha e as datas foram as seguintes: De 17 a 21 de fevereiro na Sala do Coro do Teatro Castro Alves; dia 02 de março na Concha Acústica do Teatro Castro Alves; de 25 a 29 de abril no Teatro Vila Velha e um videoclipe para a TV Aratu Canal 4. As 12 únicas apresentações que marcaram história na cidade de Salvador, concretizando um sonho, o de dançar, em 1979.

No livro *Passos da Dança*, na página 210, da coreógrafa, Lia Robatto (2002) são dadas as atribuições de diretor, coreógrafo e coordenador dos Frutos Tropicais ao dançarino Ninho Reis, ocorre nesse trecho um erro de informação, segundo os dançarinos que fizeram parte das montagens, em entrevista a minha pessoa, eles negam categoricamente que Ninho Reis tenha sido coreógrafo dos Frutos Tropicais.

Os "Frutos Tropicais" nascem como grupo de dança, da insatisfação dos bailarinos negros da época na EBATECA, em sentirem-se em uma função decorativa ou de suporte para as bailarinas e não conseguirem dançar. Eles somente eram *partners*, carregando as bailarinas em repertórios clássicos, o que os deixavam insatisfeitos. Repertórios coreografados por Pamela Richardson, Eleonora Olios e Carlinhos Moraes. Mesmo eles sabendo, através das explanações, quase que diárias de Carlinhos que o *partner* tem uma importância dentro do *ballet*, pois precisa, aprender toda a coreografia, entrar em sintonia com a bailarina, ter equilíbrio emocional para as partes envolvidas sentirem confiança mútua e crescerem juntos em cena. Esse crescimento eles não sentiam, saiam com vontade de dançar.

E o pontapé inicial foi o desabafo de Antônio Alcântara, entre os dois amigos já citados anteriormente, em dizer que não aguentava mais carregar as bailarinas. Queria dançar!

Em um segundo momento é necessário evidenciar que essas 12 únicas apresentações, não continuaram, pois, a maioria dos integrantes pertencia ao Ballet Brasileiro da Bahia, com viagem marcada para Europa no mês de junho e com contrato assinado. Eles iriam cumprir agenda de apresentações no verão europeu, com o espetáculo "Alegria e Glória de um Povo", criação do coreógrafo Carlos Moraes, portanto, foram contra a continuidade, uma vez que tinham o compromisso com o BBB.

Ninho Reis e o músico Bego não faziam parte do BBB, ficaram em Salvador e com outros dançarinos que eles foram chamando, montaram um segundo grupo. Segundo o bailarino Leo Reis, que participou da segunda montagem, os artistas eram: Renivaldo Nascimento da Silva (Flexinha), Wilson d'Argolo, Ninho Reis, Elísio Pita, Léo Reis, Marcos Calmon, José Antonio Sampaio (China), Ajax Viana, Tony Cerqueira. Moaba Albano, era ator. Os percussionistas eram Gabi Guedes, Edson Costa Silva (Bego) e Bernardo. Os cenários e figurinos, com os irmãos Antônio e Ninho Reis, e a produção de Luiza Marques. As coreografias foram criação coletiva e releituras.

Em conversas da autora com o músico Bego via *WhatsApp*, ele relata que na confecção dos programas do espetáculo, na parte que tinha direção, foi colocado o nome de Ninho Reis, e ele foi de encontro a fundação cultural ou secretaria de cultura, ele não lembra exatamente, e pediu retificação para direção coletiva, pois eram todos que faziam tudo.

Reafirmando que também nesse segundo grupo, não houve um diretor, e pediu que retirasse o nome de Ninho, o qual não foi retirado, pois os programas encontravam-se prontos para distribuição e Ninho, por sua vez, respondeu a Bego que não tinha culpa desse erro. Mas mesmo não sendo sua culpa direta, segundo Bego, Ninho não fez questão de desfazer o mal-entendido e deixava que pensassem que era o diretor, sem ser. Então, Bego riscou todos os programas onde tinha escrito direção de Ninho Reis, por não ser verdade e assim os programas foram para divulgação, riscados.

O grupo de dança "Frutos Tropicais" é o resultado da necessidade mais que urgente dos corpos negros se expressarem. Um convite a uma nova narrativa sobre

o negro na dança daquele período, que se rebela por ter consciência que não tinham um papel importante, servindo apenas para carregar os corpos das bailarinas brancas, tinham qualidades artísticas, técnicas adquiridas nas aulas de *ballet*, que eram feitas lado a lado com o corpo de baile diariamente sem reconhecimento. Eles romperam com o silêncio que a situação subalterna da época proporcionava na hierarquia colonizadora dos processos históricos que escravizaram e escravizam o povo preto. Eram intérpretes com corpos aptos à expressão artística no enfoque histórico cultural que levou a constatação dos seus determinantes: vida econômica, sociocultural. Nessa perspectiva descobriram as possibilidades de realização de um *show* dançante. Cenário, figurino, movimentos coreográficos fizeram a construção de uma linguagem própria, que passeava pelas folhas e madeiras no cenário, *shorts* curtos, fraudão (modelo fralda de neném em tecido simples e barato) e tapa sexo no figurino, dança afro, *jazz*, samba, futebol, ritmos caribenhos, carnaval, xaxado e afoxé e o que mais a imaginação pedisse na composição coreográfica. E eis o espetáculo. Sem reproduzir um discurso de corpo baseado na cultura dominante branca, eles criaram seu próprio vocabulário, enquanto sujeitos do próprio corpo e da própria história. Aqui nessa ideia as identidades negras subalternizadas encontraram um ponto de resistência, a Arte. A Dança como processo terapêutico e expressivo, onde eles, rapazes artistas se auto afirmaram e cada um assinou seu próprio nome e sobrenome na história da dança na Bahia.

As narrativas eurocêntricas como modelo civilizatório universal, precisam ser combatidas, e assim esses artistas o fizeram. O pensar artístico foi dentro das possibilidades reais e nelas moram a cultura negra, rica e potente no cerne todo do trabalho, sendo a força motriz desse projeto. Das folhas que limpavam, perfumaram e decoraram o palco, aos atabaques e outros instrumentos percussivos que embalaram as coreografias, com a poesia das canções dando o brilho ancestral. O nascimento dos "Frutos Tropicais" e a construção relâmpago (em menos de 45 dias) desse espetáculo, mostra uma dinâmica de guerra pelo simples prazer de dançar. Prazer e desejo reprimido de dançar. É um projeto histórico de Dança na Bahia, principalmente pelo ponto de partida, que foi a rejeição, a negação do corpo negro na dança clássica.

Voltando aos caminhos de Luiz Bokanha, ele encerra o capítulo "Frutos Tropicais", em abril de 1979 e antes da turnê, para Europa com o BBB. Prioriza seu objetivo de ir fazer audição no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a qual já tinha se candidatado antes sem ninguém saber. Assim o faz. Compra a passagem de ônibus

para o Rio de Janeiro. Antes, quando vai se despedir de Carlinhos Moraes, ele alertou que não seria fácil e que precisava de Luiz Bokanha para a viagem do BBB. E que voltasse à Companhia caso não desse certo, pois tinha a turnê. Ele sabia que não seria fácil, mas não imaginava o que iria passar na cidade Maravilhosa.

Viaja de ônibus para o Rio de Janeiro com a empresa Itapemirim e tinha a promessa de ficar na casa que Apolo morava, mas, chegando no Rio de Janeiro vai direto para o Teatro Municipal, pois já tinha audição marcada. Faz a audição com bailarinos e bailarinas do Brasil inteiro e acredita ter sido aprovado, pois iam sendo eliminados os profissionais e ele continuava, e continuou até o fim, quando os avaliadores e avaliadoras da seleção falam entre si e uma das coreógrafas dirige-se a ele e diz, que a técnica dele é muito boa, que ele executou os movimentos com limpeza e preparo e excelente postura, mas, dentro do *ballet*, não tinha repertório para ele dançar, portanto não poderia aprová-lo.

Naquela época ele não tinha tanta certeza qual era o problema com ele, em não conseguir trabalhar como bailarino, achava que era por ser pobre e malvestido. Hoje, Luiz Bokanha, tem a resposta, que o que o mais impediu de ser aprovado dentro do Brasil, foi o fato de ser negro. Ele não entendeu que as pessoas que faziam *ballet* eram muito parecidas, tinham a mesma estética, eram pessoas brancas, mesmo nível social, nos mesmos padrões impostos pela sociedade, ou se assim entendeu, achou que poderia fazer parte sim, ele sempre achou que podia e que conseguiria entrar em uma companhia de dança clássica e fazer disso sua profissão. Era consciente das suas condições técnicas, tinha com muito sacrifício se preparado para aquele momento.

O crime de negar possibilidades de crescimento na vida por conta da cor da sua pele. A crueldade de decidir para quem as portas estão abertas e para quem decididamente estão fechadas, foi o dia a dia desse profissional nas suas tentativas frustradas em fazer audições no Rio de Janeiro.

Esse é um contexto colonial que enquadra o negro, não é a pessoa, a pessoa não tem tempo de se apresentar, a negação é a tudo que ela representa no olhar que discrimina e que tem na combinação: cor da pele, sobrenome e dinheiro. E esse último, o dinheiro, mesmo sendo o bastante, rico, importa menos, pois o que importa é o padrão do ser rico preestabelecido. Sueli Carneiro diz o seguinte:

Acredita-se que, no Brasil, é possível torna-se branco ou negro dependendo da conta bancária. As situações relatadas revelam apenas a tolerância oportunista com que são tratados alguns negros que alcançaram prestígio e poder, mas, ao menor vacilo, são mandados de volta para a senzala. Alguém já nos alertou que a mudança de paradigma exige um novo olhar. A transformação dessas novas imagens negativas que aprisionam os negros requer a emergência de um novo paradigma que subverta essa ótica discricionária, que cega a ética e desfoca o olhar. (CARNEIRO, 2011, p. 169)

Nesse caso, Luiz Bokanha não se sente aprisionado, com a não aprovação na audição, fica muito triste, principalmente por ser seu maior objetivo, uma companhia de *Ballet* Clássico, mas segue para o endereço que Apolo tinha recomendado e quando chega no lugar, recebe a notícia que Apolo não morava mais lá, recebendo o telefone da nova casa para ligar. Ligou sem sucesso e já ficando de noite e sem dinheiro para pagar um lugar para dormir, dorme na rua, embaixo de um túnel. Com medo, mas com a coragem e determinação de quem vai conseguir seu objetivo, dia seguinte, tenta mais uma vez telefonar e não consegue falar com Apolo. Se dirige até a escola de Tatiana Lescova, se apresenta como aluno de Carlinhos Moraes, vindo de Salvador e que gostaria de fazer aulas de *ballet*, mas não tinha como pagar. Então, é liberado para ele fazer aulas de *ballet* na escola de Tatiana. Depois de mais uma noite dormindo na rua, consegue se comunicar com Apolo, que consegue um lugar para ele dormir. Esse apartamento era de uma baiana, que na época namorava Paulinho da Viola e nesse período não estava no Rio, porém além de Luiz Bokanha, que tinha as chaves para dormir e tomar banho, dois sobrinhos da dita baiana também usavam o apartamento para fumar maconha. Ele, contrário ao uso de drogas e bebidas alcoólicas, era obrigado a se trancar no quarto para não presenciar o que acontecia.

O dinheiro já estava acabando e Luiz Bokanha só tinha comprado a passagem de ida para o Rio, não tinha a de volta, pois na certeza que iria ser aprovado e com pouca condição financeira, preferiu ter dinheiro em mãos para se alimentar. Alimento esse que era xepa na feira, na qual ele passava todos os dias e recolhia o que podia para se alimentar.

As aulas continuavam, chegava pontualmente no horário e recebia sempre elogios pela preparação técnica que possuía a cada aula que fazia. Procurava saber sobre testes e audições e naquele momento nada acontecia, já estava caminhando para o final da segunda semana no Rio de Janeiro e Apolo recebe uma ligação de um

amigo em comum, o qual avisa que Carlinhos Moraes e a família de Luiz Bokanha estavam à procura dele, pois não recebiam notícias desde quando saiu de Salvador para o Rio. Apolo avisa a Luiz Bokanha imediatamente e ele decide se comunicar e contar a verdade, que não deu certo a audição, que está sem trabalho, morando de favor por pouco tempo, passando fome. Ele pede à família que entre em contato com Carlinhos Moraes, solicitando algum dinheiro emprestado para poder comprar a passagem de volta. Carlinhos toma conhecimento e telefona para uma das sócias e fundadoras da Ebateca, Maria Augusta Mongeroth, que mora na zona sul do Rio. Explica a ela que um dos bailarinos da Ebateca estava no Rio e precisava voltar para a viagem do BBB, para Europa e estava sem dinheiro.

Tudo acertado com Maria Augusta e Carlinhos, Luiz Bokanha, recebe a confirmação que o dinheiro seria emprestado mais o endereço dela para ir buscar. Segue na mesma hora, pois pensava em ir naquele mesmo dia, não aguentava aquela situação. Chega no prédio e o porteiro não o deixa entrar. Luiz Bokanha diz o nome da pessoa que está procurando e o porteiro responde, que naquele prédio não mora ninguém com esse nome. No dia seguinte a mesma resposta, com mais agressividade, no terceiro dia a mesma coisa. Só que a necessidade e o desespero o fazem insistir e reafirmar que Maria Augusta Mongeroth, mora ali. O porteiro liga para o interfone do apartamento e ela atende e diz que já estava esperando há três dias e pede que o deixe subir.

Luiz Bokanha finalmente entra e quando está seguindo para o elevador social, o porteiro grita que esse não era o caminho, o caminho para ele subir era o outro elevador, o de serviço. Ele dá meia volta e sobe no de serviço. Chega ao andar, buzina por uma porta e Maria Augusta estava esperando pela porta de saída do elevador social, alguns minutos de espera e ela aparece pela outra porta e logo pergunta a Luiz Bokanha, quanto era a passagem para Salvador, ele responde que não tem ideia. Ela então ordena que ele volte na rodoviária para saber o preço para ela poder dar a quantia exata, nem mais nem menos. Luiz Bokanha diz que não pode voltar, pois não tem nenhum dinheiro, ela dá o dinheiro do ônibus para ele ir à rodoviária saber o preço. No caminho pensativo como vai viajar até Salvador com fome, já que ela não lhe emprestaria nada a mais, além do valor da passagem.

Mais uma vez volta ao prédio, sobe pelo elevador de serviço, dessa vez já sabia, não precisou que o porteiro o repreendesse. Dinheiro na mão, uma última delicadeza da senhora Mongeroth, que disse: esse dinheiro, que lhe emprestei, vai

ser descontado imediatamente quando você chegar em Salvador, já avisei a Carlos Moraes (BOKANHA, 2019).

Tudo resolvido, Luiz Bokanha retorna finalmente a Salvador e recomeça seus ensaios com Ballet Brasileiro da Bahia (BBB) para a turnê pela Europa. Porém, na cabeça de Luiz não termina com essa experiência negativa o sonho de fazer parte de uma companhia de *ballet* clássico e dançar *ballet* de repertório. Todos os não recebidos faziam com que ele entendesse que não estava integrado à vida social brasileira em pé de igualdade, mesmo em condições profissionais de estar. Ele não aceitava as recusas e continuava pensando em melhorar tecnicamente e procurar outros testes para fazer na volta da turnê, se sentia injustiçado. Sobre justiça social e cultural Jacques d'Adesky conclui que:

É importante dizer também que em nossos dias os negros tendem a ter as mesmas percepções que os outros a respeito do reconhecimento. É um fato capital quando se analisam, por exemplo, os discursos panfletos, textos e artigos dos líderes e intelectuais do Movimento Negro. O que ele tem como objetivo principal é a integração plena e igual dos negros à vida social brasileira. O que reivindicam, é o sentimento de dignidade igual a todos os outros. Mas, ao mesmo tempo, eles percebem bem que, o que quer que reivindiquem, nem todos os outros estão verdadeiramente dispostos a aceitá-los em pé de igualdade. Como sabemos as imagens e representações inadequadas dos negros, às vezes produzidas pela indústria cultural, nomeadamente pela televisão e cinema, são outros obstáculos que podem levá-los, nem que seja por instantes, a admitir que, com efeito, eles não estão à altura do que deveriam ser. Ocorre também que a sociedade abrangente deixa de lhes dedicar o pleno respeito e a consideração, fazendo eco às normas e costumes que contribuem para a reprodução de uma ordem social que lhes atribui preferencialmente um papel subalterno. (D'ADESKY, 2006, p. 97)

Ele promete a si mesmo que em algum momento vai voltar para novos testes e em um desses conseguirá passar e assinar um contrato de trabalho, dentro do que deseja.

Prossegue com os ensaios do BBB, para a viagem da Europa e se destaca pela sua disciplina, força nos movimentos e preparação técnica. Luiz Bokanha conta que em conversas com Carlinhos Moraes, o mesmo diz que tinha dito que o Rio de Janeiro seria difícil, continua dizendo que são repertórios para outros bailarinos, não que ele não tivesse em condições técnicas, mas a mentalidade seguia uma tradição de perfis para determinada dança, personagem ou coreografia. Luiz Bokanha respeita a fala de

Carlinhos, mas pensa que não vai ficar toda a vida carregando bailarina sem ter um papel importante, que o faça dançar.

Os balés de repertório seguem uma história contada, início, meio e fim dentro das coreografias, muitas vezes a mesma coreografia, seguindo rigorosamente, música, passos, rítmica, personagens como são na sua origem. Foram montados no século XIX e mais parecia uma peça de teatro. Exigem, até os dias de hoje, um número considerado de bailarinos e bailarinas para representar os personagens. São muitos os balés de repertório: A Bela Adormecida, A Bela e a Fera, O Quebra Nozes, Giselle, Lago dos Cisnes, O Pássaro do Fogo, O Corsário, Dom Quixote, Coppélia, Lá Bayadère, entre tantos outros.

Luiz Bokanha dentro da Ebateca dançou em 1978 "Bela Adormecida" *ballet* em 4 atos, interpretou um dos Pajens, outros bailarinos eram, Raimundo Sampaio, Renivaldo Nascimento (Flexinha) e Roberval Santana. No segundo ato interpretou o príncipe africano, Rogério de Jesus foi o príncipe indiano, Alberto Damasceno ou Israel Bittencourt foi o príncipe inglês e Paulo Damasceno o príncipe italiano. Dançou Cinderela, onde foi uma das irmãs malvadas, o figurino era um vestido azul e peruca, coreografia de Pamela.

Figura 23 - Ballet Cinderela. Onde tem um x azul é Luiz Bokanha, de vestido e peruca



Fonte: acervo de Pamela Richardson.

Houve outras coreografias de *ballet* dos festivais de final de ano da EBATECA, as quais, Luiz, dançou. A autora solicitou ao acervo da Ebateca os programas, mas, a resposta foi que devido a pandemia, que acometeu o mundo desde 2020, não tinha como procurar em caixas fechadas.

3.4 SHEHERAZADE – TRAJETÓRIA NAS COMPANHIAS SONHADAS

O Ballet do Municipal de São Paulo (vide anexo n. 12) tinha datas de apresentação no Teatro Castro Alves e Luiz Bokanha na esperança de fazer parte da companhia, pediu para fazer audição ao então coreógrafo e diretor artístico Antônio Carlos Cardoso, o qual concordou. Luiz Bokanha, foi aprovado com entusiasmo por parte do coreógrafo, mas ressaltou que ele precisaria ir a São Paulo para participar da eliminatória e assim, se conseguisse ser mais uma vez aprovado, assinaria o contrato, era o ano de 1982. Ele se vira com as economias que tem e compra sua passagem de avião para a cidade de São Paulo. Ao chegar, vai direto para o Teatro Municipal de São Paulo e faz o teste. É aprovado por Antônio Carlos Cardoso e sua equipe e começa a fazer aulas, ensaios com o Ballet, ainda sem contrato e assim pergunta sobre o contrato, pois já fazia um mês que ele estava no Teatro Municipal e não recebia dinheiro. Descobre com o RH do Teatro Municipal que a prefeitura informou que o contrato do bailarino, Luiz Antônio de Jesus (Luiz Bokanha) tinha sido extraviado e, sendo assim, ele não poderia receber o salário, quando tudo fosse resolvido ele receberia com retroativo.

Luiz Bokanha, entrou em desespero pois as suas economias não dariam para esperar tanto. Nesse pouco tempo, Antônio Carlos Cardoso, já não mais estava na direção do Ballet e tinha entrado Luiz Arietta coreógrafo e Ivonice Satie, assistente de coreografia e também vice-diretora do Ballet.

A relação foi fria, distante com Luiz Bokanha.

Ele procurou um lugar para morar sem sucesso, pois não tinha recursos. Inicialmente ficou hospedado na casa de Ivonice Satie, que não demorou muito a pedir que ele arrumasse outro lugar. Conseguiu então dormir na escola de *ballet* a qual fazia aulas à noite, e em troca limpava as salas de aula. Mas logo uma das sócias da escola de *ballet*, disse que não era possível hospedá-lo. Sai desse lugar e vai para um cantinho que era um depósito de móveis velhos, limpa o lugar e ali fica hospedado. Continua suas aulas e ensaios com o Ballet do Teatro Municipal de São Paulo e sempre perguntava pelo contrato, pois já estava passando necessidades, dormia muito mal e para se alimentar tomava sopa de osso, que ia buscar na xepa das feiras no centro de São Paulo no caminho de volta das aulas. Ainda sem receber salário por conta do extravio do contrato e sem dinheiro, recebe convite de um dos bailarinos de nome Marcos, que dava aula em Presidente Prudente, interior da cidade de São

Paulo, e convidou-o para substituí-lo em um fim de semana, já que a aula era aos sábados e domingos. Luiz Bokanha aceita e vai um fim de semana, que se transforma em um contrato efetivo, para todos os fins de semana. Marcos se livra de dar aulas, e segundo o que disse a Luiz Bokanha:

ele já estava muito cansado para sair de São Paulo todos os fins de semana para Presidente Prudente, eram 558 quilômetros da capital, 6 horas de ônibus, saindo sexta-feira à noite e chegando sábado pela manhã.

Luiz Bokanha, por outro lado, recebe a proposta de bom grado na esperança de organizar a vida financeira.

E começa no seu primeiro trabalho. Ao receber o primeiro pagamento não acredita e liga para o bailarino Marcos e pergunta se todo aquele dinheiro era só dele ou tinha que dividir com ele, já que ele tinha arranjado o trabalho, Marcos responde: "Você é um bailarino do Teatro Municipal de São Paulo, não pode ganhar pouco. Esse dinheiro é todo seu".

Luiz Bokanha, perplexo olha para CR\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros) por um fim de semana de aula e era quase o salário que iria receber do Teatro Municipal de São Paulo, que era de CR\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros), porém ao mês. O nome da Escola era Spazzio Centro de Dança e Artes Integradas (ver anexo n. 2), se encontrava na Rua Júlio Prestes 1380 em Presidente Prudente. Procurei contato com a proprietária, mas a escola não existe mais.

Algum tempo depois, o contrato de Luiz Bokanha é encontrado e ele recebe o retroativo de quase 6 meses sem salário, os ensaios da nova montagem de Luiz Arietta, "Libertas quae sera tamen" (Liberdade ainda que tardia) começam e tudo caminha bem com os ensaios a todo vapor. Porém, quando o espetáculo fica pronto, o papel que a ele foi dado era de surgir no topo de um cenário com a coreografia, cruzando e descruzando os braços, onde caminhando com esse mesmo movimento passava entre os bailarinos e bailarinas. Luiz Bokanha, quase morre de decepção, muitos dias de aula, contrato extraviado, sem salário, passando fome, comendo o que encontrava na xepa da feira livre, ensaiando bem com o propósito de um papel a altura de seu mérito e percebe que o papel conquistado era pequeno demais para a técnica que tinha, uma profunda decepção. Na estreia, não se convence do lugar que querem que ele fique com movimentos pequenos e simples e começa a produzir seu

personagem de modo que apareça na dramaturgia do *ballet*. Passa óleo em todo o corpo, amarra o figurino de modo que as pernas musculosas apareçam mais do que o figurino mostra em seu tamanho normal e reforça o óleo no peitoral, o que valorizava mais o abdômen definido, que tinha, já que iria entrar sem camisa.

Começa o espetáculo e a cortina abre com a figura daquele homem negro, musculoso, corpo definido e executando um simples movimento de cruzar e descruzar os braços caminhando de uma ponta a outra do palco em poucos momentos pontuais, mas feito com imensa força que o suor voava do corpo e aparecia na luz caindo no ar, tamanha era a força com que se movimentava, para mostrar, que estava ali, mesmo para quem não o queria presente. É a primeira imagem do *ballet*, não se esperava a quantidade de aplausos para a abertura. Mas essa figura, que deveria passar despercebida, com um pequeno papel, não passou. A plateia entusiasmada, vibrou com aquela aparição e começou a aplaudir. Ao final, Luis Arietta foi ao camarim e irritado com Luiz Bokanha, aos gritos disse, que não foi aquela atuação que ele marcou na coreografia. Luiz Bokanha responde que era um bailarino clássico legitimamente contratado para dançar, e esperava um papel melhor, portanto era isso que tinha que fazer depois de quase 8 meses de ensaio. Dançar!

Luis Arietta, praticamente se rende, pelo sucesso que foi a movimentação com tanta força física e interpretativa, que aceita. Hoje, fala sobre a passagem de Luiz Bokanha no Ballet do Teatro Municipal de São Paulo, dizendo o seguinte:

Alô Lindete Souza, boa noite! Primeiro, está fazendo mestrado na Escola de Dança e em companhia da Adriana Bamberg, deve ser muito reconfortante. O que você me pergunta e com essa foto que vejo, você me remonta a 40 anos atrás, quando estreou esse trabalho "Libertas Quae Sera Tamen" eu acho que foi exatamente, apropriadamente no dia 21 de abril e eu acho que esse trabalho nesse mesmo ano ou no ano seguinte, foi apresentado no Teatro Castro Alves. Ano também que a companhia do Teatro Castro Alves estava sendo criada, por Antônio Carlos Cardoso, eu era, preciso falar um pouquinho do que eu estava fazendo para você entender. Eu estava dançando, coreografando e dirigindo a Companhia pela primeira vez, fiz tudo praticamente junto. Todas as atividades, eu acho que foi a primeira obra grande de roteiro e tempo, escrita sobre o romance "A Inconfidência" de Cecília Meireles e como a maioria dos trabalhos que eu fiz e continuo fazendo, trabalho com o elenco muitas vezes de uma maneira quase impersonal, donde o elenco dança junto, criando massas, criando bases, criando paisagens com seus corpos e ao mesmo tempo, todos esses bailarinos, ao mesmo tempo tem personagens individuais, que caracterizam sua atuação dentro da história, que estamos contando. Nesta oportunidade tinha todos os

personagens referentes a Inconfidência Mineira, evidentemente, Tiradentes, Chica da Silva, como você vê no comentário da matéria e me lembro bastante de Luiz, fazendo um trabalho muito belo, dentro desse espetáculo e ele representava em um movimento contínuo e praticamente obsessivo com um moto perpétuo, ele fazia um trabalhador escravo, trabalhando as minas e retirando ouro e era muito bela a imagem dele, com a bailarina, Sonia Melo, que hoje em dia mora na Suíça, que era muito miudinha e ficava como se fosse um pedaço de ouro nas mãos de Luiz. Luiz, este, trabalhou não muito tempo na companhia, mas ele... a companhia aqui de São Paulo, a diferença da de Salvador, ela sempre foi uma companhia de pessoas que vinham de diferentes estados e de diferentes países. É, a de Salvador pelo menos, foi uma companhia praticamente baiana e o Luiz, trabalhou com a companhia e se adaptou muito bem, a convivência muito legal com toda a companhia e ele se integrou com facilidade, seu trabalho sempre foi dedicado e muito competente. Me lembro dele e da figura dele sempre com muita admiração. Manda um abraço grande para o Luiz e espero que seu trabalho fique ótimo e que possa ter contribuído o meu comentário com alguma coisa. Boa noite e um abraço.⁸⁶

Figura 24 - Corpo de Ballet Teatro Municipal de São Paulo, 1981

⁸⁶ Entrevista concedida por Luis Arietta, conforme conversa gravada em áudio via *WhatsApp*, fevereiro de 2021.

25/4/81 IA2
AC 7 25

O ESTADO DE S. PAULO — 25

Harmonia e emoção, em "Libertas"

ACÁCIO R. VALLIM JR.

"Libertas quae sera tamen" é a obra de maior fôlego do atual repertório do Corpo de Baile Municipal não só por ser a mais extensa em duração (pouco mais de uma hora), mas também porque é o resultado da reunião feliz do trabalho de profissionais de diversas áreas. A música de Egberto Gismonti, a coreografia de Luís Arrieta, os cenários e figurinos de Flávio Império, a direção e iluminação de Iacov Hillel e a interpretação do grupo de bailarinos do Corpo de Baile se harmonizam com perfeição, numa recriação livre do "Romancetro da Inconfidência", de Cecília Meireles.

Na proposta dos idealizadores do espetáculo, a poesia de Cecília Meireles é traduzida em quadros que servem mais para comunicar o clima e a atmosfera da Inconfidência Mineira que para narrar de maneira linear os acontecimentos históricos. Esse clima é sempre fortemente emocional, envolvendo amor, religiosidade, conspiração e desespero. Essas emoções ganham vida no palco a partir de alegorias como o "Ouro" ou a "Santa", que contracenam com as figuras de Tira-

dentos ou Chica da Silva. Desse relacionamento é que se percebe uma história sendo contada. É bastante esclarecedor, por exemplo, que na primeira cena da rainha a presença do ouro seja tão forte, tanto nos figurinos quanto no personagem "Ouro", que dança atrás da cortina de véus.

O resultado cênico nunca deixa de surpreender. A beleza pode aparecer num figurino de Flávio Império ou num efeito de luz e sombra da iluminação de Iacov Hillel. Acima de tudo, "Libertas" empolga pelo casamento perfeito da música de Egberto Gismonti com a coreografia de Luís Arrieta.

Às vezes, como no início do espetáculo, a música corre num sentido e a coreografia segue uma trilha paralela. Esse tipo de utilização da música dá ampla liberdade ao coreógrafo, que parece apenas se apoiar levemente na trilha sonora. Outras vezes, principalmente nos momentos de maior intensidade emocional, Arrieta sublinha a marcação rítmica da música com gestos firmes e amplos. O resultado é um crescendo de emoções que envolve o espectador por completo.

Trabalhando a partir de uma idéia

original de Antonio Carlos Cardoso, Arrieta continua afirmando-se como um coreógrafo de imaginação. Seu domínio se exerce tanto na organização dos movimentos de grupo quanto na beleza dos movimentos dos pas-de-deux. A delicadeza do grupo de sombrinhas brancas, no início do espetáculo, mostra como o coreógrafo consegue tirar partido de um efeito visual muito simples.

As idéias de Arrieta ganham em poder de comunicação porque o grupo de bailarinos do Corpo de Baile dança com uma entrega total aos movimentos. A qualidade da interpretação se revela na sensualidade do grupo de mucampos de Chica da Silva, na força do grupo que acompanha Tiradentes, no trio macabro da corte da Rainha, na dança de Ivonice Satie e Jairo Sette, e na intensidade dramática de Simone Ferro.

Quando, no final do espetáculo, os bailarinos dançam com suas roupas de ensaio, é possível sentir uma alegria autêntica impregnando o palco. Essa alegria revela um grupo em pleno amadurecimento, dominando e ampliando seus recursos expressivos, e colocando esses recursos a serviço de idéias sólidas e importantes.



Foto Mário M. Leite

"Libertas quae sera tamen", o novo espetáculo do Corpo de Baile Municipal

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

A contribuição de Luiz Bokanha ao corpo de baile do Municipal de São Paulo, foi de grande soma a coreografia que a ele foi destinada. Luiz Bokanha tinha inteligência artística, de quem é sabedor do seu próprio valor e não se intimidou com o pequeno papel que ganhou de Luiz Arrieta. Transforma com coragem e talento aquele cruzar e descruzar de braços em algo gigantesco que o faz ser lembrado dentro do *ballet* inteiro.

Um corpo negro com as escritas de Mestre King, Carlos Moraes, e as ruas de onde vai e vem para suas aulas, com pouco dinheiro, andando de ônibus ou de

transporte público ou a pé, perseguindo seus objetivos, tem informações de resistência na caminhada. Toda essa luta se concentra ali no seu modo de dançar, são informações, que se misturam a técnica de *ballet*, contra a segregação, a luta contra o olhar colonizador, que o nega e o faz invisível.

Não ser valorizado como bailarino igual aos seus colegas do teatro municipal, faz com que Luiz Bokanha comece a pensar em não continuar na companhia. O olhar animalizador sobre seu corpo de homem preto, o retira de papéis importantes e faz a sua estadia desigual e injusta. O sumiço do contrato por seis meses é a maior prova do recado "seu lugar não é aqui".

Neusa Santos Souza analisa da seguinte forma:

Lutando muitas vezes, contra a maré da dominação, o negro foi, aos poucos, conquistando espaços que o integravam à ordem social competitiva e lhe permitiam classificar-se no sistema vigente de classes sociais. A ascensão surgia, assim, como um projeto cuja a realização traria consigo a prova insofismável dessa inserção. Significava um empreendimento que, por si só, dignificava aqueles que o realizassem. E mais: retirando-o da marginalidade social, onde sempre estivera aprisionado, a ascensão social se fazia representar, ideologicamente, para o negro, como instrumento de redenção econômica, social e política, capaz de torna-lo cidadão respeitável, digno de participar da comunidade nacional. (SOUSA, 1983, p. 21)

É cruel observar uma narrativa uniformizadora, quando se trata de pessoas pretas, dentro de uma sociedade que aniquila nossos saberes e fazeres, nossas especificidades, impondo que somos um só. O grito é uníssono: não somos iguais, não somos uma coisa só.

Depois do espetáculo "Libertas Quae Sera Tamen", Luiz Bokanha, ganha admiração da companhia pela competência, carinho e educação com os/as colegas, mas percebe que talvez não consiga dançar um repertório que valorize toda técnica adquirida em horas e horas de aulas de *ballet* e assim fica aberto a novas oportunidades.

Recebe mais uma vez o convite de Camisa Roxa, diretor e fundador do Brasil Tropical para ir trabalhar com a companhia em turnê na Europa e resolve aceitar. Pede demissão do Ballet do Teatro Municipal de São Paulo e da escola Spazzio Centro de Dança e Artes Integradas, onde dava aula regularmente todo fim de semana. Com a diretora da Spazzio, houve um embate, pois, ela queria que Luiz Bokanha continuasse com as aulas e criação das coreografias para os festivais de final de ano. Então

quando ele pede demissão a diretora da escola, pergunta a ele, quanto iria ganhar e ele responde, que seria em dólares americanos, ela insiste, quanto? Ele responde que seria quase dois mil dólares. Ela diz convicta: eu dobro o valor. Luiz Bokanha, responde que já tinha dado a palavra. Ela diz: dobro o valor e pago em dólares e você continua na minha escola.

Luiz Bokanha, finaliza dizendo, que a intenção maior dessa viagem era fazer a audição para o Grand Theatre de Geneve na Suíça, para fazer parte do Corpo de Baile e conseguir dançar mais repertórios do que o que já tinha feito no Municipal de São Paulo. A dona da escola então desiste com extrema tristeza e organiza uma despedida com toda a escola homenageando o professor e bailarino, Luiz Bokanha, pelo seu trabalho. Não consegui comunicação com a diretora da escola, para aqui colocar uma fala dela sobre o professor Luiz Bokanha.

Figura 25 - Alunas e Luiz Bokanha no Spazzio Centro de Dança e Artes Integradas em Presidente Prudente - SP



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Luiz Bokanha assina o contrato para um ano de *shows* com a Companhia de Dança Brasileira, Brasil Tropical. Na época, Camisa Roxa ofereceu em dólares americanos, o salário de mil dólares, com estadia paga. Ele, então, viaja para a Bélgica e lá vai trabalhar em um parque, Parque Walibi, um parque de diversões na cidadezinha de Wavre, próxima de Bruxelas. Além de dançar no espetáculo, Camisa Roxa o contrata para ser assistente de coreografias e preparador de elenco do grupo que ficaria fixo no parque realizando as apresentações. O espetáculo era de 30

minutos cada sessão e eram seis a oito sessões por dia, apresentando: desfile de duas fantasias iguais as grandes fantasias dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, capoeira, samba de roda e samba de biquíni, maculelê, forró e sambão com o público, que era um pequeno carnaval. Luiz Bokanha, além de ser um artista completo no *show*, dançando e tocando, fica conhecido pela capacidade de ensinar a dançar em breve tempo quem não tinha experiência. A metodologia dele era aplicada a partir do próprio movimento da coreografia que ensinava no momento. Ele fazia um trabalho de repetição e limpeza de movimentos. Repetidas vezes as pessoas que estavam aprendendo faziam e quando já tinham decorado, ele começava o trabalho de limpeza das posições dos braços, pernas e cabeça, deixando limpa a coreografia.

É necessário dizer sobre esses artistas, que muitas vezes pediam trabalho ao empresário Camisa Roxa estando na Europa e ele contratava, principalmente se fossem mulheres preferencialmente altas com ou sem experiência, assim como os homens, da mesma forma e iam aprendendo no dia a dia o espetáculo, pois as coreografias eram sempre as mesmas. Esses artistas começavam a trabalhar desfilando fantasias no espetáculo até aprender todo o *show*.

Com a chegada de Luiz Bokanha, Camisa tinha conseguido o profissional que precisava, pois era um professor de dança que não só passava os movimentos, ensinava a dançar. Uma das qualidades de Luiz Bokanha, é ser professor. Ele gosta de ensinar e de ver o resultado no corpo dos alunos e alunas no palco e contagia seus alunos e alunas por esse empenho em fazê-los dançar, se tornarem dançarinos e dançarinas. Maysa Vicente, ex-dançarina dessa época a qual Luiz Bokanha, também preparou para dançar com Camisa Roxa, fala o seguinte sobre Luiz Bokanha:

Boa tarde, Lindete! Com muito prazer vou dar este meu depoimento sobre o coreógrafo e professor, Luiz Bokanha. No período do Brasil Tropical, ele foi fundamental na minha vida. Uma Piracicabana do interior de São Paulo chega na Europa... e tudo, que eu sei hoje, eu só tenho que agradecer a ele por todo ensinamento, paciência e profissionalismo. Eterna gratidão. O seu aprendizado vou levar por toda vida. Obrigada Luiz Bokanha.⁸⁷

Figura 26 - Brasil Tropical Anos 80. Europa - Luiz Bokanha no centro da foto

⁸⁷ Maysa Vicente em entrevista concedida via *Facebook*, em 2021.



Fonte: acervo de Martinho Fiuza.

Pensando em suas aulas de *ballet*, Luiz Bokanha consegue o endereço da escola Mudra de Maurice BÉjart e pela manhã antes de ir ao Parque trabalhar, se inscreve e logo começa a fazer aula na escola de BÉjart na cidade de Bruxelas. Acordava cedo para conseguir fazer as primeiras aulas e depois correr para o parque fazer os *shows*. Todos os bailarinos e bailarinas da companhia eram brancos e brancas e assim ele na sala de aula, chamava a atenção, pela cor da pele e por ser bailarino no mesmo nível deles. Inicialmente pensavam que ele fosse americano, até que um dia Maurice BÉjart perguntou a ele de onde ele era, e quando ele respondeu que era do Brasil, BÉjart se interessou em saber o que ele fazia em Bruxelas. Quando ele disse que trabalhava no *show* brasileiro do Parque Walibi. BÉjart o convidou para depois da aula passar movimentos brasileiros para a companhia. Luiz Bokanha, começou a mostrar movimentos de capoeira para o corpo de baile e BÉjart disse: é isso que eu quero.

Luiz Bokanha, começou a dar aulas na companhia de Maurice Béjart a partir desses movimentos de capoeira. A demonstração acontecia da seguinte maneira: logo depois da aula de *ballet*, que todos e todas faziam, inclusive Luiz Bokanha, a companhia sentava em círculo e Luiz Bokanha começava a fazer os movimentos, cada um à sua vez ia repetindo até aprender. Luiz Bokanha comentou que Maurice Béjart, disse que sabia que seus bailarinos e bailarinas, não faziam igual a ele, mas era importante que fizessem como cada corpo recebia os movimentos de capoeira.

É a cultura afro brasileira adentrando espaços europeus, em transmissão de negros saberes. O olhar curioso de um branco europeu/belga sobre a riqueza cultural do nosso país.

Nesse belo e prazeroso processo dentro da Companhia de Maurice Béjart, chega o momento mais esperado por Luiz Bokanha, acontece em uma manhã, quando finaliza sua aula, Béjart o convida para fazer parte da companhia. Ele aceita com a felicidade de estar vivendo um sonho, com palavras dele: "era como se tivesse acertado os números da loteria esportiva".

Contrato pronto para assinar, ele ao ler se dá conta que o salário é de trezentos dólares americanos ao mês. Ele não acredita e pergunta a um dos bailarinos que diz que realmente eles ganham esse valor, porque a companhia de Béjart não fica parada em Bruxelas, vive em turnê pelo mundo e na turnê além dos trezentos dólares mensais, também é paga a diária de trinta dólares americanos por dia, trabalhando ou não. Luiz Bokanha infelizmente não aceita assinar o contrato, não poderia arriscar esperar a próxima turnê, pois sustentava a família no Brasil, em Salvador. Pagava aluguel da casa que as irmãs e os pais moravam. E nesse momento, lembra claramente que por também sustentar a família, ele desistiu de uma bolsa de estudos na Companhia de Alvin Ailey em 1977.

Quando a notícia se espalhou no grupo que dançava no parque, muitos disseram a ele que era loucura não aceitar, que era o sonho de muitos bailarinos. Mas, Luiz, comungava do mesmo sentimento, porém tinha responsabilidade com a família no Brasil.

Muito triste, mas com a perseverança de sempre, segue sua intuição e desejo anterior, que era fazer a audição do Grand Théâtre de Genève na Suíça (vide anexo n. 5). Segue em um dia de folga do Parque, para fazer a audição na Suíça e é aprovado. Muito feliz, volta para Bruxelas, comunica a Camisa Roxa, que vai trabalhar na Suíça, no Grand Théâtre de Genève (vide Anexo 1) com um salário de quatro mil

francos suíço, um excelente salário que ao câmbio de hoje, R\$ 24.158,26 (vinte e quatro mil, cento e cinquenta e oito reais e vinte e seis centavos).

No *ballet* de Genève, Luiz Bokanha dançou o Ballet Sheherazade (ver Anexos 5 e 6), coreografia de Oscar Araiz e como *partner* Ivonice Satie, a qual no Teatro Municipal de São Paulo era a assistente de Luis Arietta. Ele e Ivonice se encontram na Suíça em outra companhia, porém no mesmo nível, como bailarinos. Inicialmente, Luiz Bokanha, conta que houve dificuldade por parte de Ivonice Satie de aceitá-lo como colega no mesmo nível, mas logo ela viu que não tinha saída, pois ele estava contratado na mesma companhia, que ela também foi contratada.

Luiz Bokanha, chega onde queria chegar, sente-se realizado de fazer parte de uma companhia internacional de *ballet* clássico, com contrato assinado muito bem remunerado, respeitado por seus colegas e diretores. Sabe que o racismo institucional está em todos os lugares e já preparado para defender-se, trabalhava dobrado por vontade própria, para manter seu preparo físico e técnico, exigia de si mesmo essa preparação. A situação estável na companhia e sem visíveis problemas de rejeição por conta da cor da sua pele, não diminuía a exigência interior, que caminhava com ele e que ele dava voz. A opressão racista que sofreu, mas que ele teme em sofrer mais uma vez, a partir da matriz de dominação, faz com que ele queira se tornar melhor, sempre melhor. Djamila Ribeiro, reforça o discurso dizendo:

Acredito que nem todas as pessoas brancas se identifiquem entre si e tenham as mesmas visões, mas existe uma cobrança maior em relação aos indivíduos pertencentes a grupos historicamente discriminados, como se fossem mais obrigados do que os grupos localizados no poder, de criar estratégias de enfrentamento às desigualdades. O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. (RIBEIRO, 2017, p. 71)

Fica sempre conosco, pessoas negras, aquela obrigação de ser mais, de ser melhor. O racismo faz isso com a gente. O racismo disfarçado em pequenas atitudes, comentários, piadas e estereótipos, deixa marcas. Nesse profissional, especificamente, marcas de investimento contínuo em si mesmo, fortalecendo seu potencial, sem esmorecer.

Segundo uma das entrevistas com Luiz Bokanha, revelou que a solidão na cidade de Genève, o frio, o agravamento da doença do pai e a saudade de um amor

que havia deixado no Brasil, em Salvador, faz com que ele comece a pensar depois de algum tempo a não continuar na companhia e voltar para o Brasil, se sentia muito só. Assim faz, retorna para seus entes queridos e sua cidade amada, cheia de vida, com a alegria e a certeza de quem tinha conseguido o que queria na sua vida profissional. A sensação do retorno é de missão cumprida, de alegria.

Figura 27 - Luiz Bokanha e Ivonice Satie. Ballet Grand Théâtre de Genève. Suíça, 1983



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

3.5 DEPOIMENTOS - LUIZ BOKANHA E SEUS PARES

A voz de Luiz Bokanha, encontrava eco nos seus pares e um deles é Renivaldo Nascimento da Silva, conhecido como Flexinha, que conta o seguinte:

Eu fazia parte do grupo Balú, do Sesc de Mestre King, aí um certo dia não muito distante me aparece lá o nosso saudoso, Carlos Moraes, junto com Luiz Bokanha. Assistiram ao show e depois, Luiz veio a mim e a Robertinho falar que a gente estava sendo convidado para ir fazer aula na EBATECA, com o intuito de fazer parte do Balé Brasileiro da Bahia. Foi Luiz Bokanha que deu o sinal para mim e para Robertinho, falou por Moraes, pois Moraes nem conhecia a mim e nem a Roberto,

então Luiz comunicou a gente. Assim sendo assim foi! Eu e Roberto combinamos de ir fazer as aulas da EBATECA, para fazer parte do Balé Brasileiro da Bahia. Mas *fominha* como somos, nós fazíamos aulas com as criancinhas das 14h às 15h, das 15h às 16h e das 16h às 17h e tinha uma aula das 18h às 19h que era com o professor Geraldinho e Marcelo. Já às 19h começava o aquecimento e o ensaio do Balé Brasileiro da Bahia - BBB. E aí vendo aquelas estrelas, das antigas na época, Apolo, Cristina Gonçalves, Sonia Gonçalves, Nicolta, Geraldinho, várias pessoas... Aí conheci a turma, Rogerio, Eurico, Amendoin, Paulo Damasceno, Tarzan... Só que a gente não tinha lugar para trocar de roupa, Luiz Bokanha tinha um camarote dele, o camarote dele era um banheiro, que tinha um vaso sanitário e um lugar para tomar banho, estava desativado e colocavam coisas lá e nas paredes tinha cartazes de Rudolf Nureyev, cartazes de dança e a gente admirava... dentro daquele cubículo que era o camarote de Luiz Bokanha, que ele acolheu a gente fantasticamente. Ele deu a chave para gente e a gente trocava de roupa ali. A gente não ia para o vestuário. Depois ia para sala fazer aula de ballet com as menininhas, a gente varapau no meio das menininhas, fazendo tendu e plié... aquelas coisas, tinha as aulas das 17h que eram das estrelas e nós fomos para o primeiro ensaio do BBB, onde o meu primeiro papel para trabalhar, lembro bem foi com o Sputnik, eu fazia o boi do maracatu e Sputnik o médico que ressuscitava o boi. Uma das coisas que eu lembro é que a gente era muito vigiado para não manter contato com as branquinhas, as meninas. Tinha uma troca, essa bolsa que Luiz conseguiu para gente fazer as aulas, ela incluía espetáculos de final de ano, eram espetáculos que a EBATECA fazia no final de ano. Em um desses espetáculos "A Bela Adormecida", se não me falha a memória a Susy, a bailarina estava grávida e Luiz Bokanha carregava essa menina com uma força de uma forma fantástica, Bokanha vai lembrar disso. Ao término desse espetáculo, eu juntei minhas roupas e amarrei-as dentro do galpão que tinha na descida das escadas na sala 1 do lado direito. Cheguei no cantinho e coloquei isso no domingo. Na terça ou na quarta-feira quando eu voltei no teatro para fazer a aula das 17h durante a aula; a gente fazendo a aula, entra uma das diretoras da escola, Aida Ribeiro e para a aula e dá um comunicado, dizendo o seguinte: "Olha, vocês aí! E diretamente olhando para mim, continua: estão na lista que nós procuramos ver, que levaram as roupas do espetáculo. Você devolva as roupas que você roubou e levou para casa". Fiquei sem chão, eu não sabia onde meter a cara! Ela parou a aula e disse que eu tinha roubado as roupas que eu dancei, nem levado foi. Disse roubado! Eu respondi que não tinha roubado e ela não me ouvia. Foi uma coisa (pausa) uma das coisas que não dá para eu esquecer. (Pausa) eu fiquei perplexo... e ela disse: "você devolva as roupas que levou porque a gente não está aqui para sustentar vagabundo". (Pausa) ai coisa horrível! Bom ela virou as costas e saiu. As pessoas me olhando... eu comecei a chorar e chamei Carlos Moraes. Carlos Moraes disse: calma, calma... vamos aqui ver aonde você colocou as roupas. Eu disse a Moraes que eu não tinha levado as roupas, que tinha colocado dentro do galpão, está toda lá! Moraes pediu a chave desse galpão e fomos lá. Fui diretamente no cantinho onde estavam minhas roupas marradinhas e juntas. Aí eu mostrei para ele, aqui as roupas que eu dancei. Ainda estavam meio suadas pois tinham dois ou três dias que estavam ali dentro. Carlos Moraes pegou e levou a roupa para a diretora ver. Nesse dia mesmo

eu não soube qual foi a conversa e o que resolveram, eu estava muito chateado e nem perguntei. Dia seguinte ao chegar, fui chamado por ela na diretoria da escola. Fomos eu, Carlos Moraes... não lembro se Bokanha estava... ela aí disse o seguinte: "você não levou. Estava aqui, só que não era para entocar! Como se eu tivesse escondido a roupa no galpão". Flexinha - "está provado que eu não roubei!" Então pedi a ela que ela se desculpasse. Ela responde: "então está desculpado!" Carlos Moraes - "não é assim, a senhora falou com ele publicamente, acho que deveria ter uma consideração sobre isso e a senhora deveria ir na mesma sala 1 durante a aula e se retratar, dizer que realmente ele não roubou". Agradeço a Moraes até hoje por ter estado comigo nesse momento. Diretora responde - "Eu vou me rebaixar, para ir na sala de aula me retratar com essa figura, NÃO! Agradeça por eu reconhecer que você não roubou e um simples me desculpe está bem. Não vou me retratar perante o público". Fiquei chateado... chateado não... eu não sei dizer que dor é! Aí cheguei na sala, Moraes aí falou: "gente a roupa de Flexinha foi encontrada e ficou provado que ele não roubou!" Dois dias depois desse absurdo, fui falar com ela: "a senhora não vai falar na sala da mesma forma que a senhora me acusou, que eu sou inocente?" Ela responde: "NÃO! E saia, veja se eu vou me prestar a um papel desse". Me deu vontade naquele momento de desistir... eu quase encerro a minha trajetória ali. Eu não sei o que ia acontecer, ou ia para outro canto. Mas os meninos e as meninas me deram conforto, mas foi um episódio racista e discriminador.⁸⁸

Até os dias atuais, lamentavelmente, se pressupõe que uma pessoa de pele negra seja um malfeitor, um bandido, um ladrão. A cor carregada de estigmas e estereótipos, que desencadeia abordagens violentas com abuso de poder e impunidade que ainda assola o país com atos injustos.

Nessa época esses rapazes acreditavam que sofriam discriminação, mais pela situação econômica, por serem pobres, do que pela cor da pele, pelo racismo em si. Guimarães, afirma, que:

No Brasil, esse sistema de hierarquização social – que consiste em gradações de prestígio formadas por classe social (ocupação e renda) – funda-se sobre dicotomias que, por séculos, sustentaram a ordem escravocrata: elite/povo e brancos/negros são dicotomias que se reforçam mútua, simbólica e materialmente. (GUIMARÃES, 2009, p. 49)

E nesse sistema de hierarquização social, a bailarina e professora de *ballet*, Ivete Ramos, que era a única negra da época junto com Luiz e Flexinha, nos conta sua experiência:

⁸⁸ Entrevista concedida por Flexinha, via *WhatsApp*, em dezembro de 2020.

Em 1974 cheguei na Ebateca através de uma bolsa cedida pelo então governador do Estado da Bahia, e fui discriminada na escola. Sendo a Ebateca uma escola de *ballet* elitizada, por conta disso as pessoas de baixo poder aquisitivo e principalmente pessoas negras tinham dificuldades de ter acesso, porque era algo visual. É de cor. É de pele. A pessoa poderia ser pobre ou rica, mas ela é negra. Vi isso acontecer com outras bailarinas negras que chegaram depois, elas tinham um bom poder aquisitivo, mas o olhar era o mesmo. Poderia ser tudo diferente, a função da arte não é passar por portas abertas, mas abrir portas fechadas. Quando temos uma família estruturada a gente consegue seguir, mas não nego que lidar com as discriminações diárias, reconheço que o cenário era cansativo. Às vezes conseguia driblar, outras não, mas carrego uma força dentro de mim que me levava a seguir, fui campeã brasileira de ginástica olímpica e aprendi que vencer é o nosso objetivo, não deixar nunca de acreditar nos nossos desejos e sonhos, estando sempre superando os obstáculos que a vida nos oferece. Eu queria ser uma bailarina e sabia que tinha que buscar ser de excelência, com isso ocupar uma posição de destaque era também para me inspirar outras pretas e pretos a contribuírem para a derrocada do racismo estrutural. A representatividade importa sim, e é preciso buscar essa legitimidade. O racismo ainda está longe de acabar, porque continua no interior daqueles cuja ignorância não os permite jamais ver além das aparências. Sigamos na luta. O estado precisa ter políticas e ações afirmativas.⁸⁹

Aqui Ivete Ramos, afirma que, naquela época não importava situação econômica, era negro/negra sofria discriminação. E como é cruel o racismo, de tão bem construído que foi, faz com que negros e negras na mesma situação tenham leituras diferentes dos acontecimentos. Guimarães diz:

Pois bem, é justo aí que se aparece a necessidade de teorizar as "raças" como elas são, ou seja, construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas socialmente eficaz para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios. Se as raças não existem num sentido estrito e realista de ciência, ou seja, se não são um fato do mundo físico, elas existem, contudo, de modo pleno, no mundo social, produtos de formas de classificar e de identificar que orientam as ações humanas. [...] Ao fim e ao cabo, a questão se resume em saber se há alguma chance de se combater o racismo, quando se nega o fato de que a ideia de raça continua a diferenciar e privilegiar largamente as oportunidades de vida das pessoas. (GUIMARÃES, 2006, p. 67)

⁸⁹ Entrevista concedida por Ivete Ramos, via *WhatsApp*, em 20/07/2020.

E ainda falando em privilégios brancos, em conversa da autora com a pesquisadora, bailarina e professora de *ballet* clássico, Ana Karla Sampaio, também bolsista na EBATECA, na mesma época dos atores anteriores, ela conta como aconteceu com ela.

Meu nome é Ana Karla Mais Borges Sampaio, sou artista, educadora e pesquisadora na área da dança, filha de pai branco e mãe negra, declarada em certidão de nascimento como parda. Minha mãe foi dançarina fundadora do grupo folclórico Viva Bahia, que tinha como diretores Emília Biancardi e Carlos Moraes. Quando minha mãe era dançarina e ficou grávida de mim, Carlos Moraes garantiu que quando eu nascesse e tivesse idade para estudar dança nunca pagaria para fazer balé ou outra atividade relacionada a dança. Quando completei 5 anos ganhei uma bolsa de estudos na Ebateca, onde Carlos Moraes era o principal *maître* de balé. Mas, quando minha mãe foi reivindicar minha bolsa, Carlos Moraes não estava em Salvador. Com isso minha mãe foi destrutada e disseram que não sabiam de bolsa nenhuma. Esperamos alguns meses para a chegada dele. Com a chegada de Carlos Moraes minha mãe retornou à Ebateca para garantir minha bolsa e teve a mesma resposta. Ela correu para a famosa Sala 1 onde somente as alunas mais adiantadas faziam aula e foi aquele baile. Ele saiu enfurecido e foi até a diretoria onde dona Aida Ribeiro teve que aceitar a presença de minha mãe e a minha naquela instituição. A Ebateca tinha um sistema de caderneta para registrar a presença dos alunos que era carimbada na entrada e devolvida na saída. Como eu era uma das poucas crianças bolsistas, sempre ficava por último a passar pela secretária que carimbava as cadernetas. Quando chegava na sala de aula já havia se passado os primeiros exercícios da barra. Não era frequente, mas na maioria das vezes acontecia o ocorrido. Não sei se isso acontecia por ser bolsista ou por não ser branca pagante. Também não tenho lembrança de ser tratada de forma diferente pelas colegas e pelas professoras. Talvez seja porque sempre fui talentosa e chamava muito atenção por ser virtuosa e criativa. E como eu era muito pequena em relação às outras colegas sempre ficava na frente das coreografias. Também sempre fui indicada para fazer exames da Royal e sempre participava dos espetáculos finais de fim de ano com o aval de Carlos Moraes. Quando o TCA fechou no final de 1983, cada professora abriu sua franquía Ebateca ou abriu sua escola. Maria Aparecida Linhares (Cida) que era a professora que escolhia as alunas para exames da Royal, me convidou para ser aluna da escola dela como bolsista e minha mãe para ser a secretária da escola. Sendo assim terminei meus estudos da Royal com Cida⁹⁰.

Ana Karla, é negra de pele clara e cabelos encaracolados, não é retinta como Flexinha, nem da cor de Ivete Ramos e Luiz Bokanha, que possuíam uma tonalidade,

⁹⁰ Ana Karla Sampaio, conforme depoimento por *e-mail*, 2020.

mais negra que a dela. Corpo magro e longilíneo começa seus primeiros passos ainda criança. Mas era pobre, de família sem "sobrenome" e ganhou uma bolsa de ballet por insistência da sua mãe, que por sua vez, era uma simples funcionária da escola, apoiada na promessa de Carlos Moraes, que prometeu garantir os estudos de dança clássica de Ana Karla. Não era só a cor da pele que afastava essas pessoas, ser pobre também, era motivo de preconceito.

Houve um pequeno avanço dos anos setenta aos dias de hoje, mesmo ainda com rejeição aos corpos negros. A advogada, pesquisadora e bailarina do Ballet do Teatro Castro Alves – BTCA, Luiza Meireles, conversou com a autora sobre sua pesquisa no mestrado profissional da Universidade Federal da Bahia – UFBA, na Escola de Dança, que também fala de racismo no ballet clássico com um recorte de gênero, focando em bailarinas negras.

Luiza Meireles comenta que:

Antes de tudo, não tive o prazer de conhecer a fundo a história de Luiz Bokanha, mas fiquei muito feliz de saber aqui por você da trajetória que ele percorreu, trajetória vitoriosíssima. Engraçado eu sou do Rio de Janeiro só que moro aqui em Salvador há muitos anos. Mas eu sou carioca e quando eu fui contratada para vir pra cá, eu estava na Suíça, eu fiz um pouco da escola do Béjart também, e de alguma maneira me senti próxima de Luiz Bokanha. Minha formação também foi clássica e sempre dancei em companhias contemporâneas, que se auto intitulam contemporâneas, mas que o ballet clássico é muito importante e tal. Minha opinião sobre essa rejeição sobre os corpos negros na dança clássica, bem... acho que aqui no Brasil, a gente replica esse entendimento ocidental da dança clássica, uma dança europeia que valoriza tudo que é muito diferente do que é belo para gente como povo preto, nos exclui até porque muitos deles continuam achando que nós não somos nem sujeitos, infelizmente, e isso é uma verdade. Essa tristeza do período colonial a gente ainda não conseguiu superar, então modelo de belo, inteligente, de meta a seguir é esse modelo eurocêntrico branco, ver um corpo negro potente, esteticamente diverso fazendo a dança clássica é quase inaceitável né. Se na dança contemporânea é difícil nos... Nas companhias públicas esse é meu ambiente de pesquisa, se já é difícil ver um corpo negro, de mulher negra, imagine companhia clássica. Engraçado que eu conversei com um amigo, engraçado não. Triste. Eu conversei a pouco com um amigo que dança no Municipal do Rio de Janeiro, uma companhia clássica, ele me disse que tem agora, no momento, uma bailarina negra, que tem título de primeira bailarina, mas que eu nunca vi dançar um primeiro papel. Então quando consegue entrar, quando consegue esse título, ainda assim não consegue de fato, efetivamente se tornar uma primeira bailarina né e infelizmente também não sou estudada no assunto, mas infelizmente o que conheço de muitos professores de ballet clássico, professores negros é replicar esses valores, que a branquitude tem do ballet clássico: que o corpo negro

não serve para isso, que você está fazendo aula aqui de ousado, que o ballet clássico é isso mesmo bunda pra dentro, linhas...enfim um monte dessas verdades absurdas que criam sobre o ballet clássico e que acreditam até hoje e replicam. Mesmo o nosso povo. Que é aquilo, né... o professor Jairo Pereira de Jesus lá do Rio de Janeiro fala isso, ele tem uma frase celebre "a consciência é preta, mas a subjetividade é branca". Infelizmente a gente ainda tem que lutar e brigar contra isso. Não só contra esse olhar colonial que afasta o corpo preto do ballet, como os nossos olhares também, que apesar da gente ter uma consciência racial aí né que está em pauta, a nossa subjetividade, pelo menos a minha eu tô trabalhando para que seja contra isso. Mas em geral a gente ainda tem muita subjetividade branca no corpo preto aí é difícil... quando você acredita que o belo, que o bonito... no ballet clássico tem isso né, tem que ter linha, e eu tô te falando de um lugar de vantagem... eu sou uma mulher negra magra, longilínea, então de alguma maneira me aproxima dessa estética aí clássica, apesar de ser diferente... não tenho o pés maravilhosos e tal... mas tenho o corpo esguio o que me aproxima do que eles acham bonito e digo que é uma bobagem absurda, absoluta, isso tudo. Eu fico triste demais, demais e eu acho que ainda é forte essa rejeição, muito forte. E é um trabalho, nossa, para gerações, não sei se a gente vai conseguir quebrar, avançar nesse paradigma de que o ballet clássico é para corpo branco somente, mas é um trabalho diário que a gente tem que ter. Se o artista tem vontade de atuar nesse campo, nada impede a ele de atuar, mesmo sabendo que vai encontrar essa barreira, aff... preconceituosa, racista, das pessoas que entendem que ballet clássico não é para preto. Eu fico muito feliz por Bokanha ter conseguido fazer essa carreira no ballet clássico e continuo triste por muitos outros que gostariam de ter uma carreira de excelência no Ballet Clássico e infelizmente são exceção da exceção como Ingrid Silva, Carlos Apostolo são exceção da exceção e eu me coloco do lado daqueles que acham um absurdo a rejeição ao corpo negro.⁹¹

Por último, o relato⁹² do meu sujeito de pesquisa, Luiz Bokanha, com a negação ao seu corpo negro na dança clássica, que deu origem a essa dissertação e que não é diferente, dos seus pares.

Da memória de Luiz Bokanha, reescrevo o diálogo com a diretora: O ano era 1976, Luiz Bokanha, vem apressadamente pelo Campo Grande, centro de Salvador, para fazer mais uma aula de ballet com a professora, Eleonora Oliosé na Escola de Ballet do Teatro Castro Alves – EBATECA. Chega na entrada da escola, parte inferior do teatro, onde até hoje é a entrada de artistas, alunos e alunas e ao tentar entrar é impedido, por uma senhora branca, altiva, elegantemente vestida, cabelo bem arrumado, que o aborda falando com seriedade e antipatia, da seguinte forma:

⁹¹ Entrevista concedida por *WhatsApp*, Luiza Meireles, 23/02/2021.

⁹² O relato a seguir foi reconstruído pela autora a partir das memórias de nosso interlocutor.

Aída Ribeiro (AR): – Aonde você pensa que vai?

Luiz Bokanha (LB): – Vou fazer aula de *ballet*.

AR: – E quem lhe disse que você faz aula aqui?

LB: – Eu já faço aulas aqui há algum tempo, para ser bailarino, eu gosto muito de *ballet*.

AR: – Eu não sei quem é que coloca na cabeça de vocês, de pessoas como você, que pode ser bailarino.

LB: (mudo).

AR: – Nessa escola estudam meninas de família.

LB: – Mas eu também tenho família...

AR: – Eu disse FAMÍLIA, família mesmo! Você não tem família, pessoas como você não tem família. Essa história de querer vir para cá se juntar com minhas meninas de família, não pode ser!

LB: (mudo).

AR: Olhe bem para você... esse cabelo, esse seu aspecto, vocês fedem, então não tem que estar aqui. Vocês têm que procurar o seu meio, o seu bloco. O seu aspecto é de vendedor de limão na feira de São Joaquim! E é lá que você deveria estar... Vendendo limão!

LB: (mudo com lágrimas caindo no rosto).

O diálogo se encerra e Luiz Bokanha segue cabisbaixo para a aula de Eleonora Oliose, já estava atrasado. Faz a aula chorando, mas sem coragem de dizer o motivo, pois a pessoa da senhora Aida Ribeiro era temida na EBATECA, pelo caráter. Era mais importante e inteligente ele seguir com a aula, calado. Se falasse que acabara de sofrer, por parte de uma das diretoras da escola, não resultaria em nada e ele poderia perder a bolsa de estudo, e por consequência as aulas, essas, de grande importância, pois a técnica recebida, o ajudaria a chegar profissionalmente onde queria. Preferiu engolir a dor.

E acertou.

Um diálogo, humanamente violento, largamente reproduzido até os dias de hoje, vide primeiro capítulo deste trabalho, que escrevo situações semelhantes, mas que ao invés de derrubá-lo, o faz seguir em frente, caminhando ao encontro do seu propósito de vida.

Acaba de ser expulso de um lugar de dança, que ele acredita ser seu lugar de dança também e por que não seria? Mas, violentamente, com toda a autoridade que

impõe a branquitude, lhe é negado. Nesse momento, esse rapaz poderia desistir, voltar para casa e nunca mais pensar em estudar *ballet*, mas não o faz, como todos os outros depoimentos acima. Não tinha tempo para ouvir as suas dores, seus questionamentos e muito menos para ser infeliz. Segue para fazer sua aula de *ballet* e em lágrimas segura na barra da sala de aula e faz a aula toda e assim segue obstinado no seu propósito.

Dessa parte, mais dolorida de sua vida especificamente, Luiz Bokanha diz:

Doeu muito naquele dia e eu chorei de tristeza, por existirem pessoas com esses pensamentos em relação a outras, mas dei a volta por cima, quando voltei a Salvador, como bailarino do Municipal de São Paulo e o destino me colocou para dar entrevista ao lado dela para o jornal de uma emissora local de Tv... acho, Rede Bahia. Não sei se ela tinha esquecido o que me disse, mas quando me olhou e eu a olhei, não precisei dizer nada, a resposta que um homem negro como eu poderia ter dado e dei, foi trabalho! E foi com trabalho que venci. (BOKANHA, 2020)

Projetos sociais Brasil a fora dão oportunidades a jovens, crianças, adolescentes negros e negras com aulas de *ballet* clássico, formando bailarinos e bailarinas, na sua maioria saindo de comunidades pobres, muito pobres, para grandes e importantes companhias no mundo, com desempenho destacado nas aulas e repertórios dançados. Lembro uma frase certa da atriz negra americana, Viola Davis, que na ocasião de receber o Prêmio Emmy de melhor atriz em 2015, disse que: o que separa uma mulher negra de uma mulher branca, são oportunidades.

Ingrid Silva, soube aproveitar a oportunidade de participar de um projeto social. Nascida no Rio de Janeiro, carioca, deu seus primeiros passos no projeto social na Vila Olímpica da Mangueira em 1997, no Rio de Janeiro, e hoje é a bailarina mais importante do Dance Theatre of Harlem em New York. Como mulher negra no ballet, pintou por 11 anos suas sapatilhas com base preta, já que todas as sapatilhas tinham a cor rosa claro, pois os fabricantes, não confeccionavam cores de sapatilha para artistas negros. No caso de Ingrid Silva, o diretor do Dance Theatre of Harlem, percebeu que com a cor rosa tinha uma descontinuação do corpo dela e assim providenciou que fosse fabricada sapatilhas com as cores das bailarinas negras, todos os tons, na real cor da pele. Fato que aconteceu a partir da bailarina Ingrid da Silva e

ela sabiamente diz que a vitória é de toda comunidade negra, que demorou, mas chegou⁹³.

O estado potencializa a centralização do poder branco, tornando-se grande responsável pelas desigualdades que ainda assola o nosso país. A escola, estava hospedada em um lugar público, que era o Teatro Castro Alves, mesmo assim não existia um projeto social dentro dessa escola imposto, criado pelo governo do estado que abrigasse pessoas menos favorecidas, que diminuísse as desigualdades naquele momento.

Mas ressalto a importância de algumas escolas públicas que formaram e formam profissionais da dança, aqui em Salvador, como a Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, criada em 1974, e dez anos depois a Escola de dança da FUNCEB, foi criada em 1984 e constitui-se como a primeira escola pública do gênero no país. Importante também falar da Escola/Companhia de Dança, Balé Folclórico da Bahia, criada em 1988, pelos artistas da dança, Walson Botelho⁹⁴ e Ninho Reis, mantendo as raízes africanas como referência nas suas coreografias e formando bailarinos e bailarinas, que hoje vivem da profissão em Salvador e no mundo. O balé Folclórico da Bahia é uma grande e importante escola. As aulas de técnica de José Carlos Arandiba (Zebrinha⁹⁵), são enriquecedoras para a formação desses profissionais negros dessa terra.

De 1976 aos dias de hoje, a exclusão ao negro/negra na dança clássica não mudou. Cada um com sua história de negação e de atuação brilhante, como os bolsistas, Flexinha, Ivete Ramos, Sonia Gonçalves, Ana Karla, Luiz Bokanha, e Luiza Meireles, que não foi bolsista. Esses artistas representam aqui tantos nomes de Salvador e do Brasil, comprovando, que corpo, cor, situação econômica, sobrenome, não são determinantes para um artista seguir uma profissão. O racismo no *ballet*

⁹³ Disponível em: <<https://claudia.abril.com.br/sua-vida/bailarina-negra-compartilha-emocao-de-ter-sapatilhas-cor-da-sua-pele/>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

⁹⁴ Bailarino, diretor e fundador do Balé Folclórico da Bahia em 1988, bailarino do Grupo Viva Bahia da diretora, Emília Biancardi. Foi diretor de produção e do departamento de dança da FUNCEB, diretor também de produção e administrativo do Ballet do Teatro Castro Alves.

⁹⁵ Bailarino, coreógrafo, diretor do Bando de Teatro Olodum, diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, e da Cia do Comuns no Rio de Janeiro. Formou-se pela Faculdade de dança da Holanda, foi modelo da marca Adidas durante 4 anos, viajando pela Europa, divulgando a marca. É Prêmio Braskem de Teatro, em coreografia, categoria especial, "Peça Bença" em 2010.

clássico limita o crescimento de pessoas negras, assim, se faz urgente tornar visível o enegrecimento do *ballet* clássico. É fato e já existe!

A tabela a seguir, mostra a trajetória do artista bailarino, permitindo uma maior compreensão do que foi sua vida artística em constante ascensão.

Tabela 1

| Grupo, Festival, Instituição e/ou Evento | Direção artística | Função | Ano |
|--|---|--|-------------------|
| Coral do Mosteiro São Bento | Maestro Hamilton Lima | Canto Coral | 1974 |
| Serviço Social do Comércio - SESC | Mestre King, coreógrafo | Percussionista, Dançarino, Professor Contratado | 1974, 1975 e 1979 |
| Escola de Ballet do Teatro Castro Alves - EBATECA | Carlos Moraes Eleonora Oliosé | Bolsista - Aulas de Ballet Clássico | 1976 e 1979 |
| Balé Brasileiro da Bahia - BBB | Carlos Moraes - Coreógrafo | Bailarino - Turnê Nacional e Internacional | 1976 e 1979 |
| EBATECA - Convite à Dança | Eleonora Oliosé e Pamela Richardson, Dalal Achcar, Carlos Moraes Coreografas | Bailarino - A bela adormecida, Cinderela, Ballet de Natal, Floresta Mágica | 1976 e 1977 |
| I Concurso Nacional de Dança Contemporânea – Grupo Sachs | Coreografias Virginia Chaves e Sonia Chaves | Bailarino - Entre outros artistas | 1977 |
| Frutos Tropicais | Luiz Bokanha Criador junto com coletivo de bailarinos negros | Bailarino, Músico, Percussionista, coreógrafo | 1978 e 1979 |
| Grupo Mudanças | Diogenes e Pamela Richardson, Coreógrafos | Bailarino - Luiz Bokanha, entre outros artistas | 1980 |
| Teatro Castro Alves - Curso de Dança Afro | | Professor e coreógrafo | 1980 |
| Ballet do Teatro Municipal de São Paulo | Luis Arrieta Coreógrafo | Bailarino Contratado | 1981 |
| Spazio Centro de Dança e Artes Integradas em Presidente Prudente - São Paulo (Curso de Dança Jazz) | | Professor e Coreógrafo | 1981 |

| | | | |
|---|-------------------------------|---|-------------|
| Companhia de Danças Brasileiras Internacional - Brasil Tropical (Europa – Bruxelas) | Camisa Roxa – Domingos Campos | Bailarino, Assistente de Coreografia e Professor de Dança | 1982 |
| Ballet du XXeme Siecle - Bruxelas | Companhia de Maurice Béjart | Ballet "Mass for a Future" - Professor dos Bailarinos | 1982 |
| Grand Theatre de Geneve - Suíça | Oscar Araiz | Bailarino Contratado - Ballet Sherazade | 1983 |
| Ballet dell'Opera de Nancy - França | | Bailarino Contratado | 1985 |
| Companhia de Dança Internacional Oba Oba (Turnê: Israel, Las Vegas, San Diego, New York - Broadway) | | Bailarino e Assistente de Coreografia | 1986 a 1988 |
| Antena 2 - TV Francesa | (Programa Sebastian Fu) | Bailarino Atração Solista | 1989 |
| Casino Kursaal (Bruxelas) | | Bailarino Atração Solista | 1989 |
| Gravadora Fonit-Cetra Records (Itália) | Luiz Bokanha | Cantor e Diretor Disco Lambadas Brasileiras | 1990 |
| Maracanã - Casa de Show Brasileiro (Itália) | Luiz Bokanha | Diretor Artístico e Coreógrafo | 1990 a 2008 |

Fonte: autoria de Lindete Souza de Jesus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carta a ancestralidade.

Por essas páginas, dessa pesquisa, foi abordado continuamente a perseguição ao indivíduo negro. E o motivo era e é sempre o mesmo, o racismo.

Palavra aqui repetida, escrita muitas vezes.

A história do Brasil Colonial, que escravizou nossos corpos pretos perpetuou a ideologia do poder branco. Branco é rico, branco é mais bonito, branco é mais inteligente, branco consegue e é capaz. O pós abolição, deixou a população que era escravizada à mercê de políticas públicas para inserir essas pessoas na sociedade, que ainda os rejeitava. O famoso 14 de maio de 1888 de 133 anos atrás, foi a continuação de um pesadelo sem correntes, e essa conta não fechou. Nossa gente precisou se arranjar para sobreviver, eram necessidades que faziam parte daquele contexto histórico, e essa falta de cuidado com essa população escravizada que foi liberta somente com um assinar de papel sem amparo para seu recomeço, reverbera até hoje nesses episódios de racismo cotidiano (KILOMBA, 2017). O racismo é um fenômeno complexo, com elementos estruturantes nocivos à vida humana.

Os anos 1970, onde falo nessa pesquisa ainda sobreviviam para negros e negras com essa ideologia escrava viva, uma sociedade doente com seus preconceitos e discriminações. Não que a atual não seja. A atual é tão doente quanto, porém hoje, casos de racismo dentro do ballet ou em outro ambiente, são denunciados e amplamente divulgados nas redes sociais, seja pelos atores diretamente envolvidos, seja por celulares que filmam escondidos e logo denunciam em rede e o fato é amplamente divulgado para desespero dos culpados e alívio das vítimas.

Toda a trajetória do profissional Luiz Bokanha, foi de grande coragem. Foram passos rápidos, focados e disciplinados para alcançar seu objetivo. Não ouviu nada e nem ninguém que o fizesse desistir, só ouviu e aprendeu com aqueles que o faziam crescer, valorizando sua bolsa de estudos, seu professor e incentivador, Carlos Moraes e a Ebateca, mesmo com todos os acontecimentos desagradáveis.

O seu protagonismo como homem negro, honrando sua cor de pele, reafirmando a cada dia sua capacidade e potencialidade, nas escolas por onde passou como aluno, professor, bailarino clássico e também coreógrafo, construía pontes, de importante representatividade, um exemplo a seguir.

Luiz Bokanha construiu espetáculos dentro e fora do país, todos de grande sucesso, sendo parabenizado por sua criatividade e capacidade profissional de ensinar e de dançar, nos palcos, fortalecendo suas identidades étnico-raciais, ampliando com força física e mental o discurso do seu corpo, do corpo negro que não pode ser negado na dança clássica nem onde queira estar.

Luiz Bokanha é representatividade viva de um povo, do seu povo, o povo negro.

Essa pesquisa então se abre para investigar outras negras trajetórias dentro da dança clássica que precisam ser revistas, redescobertas, contribuindo para o reconhecimento da biografia de artistas negros e negras desta cidade e suas experiências de superação no confronto a violência que foi e é o racismo estrutural. O povo preto, meu povo esteve presente na construção da nossa sociedade e no desenvolvimento da história desse país.

A minha escrita propõe então, ressignificar o ensino da dança clássica com respeito à diversidade, sem determinar corpos aptos e não aptos aos repertórios de *ballet*.

Nossas pegadas vêm de muito longe!

REFERÊNCIAS

- ADESKY, Jacques d'. **Antirracismo, liberdade e reconhecimento**. Rio de Janeiro: Daudt, 2006.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. Coordenação: Djamila Ribeiro. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Coleções Poesias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1942.
- BARROS, Iuri Ricardo Passos de. **O Alagbê: Entre o Terreiro e o Mundo**. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- BREBION, Marie. **Cidade do Oceano: da praia ao morro... iniciação de um processo de desencravamento & reconquista de uma identidade comunitária**. 2005. 42 f. (Trabalho de Conclusão de Curso em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura de Clermond-Ferrand, 2005. Disponível em: <<http://www.nordesteusou.com.br/coluna-nes/conheca-a-historia-do-nordeste-de-amaralina/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo, desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- DOMINGUES, Josiane Vian; BANDEIRA, Eliel de Oliveira. Bailarinos na ponta pode: as masculinidades do ballet clássico. *In*: Simpósio Nacional de Educação Física, XXIX, 2010, Pelotas. Anais do Simpósio Nacional de Educação Física. Pelotas: ESEF/UFPEL, 2010. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 21, n. 1, p. 219-236, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>>. Acesso em: 13 mar. 2021.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano – A Essência Das Religiões**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 1992.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**. Rio de Janeiro: Pallas Editora; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O Fazer Saber das danças Afro: investigando matrizes negras em movimento**. 2012. 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Paulista de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto e CARDOSO, Vania Z. **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: Editora Viveiros de Castro Ltda, 2012.

GONÇALVES, Sonia Maria Brandão Ribeiro. **Balé Teatro Castro Alves**: histórias de uma história. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores**: a Música Afro-pop de Salvador. Salvador: Editora 34, 2000.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.

HISSA, Cassio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOOKS, bell. **Olhares Negros Raça e Representação**. Tradução: Stephanie Borges. Rio de Janeiro: Ed. Elefante, 1992.

JAGUN, Márcio de. **Orí**: a cabeça como divindade. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Geraldo. **O Carnaval de Salvador e suas escolas de samba**. Salvador: Corrupio, 2017.

LOPES, Maura Corcini. Inclusão Escola: currículo, diferença e identidade. *In*: LOPES, Maura Corcini; DAL'LGNA, Maria Cláudia. **Exclusão**: nas tramas da escola. Canoas: Ed. Ulbra, 2007.

MAGALHÃES Filho, Paulo Andrade. **Jogo de Discurso**: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana. 2011. 197 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

MELO, Nice; PEDROSO, Eliana. **Carlos Moraes**: dança. Coleção Destaque Cultural, 1. Salvador: Secretaria da Cultura Turismo, 2004.

MONTENEGRO; Antonio Torres. **História Oral e Memória** – A Cultura Popular Revisitada. Caminhos da História. São Paulo: Ed. Contexto, 2001.

MOTTA, Margarida Seixas Trotte. **Odundê**: as origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. 2009. 118 f. (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O Sortilégio de Cor**. Identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus/Selo Negro, 2003.

OLIVEIRA, Luziana Cavalli de. **Mestre King**: corporalidade (s) negra (s) no ensino da dança em Salvador. 2018. 171 f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

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.

_____. **Expressividades Corporais Autônomas**. PPGAC/UFBA, 2008. pg. 4. Disponível em: <portalabrace.org>. Acesso em: 13 mar. 2021.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores**. Ed.: UESE, 2015, p. 73 e 74.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RISÉRIO. António. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Currupio, 1981.

ROMÃO, Jeruse. **História da Educação do Negro e outras histórias**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

RUBIM, Linda. **Organização e Produção da Cultura**. Coleção Sala de Aula. Salvador: EDUFBA, 2005.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Encantamento sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editora, 2020.

SANTOS, Ricardo Ventura. Cientificismo e Antirracismo no Pós Segunda Guerra Mundial: uma análise das primeiras Declarações sobre Raça da UNESCO. *In*: MAIO, Marcos Chor (Org.); **Raça como questão: história, ciência e identidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010.

SCOTTINI, Lucas Costa. **O que o nome nos ensina?** Padrões Sociais e Raciais de nomes e sobrenomes e performance escolar em São Paulo. São Paulo: Ed. São Paulo, 2011.

SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo - testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandiga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Coleção Tendência. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.

SOUZA, Tatiane dos Santos. **Cultura e Desenvolvimento local: Reflexões Sobre a Experiência do Programa Viva Nordeste**. 2008. Dissertação – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

Sites:

COLEÇÃO Drummond Bandeira. **"Poesias"** - Carlos Drummond de Andrade (1942). Disponível em: <<http://colecaodrummondbandeira.blogspot.com/2016/03/poesias-carlos-drummond-de-andrade-1942.html>>. Acesso em: 15 mai. 2021.

G1 BAHIA. **Professora da UFRB denuncia racismo de aluno que recusou receber prova em sala de aula.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/12/10/professora-da-urfb-denuncia-racismo-de-aluno-que-recusou-receber-prova-em-sala-de-aula-video.ghtml>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

G1 MUNDO. **Morte de George Floyd:** 4 fatores que explicam por que o caso gerou uma onda tão grande de protestos nos EUA. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/02/morte-de-george-floyd-4-fatores-que-explicam-por-que-o-caso-gerou-uma-onda-tao-grande-de-protestos-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 02 jun. 2020

G1 POLÍTICA. **Senadores repudiam juíza do Paraná que mencionou raça de réu negro em sentença.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/08/13/senado-emite-voto-de-repudio-a-juiza-do-parana-que-mencionou-raca-de-reu-negro-em-sentenca.ghtml>>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SOTEROPRETA. **Mestre King** - Aulão, reconhecimento e 53 anos de Dança Afro. Disponível em: <<http://portalsoteropreta.com.br/mestre-king-aulao-reconhecimento-e-53-anos-de-danca-afro/?fbclid=IwA>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

ANEXOS

Anexo 1 - Grand Theatre di Geneve Suíça

(4)

SCHÉHÉRAZADE
CRÉATION

MUSIQUE DE NICOLAS RIMSKI-KORSAKOV
CHORÉGRAPHIE D'OSCAR ARAIZ
COSTUMES: RENATA SCHUSSHEIM
DESSINS ORIGINAUX DE DOMINIQUE APPIA
SCÉNOGRAPHIE ET ÉCLAIRAGES: CLAUDE TISSIER
ASSISTANTS DU CHORÉGRAPHE: IRACITY CARDOSO ET ALPHONSE POULIN

Prologue: Schéhérazade . . . Cheryl Wrench
Le Sultan Bill Lark

1^{er} tableau: Le marin . . . Antonio Gomes
Les jeunes princesses . . . Manon Hotte, Claudine Andrieu, Tara Félix,
Ivonce Satie
La vieille sorcière . . . Myriam Naisy
Les génies serviteurs . . . Lucas Crandall, Archie Kent, Michael Surgeon,
Luiz Di Jesus, Kym Cassiman ou Bonnie Wyck*,
Isabelle Boutot, Linda Bass, Jennifer Reimel

2^e tableau: Le porteur . . . Guilherme Botelho
Les trois dames de Bagdad . . Laura Smeak, Lea Havas, Francine Sarramaigna
Les trois « Calenders » . . . Lucas Crandall, Réjean Fortin, François Passard
Le calife Roger Shim
Le cortège du calife . . . Isabelle Boutot, Linda Bass, Jennifer Reimel,
Archie Kent, Miguel Angel Cragolini, Michael
Surgeon

3^e tableau: Le jeune prince . . Yvan Michaud
La jeune princesse Kym Cassiman ou Bonnie Wyck *
Les génies de l'amour . . . Manon Hotte, Sergio Briceno

4^e tableau: La force rouge . . Ivonce Satie
La force verte Luiz Di Jesus
La tempête L'ensemble

* les 18 et 19 octobre
Le spectacle se termine vers 22 heures 30

Décors réalisés dans les ateliers du Grand Théâtre. Costumes de « Mathis le Peintre » et de « Schéhérazade » réalisés par les ateliers Minne Vergez - Paris. Réalisation des chapeaux: Jean-Pierre Tessier et Christiane Le Scanff. Directeur technique: Jean-Pierre Eberlé. Régisseur technique: Maurice Requet. Ingénieur-technicien: Robert Jordan. Chef des ateliers: Pierre Forni. Chef électricien: Michel Schaffter. Chef machiniste: André Dupuis. Chef tapissier-accessoiriste: Jean-Pierre Froidevaux. Chef mécanicien-électronicien: Samuel Ecuyer. Chef de l'habillement et de la couture: Sylvia Szrednicki. Chef décorateur: Jean-Pierre Pitié. Chef habilleuse: Mima Bondallaz. Perruquier-maquilleur: Herbert Maier. Régisseur de l'éclairage: Richard Corena.

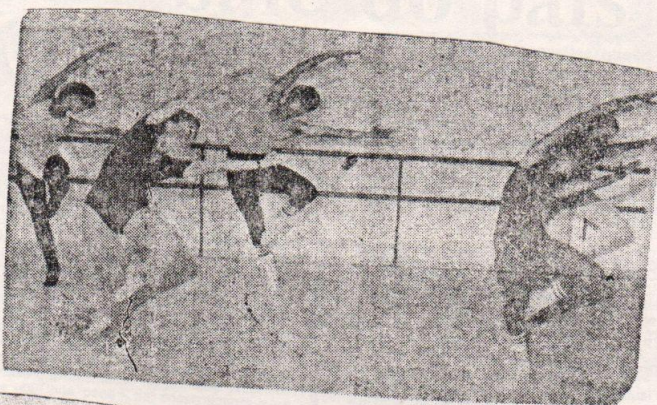
19

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 2 - Escola Centro de Dança e Artes Integradas - São Paulo

JORNAL : IMPARCIAL — IMPARCIAL
 LOCAL : PRESIDENTE PRUDENTE/SP
 DATA : 27.09.61

Coreografias da SPAZZIO incluem Villa Lobos e Vinicius



Spazzio — Centro de Dança e Artes Integradas situado à Rua Julio Prestes, 1380, continua com sua política dinâmica e participante. Uma grande prova disto, é o numero de apresentações realizadas não só em Presidente Prudente, como em cidades da região.

No ultimo dia 28 de agosto, por exemplo, as alunas daquela academia apresentaram diversos numeros de Jazz e neo-classico num desfile de modas realizado em Presidente Venceslau, no Coroados Tennis Clube. A coreografia do professor Luizinho fez muito sucesso naquela cidade e mostrou um pouco do que vem sendo realizado pela Spazzio.

Ainda no mesmo mês, a academia esteve presente no Parque de Uso Múltiplo

com numeros folclóricos, também numa coordenação do professor Luizinho e com a participação de alunas do pré-class.

As atividades da academia, porém, não param aí. A equipe a Spazzio pretende promover já na primeira quinzena de outubro, um baile na cidade de Presidente Venceslau, quando deverão ser apresentadas novas coreografias do professor Luizinho, que realiza excelente trabalho à frente dessas iniciativas. Com uma larga experiencia no campo da dança e vinda do Corpo de Baile do Municipal de São Paulo, ele já fez estágios na Europa, América do Norte e América Central.

Para a segunda quinzena de outubro já está programado um desfile de modas com coquetel no Tennis Clube de nossa

cidade, quando o publico prudentino terá a oportunidade de sentir de perto o trabalho que vem sendo desenvolvido pela Spazzio, através de diversos numeros de dança, previstos para o acontecimento.

Ainda como plano, até o final do corrente ano, serão feitas outras duas montagens: Villa Lobos e Tributo a Vinicius de Moraes, esta ultima com dramatização, interpretação de poesias e dança, contando com a participação de adultos e crianças.

Com todo este dinamismo, a Spazzio vem marcando presença em Presidente Prudente e região como centro de dança e artes integradas, desenvolvendo-se no ritmo exigido pela Alta Sorocabana.

Anexo 3 - Ballet Brasileiro da Bahia - Luiz Bokanha dançando Exu

JORNAL : JORNAL DA BAHIA

LOCAL : ATACAJU/SE

DATA : 21.12.77



Numa mistura do folclore, com a beleza e riqueza do período colonial, nasce o espetáculo "Maracatu", coreografado por Johnny Franklin sob direção artística de Carlos Morais, que é responsável por todo o repertório do "B. B. B.", um espetáculo digno de ser visto, nesta apresentação única em nossa Capital.



Luiz faz a dança do Exú com tanta técnica e vibração, que empresta a este qua-

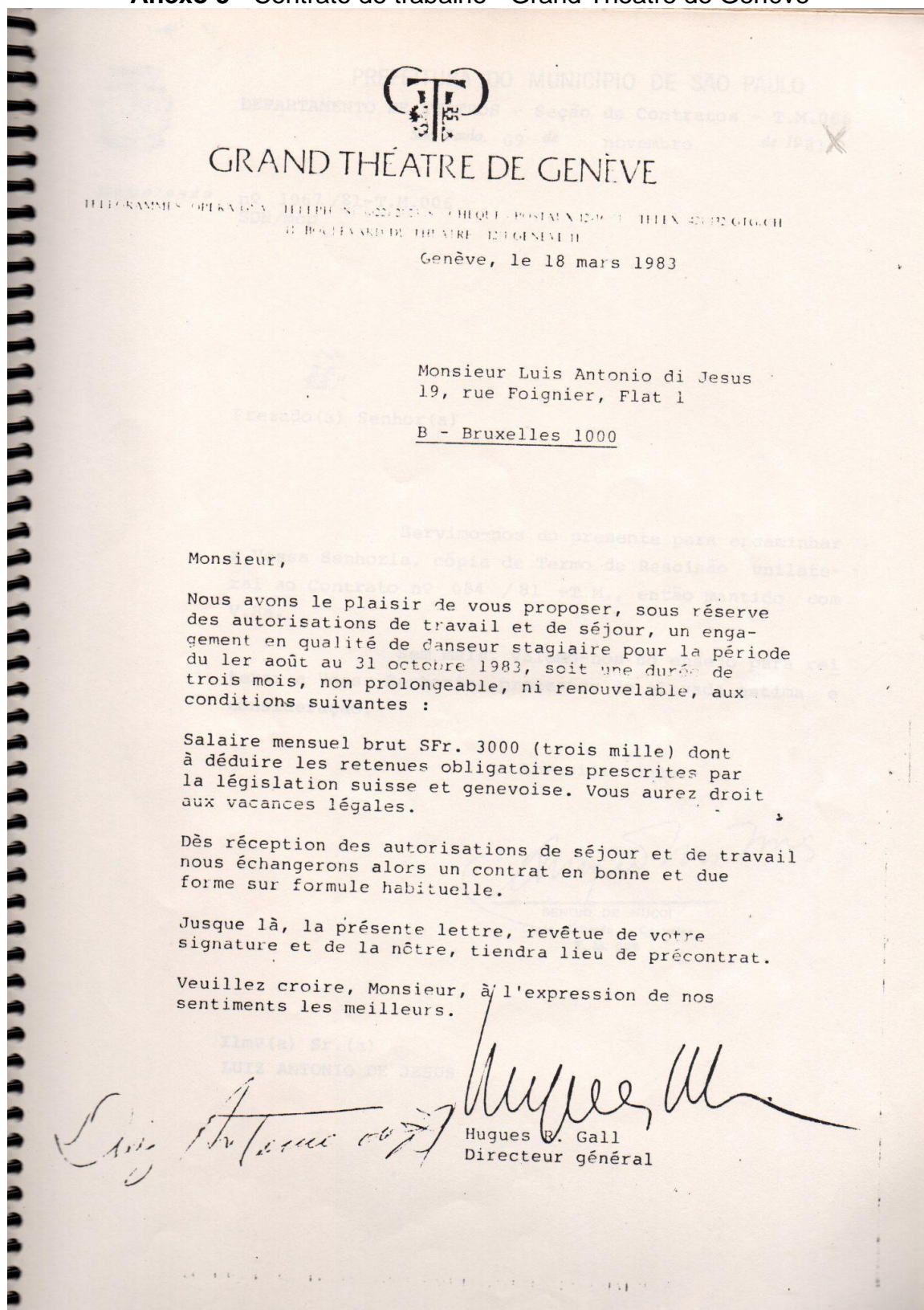
Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 4 - Capa do Programa de Coreografias do Ballet Brasileiro da Bahia



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 5 - Contrato de trabalho - Grand Theatre de Genève



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 6 - Programa de coreografias do espetáculo do Grand Theatre de Genève

LE BALLET DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE ②

Abonnement:
vendredi 14, samedi 15, lundi 17, mardi 18 et
mercredi 19 octobre 1983 à 20 heures
Hors abonnement:
vendredi 21 octobre à 20 heures
Représentation populaire à guichets fermés:
jeudi 20 octobre à 20 heures

Directeur de la Danse: Oscar Araiz

SPECTACLE DE BALLET

PULCINELLA
Suite pour orchestre tirée du ballet en un acte
d'Igor Stravinski d'après Pergolèse
Chorégraphie d'Oscar Araiz
Décor et costumes de Carlos Cytrynowski

MATHIS DER MALER
Création
Suite pour orchestre de Paul Hindemith
Chorégraphie d'Oscar Araiz
Costumes de Renata Schusheim
Eclairages de Claude Tissier


SCHÉHÉRAZADE
Création
Suite symphonique de Nicolas Rimski-Korsakov
Chorégraphie d'Oscar Araiz
Dessins originaux de Dominique Appia
Scénographie et éclairages de Claude Tissier
Costumes de Renata Schusheim

Ballet du Grand Théâtre
Orchestre de la Suisse romande
Direction musicale: Horst Stein


Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 7 - Certificado sobre curso de Jazz que Luiz Bokanha ministrou

**stedelijk conservatorium
en dansacademie arnhem**



directeur anne mulder
weverstraat 40, 6811 EM arnhem
telefoon 085 - 45 59 08

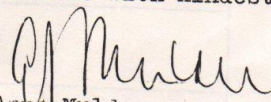


Arnhem, 28th of October 1982.

Dear Sirs,

I hereby declare that *Luiz Antonio de Jesus*
member of the group Brasil Tropical gave classes for jazz and
primitiv dances during the last month october here in our
Academy of Dancing in Arnhem.

He did his work with very good results. With kindest
regards I remain,


 Anne Mulder
 Director.


| | |
|----------------------|--|
| lancement de javalot | |
| saut en hauteur | |
| saut en longueur | |
| 100 mètres | |

| | |
|--|---------|
| | Percus |
| | danse |
| | soliste |
| | troupe |

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 8 - Certificado das aulas de Dança Primitiva com Mercedes Batista

stedelijk conservatorium
en dansacademie arnhem



Arnhem, 28th of October, 1952.

Prefeitura da Cidade do Salvador
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA
DEPARTAMENTO DE CULTURA

CERTIFICADO

Conferido a LUIZ ANTONIO DE JESUS

Curso DANÇA PRIMITIVA

Professor MERCEDES BAPTISTA

Período 11 à 30/07/77 Total de aulas 25

Salvador, 30 / JULHO / 1977.

Mercedes Baptista
Professor

Caro Lobo Leão
Secretária

Miguel S. Góes
Coordenador do Curso

Maria Rosa de Jesus
Diretora

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 9 - Contrato de trabalho do Serviço Social do Comércio - SESC

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - SESC
ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DA BAHIA

CONTRATO DE TRABALHO POR TEMPO DETERMINADO

LUIZ ANTÔNIO DE JESUS maior, -
brasileiro, residente Rua Conde de Porto Alegre, 93 - IAPI
, e o SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - SESC, pessoa
jurídica de direito privado com sede nesta Capital, à Av. Joana Ange
lica, nº 1541, representada neste ato pelo Presidente do seu Conselho
Regional, estabelecem o presente contrato de serviço por tempo deter
minado mediante as seguintes condições:

1º - O 1º Contratante durante o período estabelecido na clausu
la 2ª, prestará ao SESC, todos os serviços que forem pelo mesmo esta
belecido de ORIENTADOR SOCIAL, com o salário de -
CR\$ 5.370,00 (Cinco mil, trezentos e setenta cruzeiros
).

2º - O presente contrato vigorará pelo prazo de TRINTA
(30) dias, a partir de 18 de dezembro de 1979 à 17 de janeiro de
1979.

3º - O 1º Contratante obriga-se-a a respeitar integralmente as
normas disciplinares e de trabalho do 2º Contratante principalmente -
no que diz respeito ao horário de serviço de TRINTA E TRÊS
(33) horas semanais.

4º - Ficará automaticamente rescindido o presente contrato se o
2º Contratante achar que o 1º Contratante não satisfaz as necessidades
de trabalho para o qual fôra contratado.

E, para fins de direito, lavrou-se este contrato em três (3) vias
para um só efeito ficando o mesmo assinado na presença de (2) duas tes
temunhas.

Salvador, 18 de dezembro de 1979

Luiz Antonio de Jesus
1º Contratante

2º Contratante

Testemunhas:

Anexo 10 - Contrato - Ballet Brasileiro da Bahia

Ballet Brasileiro da Bahia

C.G.C. 15.243.991/0001-00

TEATRO CASTRO ALVES

SALVADOR - BAHIA - BRASIL

- 9ª - Os empregados se comprometem a viajar com sacolas, não excedendo a 20 quilos, sendo o excesso cobrado a parte de cada um.
- 10ª - Os empregados se comprometem a observar o silêncio após serem abertas as portas para a entrada do público no início dos espetáculos, em lugares públicos e nos Hoteis, principalmente, após às 22 horas.
- 11ª - Os empregados se comprometem a zelar pelo seu vestuário e acessórios, mantendo-os em ordem e perfeito estado de limpeza, comprometendo-se a pendurá-los e arrumá-los após cada espetáculo, colocando-os nos sacos ou malas, nas ocasiões de embarque.
- 12ª - O empregador se compromete a dar uma merenda somente nos dias que houver duas apresentações seguidas no referido Ballet. (Limite 08 sessões por semana).
- 13ª - Os empregados se comprometem a ser solidários e prestativos durante os espetáculos.
- 14ª - Os empregados não poderão viajar sem o Grupo nem se locomover fora da programação sem a prévia permissão dos elementos responsáveis pela unidade de disciplina do Grupo em excursão, sendo portanto vetado a qualquer integrante afastar-se sozinho, nem se hospedar em casa de parente ou amigo.
- 15ª - Os empregados se comprometem a ser pontuais, (sendo que os atrasos somente poderão ocorrer por motivos insuperáveis), a fim de não serem anotadas as infrações, que serão descontadas 5% no pagamento subsequente a critério do Diretor Administrativo.
- 16ª - Os empregados, quando solicitados, deverão comparecer às apresentações na TV a título de publicidade.

E por estarem justas e contratadas ambas as partes, de acordo com a Lei nº 6.533, de 24.05.1978, firmam o presente contrato de trabalho em 04 vias, na presença das testemunhas.

Salvador, 1 de julho de 1980

Juana J. de Araújo
Testemunha

Aida Maria Ribeiro
AIDA MARIA RIBEIRO

Marina Suzel Riosch
Testemunha

Reij Antonio de Jesus
Bailarinó (a)

Anexo 11 - Contrato - Ballet Brasileiro da Bahia

Ballet Brasileiro da Bahia

C.G.C. 15.243.991/0001-00

TEATRO CASTRO ALVES

SALVADOR - BAHIA - BRASIL

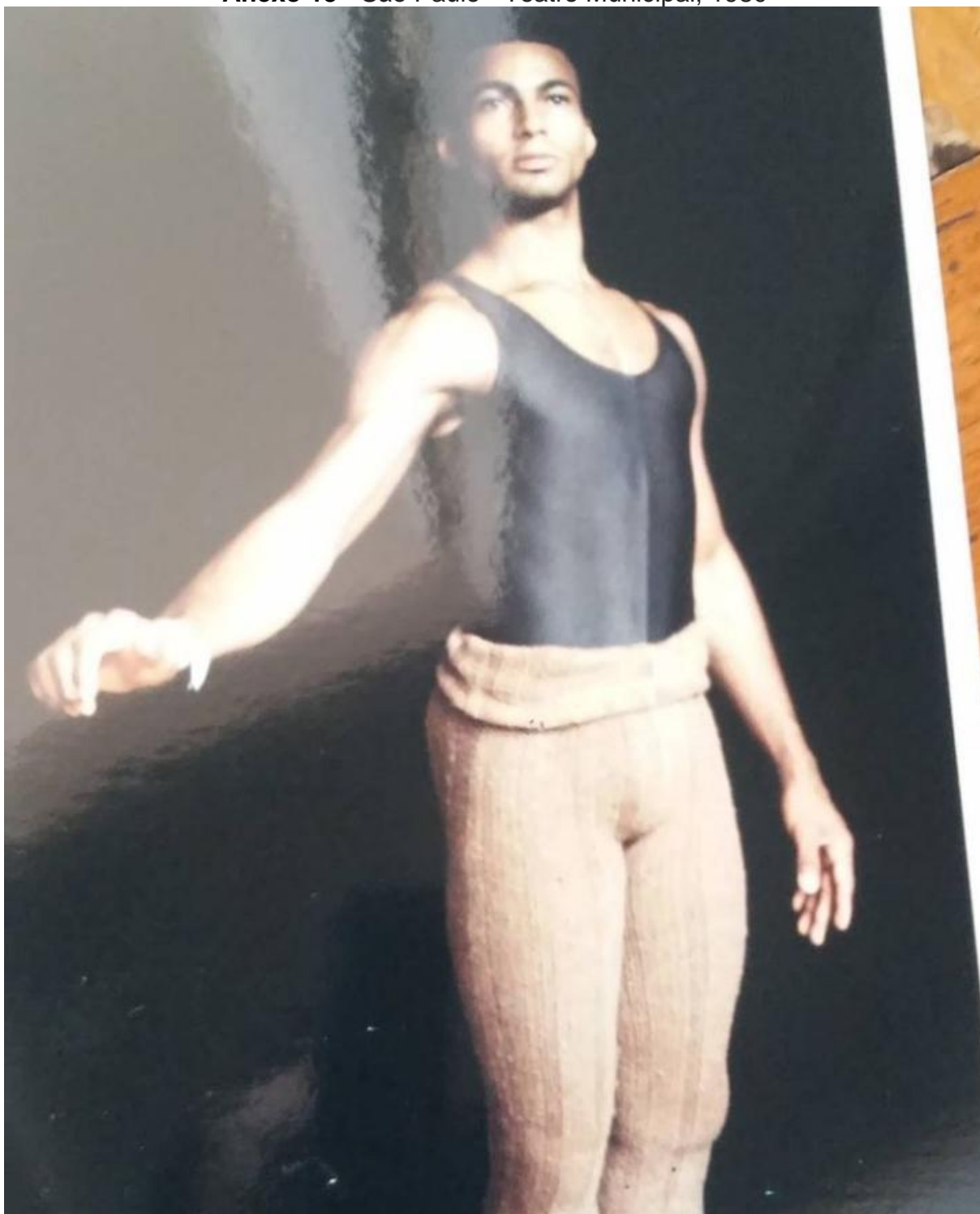
CONTRATO DE TRABALHO Nº 59

CONTRATO DE TRABALHO POR TEMPO DETERMINADO

Pelo presente instrumento de contrato de trabalho, entre o Ballet Brasileiro da Bahia, funcionando à Praça 2 de Julho s/nº, no Teatro Castro Alves, CGC 15243991/0001-00, representado por sua Diretora - Coordenadora; Aida Maria Ribeiro, doravante denominada Empregadora e ANTÔNIO DE JESUS Bailarino - Contrat. nº 20619/0002 - CPF. 084990095-59 - Seteiro - Rua. Grande de São. Alegre, 93 - FAPI doravante denominado empregado, ficou justo e contratado o seguinte :

- 1ª - O empregado se obriga a prestar os serviços de Bailarino durante o período de vigência deste contrato, com exclusividade.
- 2ª - O prazo do presente contrato é de 40 (quarenta) dias, começando em 6 de julho de 1980 e terminando em 16 de agosto do mesmo ano.
- 3ª - O salário será de Cr\$10.000,00 (dez mil cruzeiros), pela temporada de quarenta dias, a ser pagos nos dias 4 e 21 de julho e 06 de Agosto em prestações de \$3.000,00 (três mil cruzeiros) a 1ª, \$3.000,00 a 2ª e 4.000,00 (quatro mil cruzeiros) a 3ª.
- 4ª - O empregado por força deste contrato, desempenhará as suas funções de Bailarino nos ballets "PORONOMINARE" - "A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA" - "A CÔRTE DE OXALÁ".
- 5ª - O empregado atuará nos locais: S. Paulo, São Carlos e Ribeirão Preto, Goiânia, Brasília, Belo Horizonte, Guarujá, Santos, Campinas, Piracicaba e Rio de Janeiro.
- 6ª - O empregado se obriga a prestar seus serviços de 8 horas, com intervalo, incluindo tempo de espetáculo (duas horas por sessão), ensaio, aulas e tempo necessário (duas horas antes no máximo) de chegada no local de trabalho.
- 7ª - O empregado terá direito a uma folga semanal remunerada, nos dias 10 (ou 11 a 12), 18, 28 de julho e 4 e 11 de Agosto.
Nota: Tais folgas não estão obedecendo o intervalo de uma semana, porque começarão antecipadas.
- 8ª - A empregadora se obriga a fornecer ao empregado, durante a viagem, as despesas de transporte e alimentação e de hospedagem até o respectivo retorno. Quando não for fornecida a alimentação o empregado receberá Cr\$150,00 (cento e cinquenta cruzeiros), por refeição.

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 13 - São Paulo - Teatro Municipal, 1980

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 14 - Europa, 1980

Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 15 - Ballet Brasileiro da Bahia - BBB, 1978



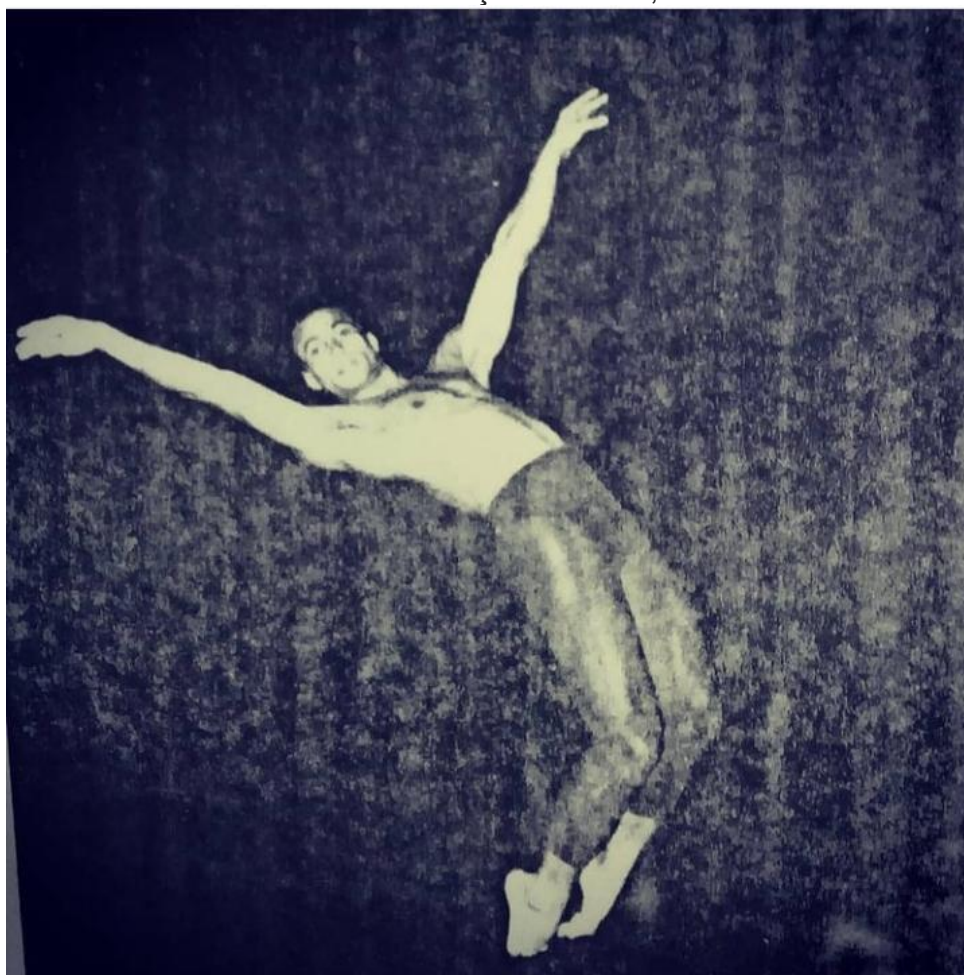
Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 16 - Salto na segunda posição - Ballet Brasileiro da Bahia - BBB, 1979



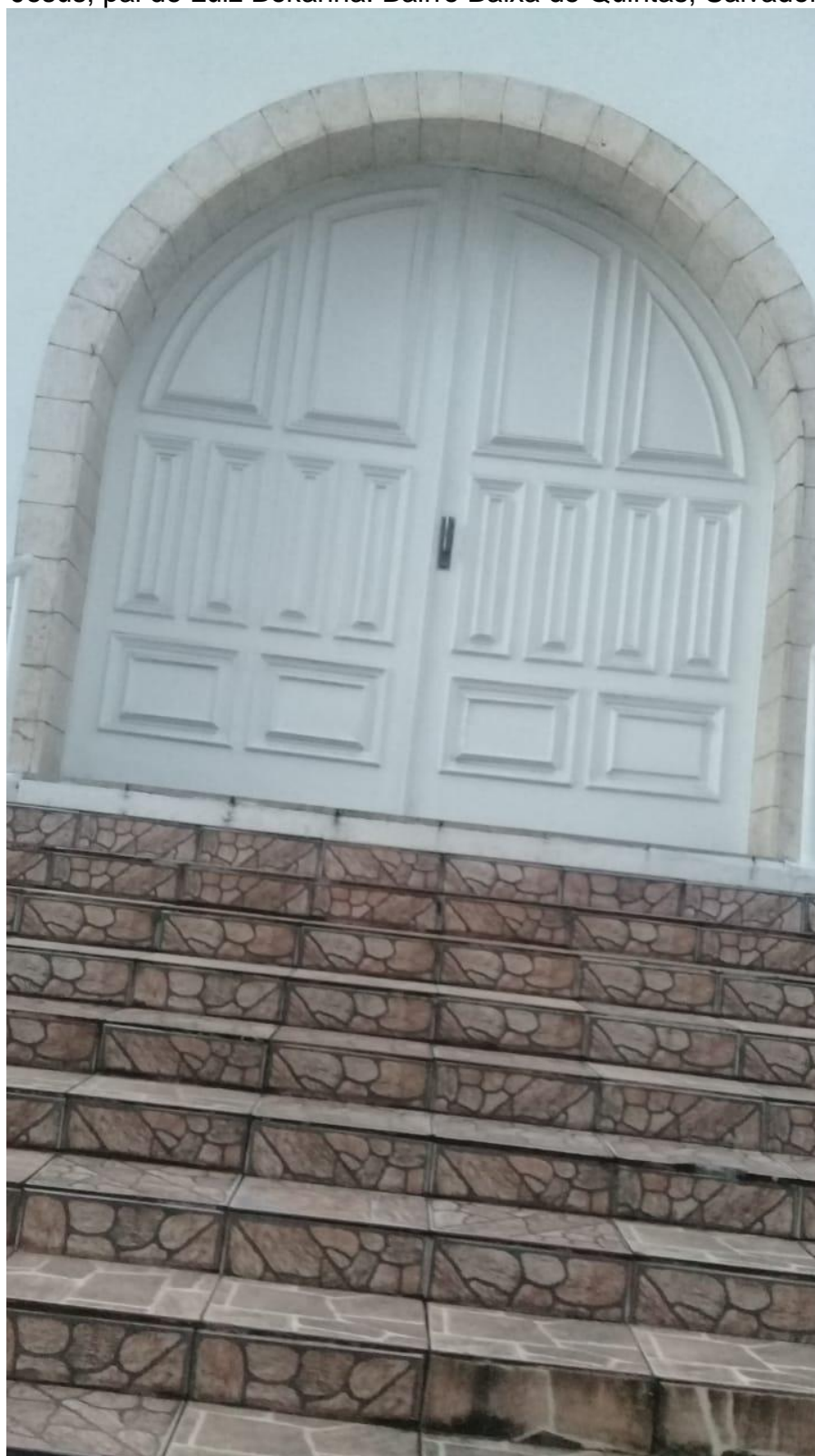
Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 17 - Posição Cambrê, 1980



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.

Anexo 18 - Porta da Igreja de São Judas Tadeu, construída por Bernadino Paulo de Jesus, pai de Luiz Bokanha. Bairro Baixa de Quintas, Salvador



Fonte: acervo de Luiz Bokanha.