

A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolú¹

The Dramaturgy of the Dança dos Orixás: Interview with
Augusto Omolú

Por: Julianna Rosa de Souza²



Entrevista com Augusto Omolú em 06 de maio 2012, em Porto Alegre (RS) no Hotel Plaza Porto Alegre, durante o 7º Festival Palco Giratório-SESC³

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Augusto Omolú foi um dos fundadores e professor da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, diretor artístico e coreógrafo do grupo anfitrião do Carnaval de Nice (França), em 1991, com Gilberto Gil. Professor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, desde 1993 era membro colaborador, ator/dançarino, do grupo dinamarquês Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba. De 2002 a 2013 realizou espetáculos e seminários tendo por base a Dança dos Orixás na Europa e Estados Unidos. No dia 02 de junho de 2013

Augusto Omolú foi brutalmente assassinado em sua chácara (Chácara Omolú) no Bairro Buraquinho na cidade de Salvador (Bahia – Brasil).

² Julianna Rosa de Souza é doutoranda em teatro no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UDESC), com dissertação sobre a Dramaturgia da Dança dos Orixás de Augusto Omolú.

³ Imagem do: Seminário Dramaturgia da Dança dos Orixás, Salvador, jan. 2013. Arquivo pessoal de Julianna Rosa

Augusto Omolú você podia contar um pouco da sua trajetória e como conheceu Eugenio Barba?

Foi muito engraçado, para mim foi uma grande surpresa, foi meu primeiro encontro com o teatro. Para mim não era problema. Não era novidade nenhuma, porque desde pequeno, quando eu tinha oito anos de idade, fui confirmado para Ogum lá na minha roça. A família toda já fazia parte, a minha mãe também. Então, praticamente nascido e criado dentro do candomblé. Quando eu era pequeno, seis ou sete anos, tinha mania de imitar os orixás. Os orixás chegavam se manifestavam, ficavam dançando, mas eu também ficava dançando atrás, muito mais como um divertimento, não tinha noção, não tinha ideia do que estava fazendo, mas para mim aquilo tudo era meu mundo, era minha vida ali dentro da roça. Preparar ebó, sair para pegar folha, assistir as obrigações, a cerimônia das iáos, tira iáo, tocar [atabaque]. Eu tocava, naquela época eu tocava muito porque eu era o único ogã da casa pequeno, tinha outros ogãs também, mas o confirmado era eu. Então eu tocava e não aguentava muito, porque eu tinha os braços pequeninos, mas eu adorava aquilo ali, para mim era meu mundo. Tocava muito bem para todos os orixás na maior satisfação, com muita alegria. E isso foi tudo muito natural para mim. Quando ele [Eugenio Barba] pediu para eu dançar orixá na cadeira, bom, eu danço orixá até deitado na cama, isso não é problema [risos]. Era um teste, mas eu não sabia que aquilo ali já era um teste, mas fiz. Quando comecei a contracenar com a Júlia [Varley] também foi muito interessante. Chamou minha atenção porque eu já tinha uma experiência na dança. Eu tenho formação na área de balé clássico, durante muitos anos, trinta anos. Também tenho experiência em dança moderna, trabalhei com vários coreógrafos. Fui o primeiro bailarino na Companhia [Balé Clássico – Teatro Castro Alves (TCA)]. Tinha muito compromisso com a Companhia. Então, ver Júlia fazendo aqueles gestos, movimentos, ações, me chamou muita atenção, uma dança em outra forma. E comecei a passar os movimentos dos orixás, dentro do que ela pedia eu correspondia com outra energia. E começamos a trocar. Deu-se início aos trabalhos, e então fui viajar para Dinamarca. Comecei a trabalhar com os atores e depois voltamos a Salvador. Começamos - Eugenio Barba e eu - o processo de montagem de Otelo, que foi muito interessante este processo. Por que eu não tinha ideia do que ele queria, não tinha ideia mesmo. Eu já tinha ido à Dinamarca, voltado para Salvador. Eugenio tinha chegado a Salvador e fomos fazer a montagem. Mas eu não tinha ideia do que ele queria ou então, eu o via como um coreógrafo. Eu via Eugenio Barba como um coreógrafo. E como um costume nosso, de bailarino, o coreógrafo faz a sua coreografia e nós bailarinos a executamos. Nós executamos a coreografia que o coreógrafo criou. Depois a assistente faz a limpeza técnica daquela coreografia, você como bailarino tem pouca participação criativa da obra. O coreógrafo tem tudo na cabeça e no corpo e então ele passa tudo para você e você como bailarino só executa, entende? Você não participa do processo de montagem. E isso foram muitos e muitos anos. E me incomodava muito essa coisa no balé do Teatro Castro Alves. Porque como bailarino eu sempre queria mais do que dançar. Essa coisa de sempre estar fazendo a coreografia do coreógrafo é como se você não tivesse nenhuma participação, não é sua. Você não coloca sua emoção, você não acrescenta nada seu, está lá como um boneco, um

robô. E isso me incomodava muito na Companhia. Eu já estava um pouco cansado, eu queria outras coisas, tinha outras ambições, eu estava cansado também tinha mais de vinte anos. Enfim, quando tive esse contato com Barba e começamos o processo de Otelo, me chamou mais a atenção, porque eu tinha todo o conhecimento dos movimentos dos orixás, eu já fazia os movimentos dos orixás. E Eugenio sempre pedia mais e mais, e eu sempre recusava, dava só o limite. Eu segurava um pouquinho, até porque o candomblé para mim era sagrado, algo religioso. Então, eu ainda tinha aquele problema de não me abrir muito, de não permitir. Ele [Eugenio Barba] me pedia coisas que eu não podia passar para ele, coisas de fundamento do candomblé. Eu só podia passar aquilo que era permitido.

Como é para você a relação entre a religiosidade e a arte, digo, como é trabalhar com a religião e a arte?

Isso a principio foi um pouco difícil, até pelas questões de proteção. Mas quando você vai desenvolvendo uma linguagem, passando para outra visão, como arte, você começa a perceber outros valores, começa a entender que não está ferindo a religiosidade, o candomblé, pelo contrário está contribuindo mais para os valores do candomblé, principalmente os valores da religião. Então eu comecei a ceder mais um pouco, porque eu estava vendo outra coisa e não tinha nada a ver com o terreiro. Nos anos cinquenta [1950] foi criado, por exemplo, muitos grupos folclóricos que faziam os orixás no palco. Da forma que estava sendo trabalhado não é que estava imitando o orixá, entende? É diferente da época dos orixás do grupo folclórico, na época eram pessoas que imitavam os orixás, como se estivessem incorporado, faziam caras, bicos e tudo mais, isso sim eu acho que era algo que feria a religiosidade. Mas, trabalhar o movimento do orixá, não. O movimento é também de uma linguagem universal. Ela pertence a uma religião, mas ela também é uma arte enquanto movimento. E isto também é visto na Índia, em Bali, então, por que também o orixá não buscar dentro desse movimento uma qualidade, ou até um estilo próprio para o que eu pensava naquela época. Porque quando eu estava trabalhando, eu sempre trabalhei dança clássica, dança moderna, mas eu sentia uma necessidade muito grande de ter uma técnica especificamente nossa brasileira. Por que eu tenho que ficar o tempo todo estudando algo que não faz parte da minha cultura? Tenho que estudar o tempo todo balé clássico, mas eu não vou ser nenhum bailarino clássico, nunca, porque eu tenho um bundão, o pé não estica, porque essa é minha anatomia, minha cultura é essa. Então eu comecei a trabalhar a dança dos orixás com dança clássica, com a dança moderna. Isso eu já fazia antes, em oitenta e três [1983] em um curso livre que eu criei no Teatro Castro Alves [TCA] que tinha este objetivo: juntar técnicas com o movimento dos orixás e criar uma técnica brasileira, talvez um estilo brasileiro. Eu dava o nome de "dança afro contemporânea brasileira". Era um pouco o movimento dos orixás, com uma pirueta, uma contração de *Martha Graham* e fui desenvolvendo outras coisas. Eu criei um grupo "CHAMA" também, o qual mostrava todo este trabalho pesquisado. Eu e Armando Pequeno. E pronto. Então, esse contato com o Barba foi um leque de possibilidades que me veio. Cada movimento do orixá que eu fazia, ele pedia para eu parar de dançar o orixá e então, para aquele movimento ele

tinha mil explicações para dar. Imagina que cada dança dos orixás pode ter de vinte a trinta movimentos, porque os orixás se comunicam com os movimentos, com as codificações. E a cada movimento daquele ele tinha mil explicações, isso começou a me chamar a atenção. Neste processo fui ficando mais interessado, porque eu sabia dançar os orixás, mas não sabia do conhecimento, sabia dançar, mas não tinha o conhecimento e todas estas informações. Isso foi dentro do processo de Otelo. Ele [Eugenio Barba] sabia o que queria, pois tinha o entendimento da Antropologia Teatral, das ações físicas, dos movimentos, das codificações. Então, ele [Eugenio Barba] fez o quebra-cabeça dele dentro do que eu tinha de material. Enquanto eu fui adquirindo o que era rico para mim, além de ter uma participação no processo da montagem. Depois da partitura preparada, ele [Eugenio Barba] veio com a música. Mais ou menos três meses depois. E nesse período também, Eugenio [Barba] me deixou trabalhando quando a Júlia [Varley] para estar sempre recordando os ensinamentos. Mais tarde acrescentou a Ópera de Verdi cantada por Pavarotti. Todas as partituras selecionadas por Eugenio Barba começaram a se encaixar dentro da Ópera. Essa foi a montagem do espetáculo Orô de Otelo. Então você vê que não teve muito a participação da religião, foi uma visão realmente artística. É claro que Eugenio também respeitou, nunca pediu para trabalhar a religião do candomblé. Ele queria conhecer sim para então ter uma informação sobre, para trabalhar depois com a base e os princípios da Antropologia Teatral. Isto foi muito forte como forma de contribuição. Foi muito bom como processo. Cada momento era muito rico, me surpreendia sempre. Como movimentar os braços, por exemplo, quando o orixá era iansã, orixá dos raios e dos ventos, eu mostrava o movimento e a energia do movimento. Então, ele [Eugenio Barba] queria que eu mostrasse toda a energia do movimento, mas com o movimento reduzido. [Aqui Augusto Omolú demonstra os movimentos e exemplifica com o próprio o corpo as noções de redução e ampliação do movimento]. Isso para mim era um pouco difícil, pois era algo novo, era outra história para mim. Eu não achava ruim, ao contrário comecei a curtir e me permitir. Foi muito rico aprender a linguagem. Isso me deixou muito apaixonado, pois eu já estava com esse problema com o balé. Quando eu tive esta parceria com Eugenio, parece que ele despertou uma nova vida, uma nova condição de sobreviver dentro da minha arte. Além de me aprofundar dentro da pesquisa, dentro do que eu queria como identidade. Porque estava muito mais próximo para criar um estilo próprio, basicamente brasileira a partir da dança dos orixás. Isso foi estimulante, porque eu já tinha uma ideia de pesquisa e quando me encontrei com ele [Eugenio Barba] percebi que era isso mesmo que eu queria. Enfim, eu fui "namorando" esse processo e acredito que ele [Eugenio Barba] também curtiu muito, porque ele [Eugenio Barba] tinha uma grande caixa de movimentos e de ações. Porque imagina, com dezesseis orixás, cada orixá com trinta movimentos diferentes. Para ele [Eugenio Barba] era muito material. Com movimentos diferentes, codificações diferentes e energias diferentes, pois cada orixá conta uma história. Então este encontro foi fantástico

É interessante quando você fala desta diferença do balé, do corpo do balé clássico, porque além da anatomia entra a questão do ritmo e eu percebo em suas partituras um ritmo diferente. Como é isto para você, como funciona este processo

de criação, o que você pensa sobre isso?

Eu não penso. As coisas acontecem. [risos]. Eu não penso, porque são coisas que não dá para você pensar, não dá para você programar, são energias. E eu também já vivia isto desde pequeno. Para mim a grande dificuldade talvez seja a de pensar. Quando eu penso, eu não faço. Eu trabalho também com outra memória. Isso Barba me ajudou muito, a reconhecer essa outra memória, que é uma memória física. Então, é despertar esta memória física. Quando eu faço qualquer movimento está sempre relacionado há algo, as imagens, assim como os orixás se relacionam sempre a algo. Por exemplo, a espada é elemento característico de *Ogum*, a espada, os escudos, os movimentos de ataque, defesa e proteção, a energia de guerra. Você tem as imagens e têm os elementos, você incorpora tudo isso. Não é que você vai pensar em construir aquilo, os orixás já oferecem toda a condição para você criar como base de um treinamento. Imagina se você não tem nada e tem que criar alguma coisa, é diferente, entende. O Odin [Teatret], os atores, por exemplo, criam e improvisam sempre buscando algum elemento, eu tenho os orixás. Se eu vou criar uma partitura para um personagem, eu posso utilizar um ou dois orixás e a partir de então improvisar com os elementos. Eu procuro conversar a energia de cada orixá, improvisei [demonstra o movimento] não mostro o *Ogum*, mas a energia de *Ogum* [sinaliza com as mãos indicando o movimento da espada de *Ogum*]. Você tem que construir interiormente, a alma está ali. Não é algo que você pensa e vem, ao contrário já tem que estar lá. E você precisa construir muito e muito tempo. Trabalhar com todas as condições e qualidades para poder ir armazenando e juntando todas as informações, depois tudo isso naturalmente aparece. Tem outro sentido que traz, entende, quando você pensa, você já está. Eu não vou pensar em como extrair. Não. Já está lá. Criou-se, então, uma estrutura interior com todas estas informações, qualidades de energias. Quando fizemos *Hamlet*, criou-se partituras e a nossa linguagem, minha e de Eugenio, não era a força do movimento e sim o nome do orixá. Ele dizia: "Augusto entre com *ogum*, com *Oxóssi*, agora *oxalá*". Então, ele usava o nome do orixá e eu entrava com a energia do orixá, não tinha nada a ver com o orixá em si, mas a energia sim. Criamos assim outras relações a partir de outras possibilidades.

Podes falar mais sobre essa relação de troca, por exemplo, como o teatro começou a aparecer para ti?

Sim. Exatamente. Eu começo a perceber a parte do teatro. Inclusive, eu trabalho isto em minhas aulas, com os alunos, onde inicio com orixás, os movimentos e depois trabalhamos com a improvisação. Então, vamos transformando todos os movimentos de dança em ações. Até que você já não vê mais o orixá. É como se o orixá fosse o movimento de partida, e de repente você elimina o orixá e fica somente com a energia. Nesse momento, é transformar a dança em teatro, o movimento da dança é transformado em ações. Mas, você precisa trabalhar com todo o conhecimento. Trabalhar a redução do movimento, mas manter a intensidade forte da energia. Buscar as possibilidades de caminhada, posições. Buscando sempre outras possibilidades. Como *Ogum*, a corrida de *Ogum* em cima de um cavalo. Um movimento,

meio-movimento, a parte da frente, atrás. Cria-se um jogo com tudo isso. Você está transformando, então eu vejo o teatro. Para se ter esta visão do que é dança e do que é teatro, você tem que ter muita informação.

Augusto, você trabalha com muitos workshops, oficinas, tem contato com pessoas do mundo inteiro. Queria saber se você percebe, por exemplo, a diferença entre aqueles atores, atrizes, negros, negras, pessoas que já possuem um conhecimento maior sobre a cultura africana e afro-brasileira ou um contato com a religiosidade, se há uma diferença em trabalhar esta técnica da dança dos orixás?

Não existe essa diferença, mas me deixa muito surpreso isso tudo. Porque muitas vezes eu consigo um resultado maior quando estou trabalhando com os estrangeiros. Quando eu estou trabalhando com pessoas da nossa cultura mesmo eu sinto mais dificuldade. É como se eles não estivessem muito preocupados com isso. Tem sempre aquela coisa assim: “é meu”, “eu já sei”, “é da minha cultura”, “é da minha raiz”. Mas no final das contas não sabe de nada. Porque eu trabalho isso no exterior, por exemplo, na China, na França, na Dinamarca e sinto que os estrangeiros respondem muito mais, como se já tivesse um conhecimento. Eles [os estrangeiros] criam uma identificação muito maior com os orixás, mais do que o povo daqui [brasileiros]. Tanto que eu sinto uma presença de *Ogum*, *Oxóssi*, lá [indicando com dedo o exterior]. Aqui eu sinto que ainda há uma dificuldade. Porque lá, eles [os estrangeiros] trabalham com outras ideias, como não faz parte da cultura deles, então estão mais abertos. E aqui como faz parte da cultura ainda tem muito preconceito. É muito difícil quebrar isso. Eu tento, eu estou tentando. Temos muitos problemas no Brasil, preconceito em conhecer, em se aproximar. Meu grande desafio é desenvolver o meu trabalho, minha linguagem, aqui. As pessoas não querem estudar sua cultura e a linguagem dessa forma. Há ainda muito preconceito, daquele que não tem o candomblé como religião, que está na igreja protestante, por exemplo, não quer nem ouvir o nome do orixá, muito menos utilizar o movimento. E quando se fala o nome do orixá, então, logo dizem “está amarrado, está amarrado”, não querem nem ouvir o nome [risos]. Mas são negros. [silêncio]. São negros. E estão negando sua própria cultura, porque não precisa estar dentro da religião para ter conhecimento profundo sobre isso, sobre as influências, sobre a relação que tem os orixás com os elementos da natureza. É muito rico, porque a natureza está no mundo, e os orixás são energias, os orixás são a natureza. Os orixás não estão somente na Bahia, no Brasil ou na África. Os orixás estão no mundo, porque eles são a natureza. Quando você começa a trabalhar com a natureza, levando a energia dos deuses, as pessoas começam então a criar uma identificação muito grande. Há pessoas que choram. Choram de emoção, sentem, por exemplo, *oxum* e começam a se descobrir. Começam a ter uma relação muito grande com a água, com a terra, com o ar. Olha onde estão indo os orixás! O que os orixás estão fazendo lá do outro lado do mundo. Olha que força tem! Mas quando chega aqui não é bem dessa forma. É assim, como já foi dito, aqui as pessoas falam: “é religião”. Mas isso também aconteceu há muitos e muitos anos. E por isso muitas coisas se perderam, foram acabando. Porque também as grandes *Baba Orixás* e *lalorixás* foram muito massacradas na época, sofreram muito, porque o candomblé

era muito perseguido. E eles guardavam tudo isso com muito segredo e morreram com todo o segredo. Hoje não podemos guardar tanto assim, temos que ter outra visão para valorizar tudo isso que também é segredo ou tudo isso que é sagrado. Temos que ter outra visão para valorizar, senão se perde. Ou então continuamos sem identidade? Não. Eu quero buscar ainda mais forte a nossa identidade. Ter uma forma de discutir sobre a nossa identidade cultural em todo lugar do mundo para que seja visto também como valores. O Brasil não pode apenas ser visto como o samba de roda, a capoeira e mulatas. Não, não é isso. A nossa religião também tem uma arte que pode ser discutida. Tanto que você vê a música sendo cantada por Carlinhos Brown, e faz muito sucesso, e é música de candomblé. Não é? Então, os antropólogos também escrevem sobre isso, como o Pierre Verger fez muitos livros comparando a África e o Brasil. Tudo sobre o candomblé está aí, quem quiser abrir um terreiro só com livros ou internet, pode abrir. [risos]. Mas, eu acho importante nós buscarmos estes tipos de valores. Eu fico feliz, por exemplo, quando tem alguém como você que está interessada em desenvolver um trabalho, como há outros também que me procuram. Eu me deixo muito disponível para contribuir e ajudar nesse grande objetivo de termos uma grande família, a família de pensadores, os quais estão ali pensando, estudando, criando novos objetivos, pensamentos, conhecimentos, pensando outras estruturas. É uma luta. Você vê todo começo de ano eu faço um Seminário, de um mês, inicia em janeiro e termina em fevereiro lá em Salvador. Vêm pessoas de todos os lugares do mundo, mas brasileiros vem cinco. Às vezes um de Minas [Gerais], um de São Paulo outro do Rio [de Janeiro]. E de Salvador? Nenhum. Mas acontece lá em Salvador. Em Salvador, às vezes aparece os ex-alunos, ou então, eu chamo e dou uma bolsa para vir estudar. Porque é muito triste ter quarenta pessoas e de repente somente cinco brasileiros, e da Bahia nenhum. Então você vê que não tem muito interesse. Todos ali [Salvador] já se acham a mãe do santo, o pai do santo, a tia do santo, todo mundo é dono do santo, e de quem é o santo então? [risos]. Todo mundo se acha dono do orixá, cheio de poderes, então fica difícil quebrar essa corrente. Às vezes eu penso que o Brasil, ou especificamente a Bahia, perdeu toda uma referência, porque não se sabe o que se está fazendo. E isso para mim, me dá a maior agonia. Entende? Porque quando estávamos lá na Bahia, nós agitávamos tudo. É como eu falei antes, pegava a dança clássica e a dança dos orixás, estava sempre buscando novidades, algo diferente. E ainda tinha os alunos, que eram multiplicadores. Depois, parou. Agora está todo mundo fora [fala dos professores, mestres e outros companheiros que também saíram de Salvador para fazer trabalhos fora do Brasil]. Então, agora virou algo muito comercial. Às vezes se faz dança de orixá para ganhar dinheiro de turista, e fica lá ensinando turista a dançar o orixá com cara e com bico, para quê? Então, quando você pergunta a este sujeito o porquê daquele movimento, não sabe responder. Sabe-se dançar o orixá, porque precisa ganhar dinheiro. É claro, o candomblé é uma escola, mas pare para falar de cada movimento, do significado, das energias. Quando essas pessoas com experiência, de candomblé, vêm para a minha aula, o que acontece? Elas ficam paradas, não conseguem se mexer. Porque estão cheio de vícios. Quando eu vejo, eu paro e pergunto: O que você está fazendo, me diz de onde veio este movimento? Como está sua mão? E começam a gaguejar e não sabem explicar nada. Então, iniciamos o trabalho com todas as noções das qualidades, dos movimentos e

das intenções. É por isso que trabalhar aqui [no Brasil] para mim é diferente, voltando a sua pergunta. Porque aqui [no Brasil] as pessoas acham que já sabem.

Como você se vê agora depois de tanto tempo trabalhando com o Eugenio Barba?

Amadureci muito. E até mesmo criou condições e possibilidade para eu chegar até o outro lado do mundo. Isso ajudou muito, mas também você tem que querer. Porque eu passei por situações muito difíceis, distante da minha família, distante cultura, distante de tudo para estar lá, porque era aquilo que eu acreditava, naquela linguagem. A língua na falava, inglês, francês e outras línguas, mas a linguagem sim. E isso era o mais interessante para mim, pois era o que eu queria estar ali. O que Eugenio [Barba] falava eu compreendia, e então comecei a trabalhar com outras visões, a leitura do movimento, das ações. Você tem que abrir mão de algumas coisas. Porque se eu estivesse lá com outros interesses, outras ambições, como talvez a de aprender uma língua, o dinamarquês ou inglês, enfim, talvez eu não tivesse tanta informação e conhecimento. Quem sabe teria a língua que todos têm, mas não teria a linguagem. E o que me interessava entre tudo era a linguagem, e me interessa até hoje a linguagem. É o que eu estou defendendo. E por isso ainda estou trabalhando com Barba.

Augusto, obrigada pelo tempo disposto, pela sua atenção e por ter permitido acontecer esta entrevista. Agradeço imensamente, pelo registro e pelas tuas contribuições.



Augusto Omolú

Augusto José da Purificação (1962-2013)

(Foto: Reprodução/ TV Bahia)

Fonte: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2013/06/bailarino-e-coreografo-augusto-omolu-e-velado-no-tca-em-salvador.html> - Acesso em: 30 maio 2015

Enviado em 30/05/2014
Aprovado em 30/05/2015