

Entrevista

Performance e política:
a modernidade negra
de Ismael Ivo

Noel dos Santos Carvalho

Brasil. Professor de cinema e produção audiovisual do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios - UNICAMP.
noelsantoscarvalho@yahoo.com.br

Ana Cristina Ribeiro Silva

Brasil. Professora universitária e dançarina. Mestre e doutoranda em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da UNICAMP.

Resumo

Apresentamos a seguir a entrevista feita com o bailarino Ismael Ivo em 2017 na sede do Balé da Cidade de São Paulo. Poucos meses antes, ele fora empossado diretor da instituição, uma das mais prestigiosas no campo da dança no país. Desde sua fundação, em 1968, foi a primeira vez que um homem negro assumiu sua direção. Evidentemente o convite para o prestigioso cargo não deve nada ao fato de Ismael Ivo ser negro, seu nome é uma marca no campo da dança.

Palavras-chave

Ismael Ivo; performance; modernidade negra; corpo

Resumen

Presentamos la entrevista con el bailarín Ismael Ivo en 2017 en la sede del Ballet de la Ciudad de São Paulo. Unos meses antes, había jurado como director de la institución, una de las más prestigiosas en el campo de la danza en el país. Desde su fundación en 1968, ha sido la primera vez que un hombre negro se hace cargo. Por supuesto, la invitación al prestigioso puesto no debe nada al hecho de que Ismael Ivo es negro, su nombre es un sello distintivo en el campo de la danza.

Palavras-clave

Ismael Ivo; performance; modernidad negra; cuerpo

Performance e política - a modernidade negra de Ismael Ivo

Esta entrevista foi feita com o bailarino Ismael Ivo em 2017 na sede do Balé da Cidade de São Paulo - Brasil. Poucos meses antes, ele fora empossado diretor da instituição, uma das mais prestigiosas no campo da dança no país. Desde sua fundação, em 1968, foi a primeira vez que um homem negro assumiu sua direção. Evidentemente o convite para o prestigioso cargo não deve nada ao fato de Ismael Ivo ser negro, seu nome é uma marca no campo da dança.

Da origem suburbana à direção do Balé da Cidade, Ivo passou pelas mais importantes instituições culturais europeias. Foi fundador, diretor e conselheiro artístico do Festival ImPulsTanz, em Viena. Idealizou e dirigiu o projeto Biblioteca do Corpo e trabalhou como professor convidado da Max Reinhardt Seminar, na Universidade de Música e Artes Performáticas de Viena. Dirigiu o setor de dança da Bienal de Veneza e foi o primeiro negro e estrangeiro a dirigir o Teatro Nacional Alemão, em Weimar. Trabalhou ao lado de nomes como Pina Bausch, Marina Abramović, Alvin Ailey, entre outros.

O exitoso currículo profissional não o privou de enfrentar o racismo e a desigualdade social. Ao contrário, a pertença étnica e origem social foram elementos da trajetória que inspiraram as suas performances.

Como outros artistas da mesma geração, Ismael Ivo expressa uma aguda consciência racial. Sua trajetória se confunde com a do movimento social negro que emergiu no final da década de 1960 e atingiu o ápice nos anos 1970, com a criação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial - MNUCDR. Seus companheiros de luta são nomes fundamentais na ressignificação política e cultural da negritude no Brasil, como Abdias do Nascimento, Thereza Santos, Lélia González, Helena Teodoro, Ari Candido Fernandes, Arnaldo Xavier, Cuti, Sueli Carneiro, entre outros.

O racismo foi uma herança do sistema escravocrata e a desumanização, o seu resultado infausto. Ao escravo foi negada a humanidade. A abolição não corrigiu os seus males, ao contrário, aprofundou-os. As teorias racistas que advogavam a inferioridade inata do homem negro trataram de mantê-lo marginalizado da vida nacional. Foi somente a partir de meados dos anos 1910 que a integração do negro na narrativa do

nacionalismo nascente, do qual o livro *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre é obra icônica, entrou na pauta das elites. Mas os limites dessa integração foram as alegorias nacionais, via de regra, caricatas e estereotipadas.

Uma agenda de lutas contra o racismo, protagonizada por ativistas negros, ocorreu entre o final do Estado Novo e o golpe militar. Neste período surgiu a noção de uma cultura e história negras. Em 1945, artistas e ativistas do Teatro Experimental do Negro - TEN, influenciados pelas teorias da negritude, criticaram a versão nacionalista da história do Brasil. Reivindicaram a participação ativa do negro no pacto nacional democrático que se desenhava após o fim do Estado Novo.

A partir dos anos 1960, não obstante a repressão promovida pelos militares no poder, o movimento negro acirrou sua demanda por uma cultura e história próprias. As influências vieram das lutas pelos direitos civis dos negros estadunidenses, da descolonização da África e da cultura popular negra difundida pelos meios de comunicação de massa. A cultura popular negra inspirado no *Black is Beautiful*, soul, funk, reggae, hip hop, moda e cinema negro ajudaram a moldar uma consciência negra que transcendia o Brasil e se conectava com a do Caribe, EUA, África e Europa.

É aqui que reencontramos Ismael Ivo. Sua geração é tributária dessa história de lutas e sua arte expressa essa consciência. A passagem a seguir, retirada da entrevista, nos parece exemplar: "(...) eu via que através da minha identidade negra trazia para o cenário artístico uma outra cor, uma outra forma de ver, produzir e traduzir."

A arte de Ismael Ivo se coaduna com o que podemos definir por segunda modernidade negra¹, momento em que os artistas negros produziram representações referenciadas a partir de seu grupo étnico. Conceitos como origem, identidade, pertencimento, memória e consciência se combinam com a ideia de raça e negritude para referir-se a uma história singular.

Vejamos um pouco dessa história.

Entrevista

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Bom dia, Ismael Ivo. Obrigado por nos receber. Gostaríamos que você falasse um pouco da sua vida. Como avalia sua trajetória de menino negro da periferia da Zona Leste, com passagem pela Europa e, agora, convidado pela prefeitura para assumir a direção do Balé da Cidade de São Paulo? Poucos negros no Brasil têm essa trajetória, não?

Ismael Ivo

— Sim, completamente. Quer dizer, é muito interessante! Sou o primeiro negro diretor do Balé da cidade de São Paulo. Quando o prefeito Dória e o secretário da cultura me convidaram, eu aceitei. Então fomos para a primeira conferência de imprensa no gabinete do prefeito. Na minha frente 40, 50 jornalistas. E o prefeito disse: “Bom, agora o Ismael está assumindo, vai ser um dos diretores do Teatro Municipal e do Balé da Cidade”. Aí eu comecei a contar a minha história. O menino negro que nasceu na zona leste, periferia de São Paulo, pobre e sem condições. Eu me infiltrei, coloquei o meu corpo negro no mundo de artes. Especialmente da dança que, sem nenhuma crítica, é destinado a uma classe média. Eu abracei a dança como um sonho possível. E penso que é por isso que estou hoje aqui. Olhei a plateia e vi aquele silêncio no ar e eu disse: “Bom agora vou dizer para vocês quais são as minhas ideias.”

Noel Carvalho e Ana Cristina

— No jornal Valor Econômico, de São Paulo, saiu uma reportagem com uma frase sua: “Gosto de me pensar como canibal das artes”. A antropofagia é uma imagem forte na cultura brasileira desde a Semana de Arte Moderna e depois, retomada pelo tropicalismo. O que significa ser um artista canibal? Você canibalizou lá fora também?

Ismael Ivo

— Eu participei de uma reportagem no jornal da Zona Leste há algum tempo atrás. Falei um pouco da minha infância, como foi minha vida na zona leste. Uma infância

num bairro pobre de periferia com chão de barro e como isso povoa meu imaginário como artista. Eu sempre desejei fazer dança, naquele tempo não tinha a dança urbana com a força que tem hoje, então me inseri em outros espaços.

No Brasil eu me inseri, foi uma infiltração. No início, quando terminavam os ensaios, eu era o único que tinha que tomar dois ônibus para Sapopemba. Os outros eram todos de classe média. Retornavam para suas casas no bairro Jardins. Eu era o único negro, mas eu estava ali insistindo e era um lugar que eu queria conquistar.

Eu sempre digo, mesmo com toda minha experiência internacional, eu não precisei virar estrangeiro para criar arte na dança fora do Brasil. Fui diretor por oito anos do setor de dança da Bienal de Veneza e um dos fundadores do The ImpulsTanz – Vienna International Dance Festival, que agora é um dos principais festivais de dança da Europa, com ações relacionadas à educação e disseminação da dança.

Procurei sempre evitar o estereótipo que existe relacionado ao negro. Eu saí do Brasil para me inserir e me propor, mas sempre com minha base de negro brasileiro. Meu interesse foi desenvolver e absorver outras ideias a partir da minha própria matriz. E isso, claro, muito relacionado com o sentido da antropofagia. Quis, para mim, toda a tradição de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral que nos anos 20 no Teatro Municipal, que hoje é minha casa, desenvolveram a Semana da Arte Moderna. Essa manifestação antropofágica, expressa na declaração “Tupi or not Tupi”, parodia o “To be, or not to be” de Shakespeare.

Uso muito essa ideia, influenciado pelo filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, em que Grande Otelo fazia o personagem central. Tenho toda essa experiência de 30 anos lá fora, mas para todo sempre sou um Macunaíma. Não precisei virar alemão ou alguma outra coisa. Porque como artista negro afro-brasileiro eu tenho uma forma interpretativa de como responder ao mundo e de procurar o meu espaço.

Noel Carvalho e Ana Cristina

— É uma posição política essa sua recorrência em afirmar a negritude? Ela aparece também nos documentários *O Rito De Ismael Ivo, Figuras da Dança* e nas suas falas

durante a visita na Cia. Eclipse Cultura e Arte de Campinas. Onde nasceu e se fortaleceu essa posição?

Ismael Ivo

— Aqui mesmo no Brasil. Eu tive uma fase muito importante no início da minha carreira artística. Fui apadrinhado por um grupo de pessoas fundamentais na minha vida. Participei de dois extremos. De um lado, eu estava infiltrado na arte da dança moderna, ou dança contemporânea de São Paulo. Como todos sabem, este é um espaço normalmente reservado para a elite branca. Por outro lado, fui muito próximo de um grupo que funcionou como meus mentores. Refiro-me a pessoas como Abdias do Nascimento², Thereza Santos³, Lélia González⁴, Helena Teodoro⁵, etc. Me envolvi muito com eles e me fortaleci com as suas reflexões sobre o negro brasileiro.

Tereza Santos, por um momento, ocupou uma posição na Secretaria de Cultura do Estado e reuniu autores de poesia negra. Nesta ocasião eu escolhi, coreografei e dancei um poema. Participei ativamente do nascimento do movimento negro no Brasil, com pessoas de São Paulo e também do Rio de Janeiro. Junto com a Lélia Gonzalez e Helena Teodoro, escritora e professora universitária, fui para a Bahia. Conversamos com o ativista Vovô do Ilê Aiyê e também com grupos do movimento negro da Bahia.

Esse posicionamento existencial e político sempre fez parte da minha vida. Eu não usei isso como uma arma para me contrapor, mas para me fortalecer e ter uma voz própria. Hoje em dia existem cotas para universidades, mas nada disso existia naquela época.

E isso foi fundamental, porque eu via que através da minha identidade negra trazia para o cenário artístico uma outra cor, uma outra forma de ver, produzir e traduzir. Você pode dizer que é simplesmente a originalidade de cada artista, mas o contexto que eu acabei de descrever me deu as ferramentas para articular e me expressar daquela maneira. Me movimentei no mesmo circuito de outros artistas, brancos e negros, também originais. Mas a minha originalidade era nutrida por esse tipo de argumento que eu sabia que era meu, que era do meu corpo negro.

A primeira coreografia que eu fiz se chamava *Ode para o rei de Harlem* e foi inspirada em um poema do Frederico Garcia Lorca. Ele descreve a primeira visita aos guetos de

Nova Iorque. E eu terminava falando e me movimentando, comendo palavras e vomitando movimentos. Ao final desse poema eu pulava! Ficava pulando! Pulando! Pulando no ar e dizendo assim: "Há de gritar louca de fogo, há de gritar louca de neve, há de gritar com a cabeça cheia de excremento, há de gritar como todas as noites juntas, há de gritar com voz tão desgarrada, até que as crianças tremam como meninas e libertem o negro do azeite, e da culpa porque queremos o pão nosso de cada dia, flor do videiro e perene ternura debulhada, porque queremos que se cumpra a vontade da terra que dá seus frutos para todos."

Essa foi a primeira coreografia da minha vida, era esse o meu argumento e as pessoas ficavam estarecidas. Todos que assistiam eram do Teatro Ruth Escobar, Teatro Galpão e Teatro da Dança, que era o movimento contemporâneo da dança da época. E eu com esse tipo de solo. As pessoas ficaram caladas, desnorteadas.

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Sim, e foi um período bastante rico para as artes, este ao qual você se referiu agora. Politicamente o Brasil estava se abrindo para a democracia e formas civilizadas de sociabilidade. Havia a necessidade urgente de participação, justiça social e a mudança institucional que veio mais tarde, em parte, com a Constituição de 1988. O movimento negro do qual você participou teve um papel original no período. Ele reivindicou a cultura negra na contramão de uma versão superada do nacionalismo cultural. É possível falar em uma dança negra enquanto estética específica para o corpo negro?

Ismael Ivo

— Isso é um processo de descoberta e de encontros. Eu sempre fiquei muito assombrando no meu processo de estudo, na minha formação como artista. Em uma ocasião me deparei em São Paulo com o Balé de Senegal, eu olhei e percebi alguma coisa minha lá. Não sei se era linguagem artística, mas eu me identifiquei e reconheci uma referência que me atraiu!

Depois eu fiz o meu próprio trabalho solo chamado *O Rito de Corpo em Lua*. Nele minha interpretação poética era que a Lua representava o negro. O oposto do Sol, então era

o rito do corpo negro. Este solo deu origem ao filme de Ary Candido⁶, que interpretou o espetáculo e tituló seu filme como *O Rito de Ismael Ivo*.

Fui apresentar este solo na Bahia, no primeiro festival de dança contemporânea nacional. A dança do Brasil todo estava na Bahia naquele momento. Vários coreógrafos, que se tornaram famosos posteriormente como Deborah Colker e Lia Rodrigues, estavam lá. Neste cenário eu apresentei esse solo e Alvin Ailey me viu e disse: “Você tem uma forma diferenciada de se mover. Onde você está aprendendo isso? Parece, às vezes, alguma coisa assim off-Broadway, de Nova Iorque. De onde você tira esses movimentos?” Eu respondi que era minha pesquisa, do meu próprio interesse. Ele então me convidou para ir a Nova Iorque (risos). Meu axé estava plantado na Bahia. É de lá que eu tinha de sair para o mundo.

Foi naquele momento que tudo aconteceu. Isso pode ser interpretado como um sinal de que existe um tipo de conexão. Quer dizer é genético, é cultural, ou talvez, um interesse pelas próprias raízes. Eu acho que a busca pela identidade se transformou em uma espécie de trampolim para a arte e a proposta de uma linguagem e estética próprias.

Já naquela época, fazendo dança moderna no patamar mais elitista, eu buscava mais. Fazia aulas de dança afro-brasileira. Em São Paulo fiz maculelê e maracatu. Estava interessado em dança afro, dança dos Orixás. Não tinha um interesse puramente folclórico, embora fosse justificável. Existem inúmeras danças folclóricas lindas, diversos grupos, como o próprio Balé da Bahia, que são incríveis. Mas eu estava interessado em saber qual era a simbologia dos orixás, por exemplo, Oxumaré com o arco íris. Queria não só aprender a dança, eu queria transformar.

É uma matriz de pesquisa artística que eu posso levar à Lua! E retorno então para o *Rito do Corpo em Lua*. Uma viagem em que era possível ver traços de Ivo, subindo uma escada e virando um pássaro e escorregando como uma serpente. Era a imagem de Oxumaré, que também tem o arco íris e a serpente. Mas não era a dança da serpente, eu escorregava do topo da escada já transformada, colhendo outros elementos. Uma mesma matriz, talvez genética, cultural ou só identitária. Talvez a identidade combinada com a genética e a história forneçam uma ponte para desenvolver a criatividade.

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Pode ser, embora o conceito de genética seja problemático para explicar a cultura. E como se deu a relação com a cultura hip hop? Você a conheceu no Brasil ou no exterior? Usou o conceito de antropofagia para mergulhar nela também?

Ismael Ivo

— Foi lá fora! Nessa época em que conheci o Alvin Ailey. Fui para Nova Iorque e lá tive aulas de dança moderna e dança clássica. Eu queria um desafio, absorver todas as informações. A dança clássica, por exemplo! Pensava em entender e fazer uso quando quisesse, se eu quisesse e como quisesse. Foi como montar uma coleção de armas. Queria me fortalecer para depois poder fazer o que eu bem entendesse com esse material. Ninguém poderia me rotular, dizer que era dança folclórica, dança moderna, etc. Me tornei uma mescla de todas elas, até do clássico, para então usar isso como uma artilharia, como arma mesmo. Essa era minha proposta: eu vou dominar! Quantas piruetas estão fazendo? Vou fazer também! Era uma proposta minha, racial mesmo, de negritude, de ganhar espaço!

Foi importante porque a própria companhia de Alvin Ailey unia o clássico e o moderno. Havia outras companhias, como, por exemplo, a Dance Theatre Of Harlem, que era uma companhia clássica, só com negros. Eu tive um grande campo de inspiração e ação com os grupos independentes. Nas ruas de Nova Iorque eu conheci o Break Dance (Breaking). Na época não havia nenhuma academia, não eram acadêmicos, e eu ficava horas depois ou no intervalo das aulas parado nas esquinas ali da Broadway vendo aqueles meninos negros. Eles vinham do Harlem e do Bronx porque dava mais dinheiro dançar na Times Square. Era o Breaking que estava bombando! Eu me perguntava: "Break Dance, o que que significa? O que eles estão querendo dizer?"

Primeiro eles se infiltravam no espaço central da grande Nova Iorque. Eles vinham com a dança e quebravam o próprio corpo para ganhar espaço. Então para mim a Break Dance não é simplesmente bonita porque é bonita! É um corpo que está quebrando muitas estéticas acadêmicas para ganhar espaço, expressão, legitimidade. Foi dessa forma que eu vi o Breaking chegar.

Acho que a população negra foi banida historicamente das periferias, vive sob as piores condições sociais, são as menos privilegiadas ainda hoje. Essa condição fez nascer uma força de expressão. Entendeu?! Você começa a abafar as pessoas, uma hora arrebenta! Isso é um celeiro, pois a arte que vem da cultura negra tem a tendência de se renovar o tempo inteiro, de ganhar espaço, de procurar vozes, de se infiltrar e muitas vezes se torna moda. As pessoas em geral não vêem que essa origem vêm de uma afirmação social, racial, existencial. Eu fiquei fascinado com o Breaking e a cultura hip hop.

Estava em Veneza quando vi um vídeo de John Lennon da Silva, dançarino urbano de São Paulo, em um concurso nacional da televisão brasileira. Mostrei o vídeo para 40 bailarinos que estavam comigo e ressaltai para observarem como a criatividade não tem limites. Esse menino no Brasil dançando o *Lago dos Cisnes* com Danças Urbanas. O Krump, dança urbana do século XXI, nasceu na Califórnia e se amplia depois da queima de Los Angeles, como foi demonstrada no documentário *Rize*. Sempre há uma motivação, como já dizia antes, talvez racial, talvez cultural, talvez já no DNA, mas existe também uma circunstância social, dessas pessoas e comunidades, que devido às adversidades são forçadas a destampar uma voz que vem carregada dessa energia, desse tipo de entendimento, desse tipo de protesto. O próprio RAP em suas letras aponta: "Ok! Agora vocês vão ouvir o que que eu vivo, entendeu, tão pensando o que?" E o RAP Ostentação, que também não deixa de ser uma forma de protesto: "Agora vou adquirir todo o ouro que eu puder até nos meus dentes, nos meus olhos. Se eu quiser vou colocar duas pepitas de ouro e agora vocês vão ter de me enxergar! Roupa de ouro, olho de ouro, Olhem! Me enxerguem!" Entendeu? É incrível. É como uma panela de pressão, uma hora explode!

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Sim, a cultura popular nunca é uma via de mão única. Você é um artista moderno, tem a experiência da cultura popular urbana e suburbana somada à expertise do acadêmico, do artista clássico na dança. Portanto, sabe que a cultura hip hop tem aproximadamente 45 anos e o Balé existe há séculos. Embora atualmente ambas ocupem os mesmos lugares nos teatros, periferias e em projetos sociais, existem os

desequilíbrios. Ou melhor, diferenças de tratamento que repõe a velha e conservadora hierarquia entre o popular e o erudito. O que nos parece bem típico dos países atrasados e suas elites tacanhas. Então, existe mesmo esse desequilíbrio?

Ismael Ivo

— Existe, claro! Agora os órgãos que fazem a gestão de cultura são obrigados a enxergar a cultura que parte “espontaneamente” da periferia. Eles não podem ignorar porque é uma força que vem como um tsunami. Então é melhor se preparar e dar espaço.

Por exemplo, às vezes nessas rondas do Programa de Qualificação em Dança, do governo Estado, no qual sou curador artístico, eu cito a Cia. Eclipse de Campinas. Eu adoro espantar as pessoas! (risos) "Sabem o que eles estão fazendo? A Cia. Eclipse está fazendo dança urbana com óperas do Maestro Carlos Gomes!" Começo a utilizar vocês como exemplo, entende? Para provocar.

Temos sim essa preocupação. Procuramos os representantes da dança urbana que já existem mas ainda não têm o devido valor. Por exemplo, como citei o caso de John Lennon da Silva, Cia Eclipse, entre outros. Vejo que estão se fortalecendo artistas, grupos e núcleos que serão modelares dessa equiparação.

O Balé da Cidade de São Paulo possui uma diversidade de corpos, mas faltam negros. Só tenho dois e nenhuma mulher! Mas isso vai mudar porque preciso dessa energia. Quando você traz sua origem, você responde de uma outra maneira. Eu vejo que estão nascendo exemplos como a Cia Eclipse que tendem a chegar nesse mesmo patamar. Um grupo que vai além da sua dança urbana que, aliás, faz muito bem, com excelência! Mas vocês estão se abrindo para a arte. É melhor conhecer tudo, se informar. Eu sei que vocês estão insistindo na teoria, em nutrir esses meninos de outras coisas também, de colocar mais na mesa deles e depois transformarem em um produto artístico. Mas sim, existe ainda uma lacuna. Mas eu acho que está se abrindo um caminho.

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Nós temos pesquisado vários centros nacionais de dança na França. Há dois deles, Créteil e Val-de-Marne e de La Rochelle, com companhias e diretores de dança urbana. O Companhia Käfig é uma delas e a outra se chama Companhia Accrorap. Eles têm apoio do Ministério da Cultura da França. É uma outra maneira de reconhecer a dança, diferente do Brasil. Dentro do Estado de São Paulo nós temos o Balé da Cidade, ligado ao município e a São Paulo, Companhia de Dança ligada ao Estado, mas nacionalmente nós não temos uma companhia de dança. Você acha possível algo parecido com o cenário internacional com relação à dança no Brasil? Você vislumbra algum cenário para o negro e a cultura hip hop?

Ismael Ivo

— Sim, eu tenho que acreditar sempre! Tenho eu como exemplo. Estou sentado aqui com 50 pessoas, 34 bailarinos, todos sob meu comando! O negão aqui é prova de um negão que chega!

Quando eu cheguei aqui no primeiro dia, o guarda me disse: "Bom dia! O que o senhor quer?" Eu respondi: "Eu sou o novo diretor, agora eu mando no prédio." (Risos). Reconheço que é uma grande surpresa para mim mesmo. Então eu digo, eu sou meu próprio exemplo. É possível!

Tive o prazer de acompanhar bem de perto a política para a dança na França. Tenho vários amigos que foram diretores de centros nacionais. Foi uma política iniciada pelo Ministro da Cultura. Eles abriram o mapa na mesa e verificaram: "Onde há teatros? Centros artísticos? Onde? Então a gente vai investir aqui, aqui, aqui..." Essa política criou a dança contemporânea francesa em que os coreógrafos puderam ocupar espaços, ter a oportunidade de desenvolver e experimentar.

Uma coisa que eu critico muito em nosso país é que temos uma política cultural de alimentar passarinho. Trabalhamos assim: o sujeito abre seu biquinho ganha um pouquinho. Esse tipo de política para a cultura não vai para frente. Penso que é preciso destinar recursos, dar condições, identificar potencial, investir para obter resultados e a arte se desenvolver. Estamos ainda muito aquém desse desejo, mas eu acho que é possível. É uma coisa que estou batalhando, vou tentar, eu espero conseguir.



Fig. 1 - Ismael Ivo em cena

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Voltemos ao corpo negro. Ele é atravessado por significados históricos e sociais. Alguns terríveis, como os que remetem às sevícias oriundas da escravidão, ao desprezo e ao extermínio físico decorrente do racismo e dos estereótipos, dos quais já falamos. Mas ele é também expressão de liberdade e alegria. Representa uma sexualidade vibrante, uma linguagem e estética que desfazem o modelo eurocêntrico. Não é possível pensar a cultura americana - referimo-nos ao continente! - sem a presença do corpo negro e de uma estética decorrente da sua presença. Como você trabalha essas representações na dança?

Ismael Ivo

— Isso já foi até questão de debate. Eu comecei a desenvolver meu trabalho fora do Brasil e as pessoas se surpreenderam pelas opções de como eu apresentava o corpo negro. Não era uma coisa muito europeia. Alguns autores destacam como eu influenciei e desenvolvi uma outra estética. Organizando ideias coreográficas no palco,

dentro da própria cultura alemã. O meu trabalho intitulado *Francis Bacon*, por exemplo, casou uma outra visão estética. Eu acredito que o corpo do dançarino brasileiro tem muito mais liberdade para se expor. Na cultura alemã, por exemplo, a exposição frontal é muito difícil. O corpo para eles tem um significado histórico grave, é o que foi queimado nos campos de concentração.

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

Anos depois, em Nova Iorque, acidentalmente eu encontrei um fotógrafo radical americano, Robert Mapplethorpe, que objetivou o corpo negro, o homem negro, a sexualidade, o membro cavalariço do homem negro, etc. Eu fiquei fascinado com suas fotografias porque ele pegou a fantasia que a elite e a sociedade têm e colocou na mesa. É como se dissesse: "Olhem, esse é meu fascínio, é minha obsessão, gostem ou não gostem. Vejam se quiserem!"

Paralelo a isso, ele fez um outro trabalho com fotografias branco-negro de flores, principalmente flor callas, a flor branca, que é meio fálica. Suas fotografias eram lindas. Ele era um fotógrafo incrível. Eu estava trabalhando com o Alvin Ailey, em Nova Iorque e de repente, por uma conexão de uma jornalista que eu fui acompanhar, ele me fotografou. Depois de alguns anos ele morreu de AIDS.

A obra de Robert Mapplethorpe é uma referência dentro dessa obsessão do corpo negro, do homem negro, de tudo isso... e da simbologia. E foi uma coincidência ele ter me fotografado, feito retratos e fotografias de meio corpo. Não fiz nu (risos). Naquela época, nem conseguiria. Mas depois, anos depois eu resolvi criar um solo chamado

Mapplethorpe. Criei esse solo um pouco dentro da experiência que eu tive de quase duas horas com ele me fotografando no estúdio. Então coloquei no palco 300 callas, um jardim branco, aonde o meu corpo negro fazia um percurso dentro do universo e da obsessão do fotógrafo.

Eu fiz mais, pedi para Anistia Internacional fazer uma pesquisa dos encarcerados americanos e, ao mesmo tempo que eu estava no palco fazendo algumas referências coreográficas do corpo negro, eu projetava um pé de um homem negro acorrentado, caminhando, do sistema prisional dos Estados Unidos, “coincidentemente”, de maioria negra. Estavam no corredor da morte, condenados à cadeira elétrica. Na lista havia alguns dados: anos de prisão, etnia (a maioria negros e hispânicos), quantos anos ficaram na prisão, etc. E claro, ficaram na prisão porque a comunidade negra não tem dinheiro para pagar o serviço judicial legal.

Ao mesmo tempo que eu estava dançando, uma pessoa da lista caminhava para a execução. Eu apresentava os pés e a lista mostrava o sujeito: fulano de tal, negro, tantos anos de prisão, em alguns minutos estará caminhando para a cadeira elétrica. E o público assistia aquilo enquanto estava acontecendo!

Eu gosto de provocar. Em um outro momento da coreografia, eu pegava galões de gasolina e caminhava enquanto uma imagem de fogo era projetada. Eu pegava um dos galões de gasolina, jogava no meu corpo e caía um pó branco. Eu parava, olhava para as pessoas. Elas estavam esperando o fogo, induzidas pelas projeções. Mas o que viam era um corpo negro completamente nu coberto com pó branco.

Num outro momento, eu usava um objeto de Robert Mapplethorpe, um canivete de pressão. Às vezes eu o pegava e passava no meu corpo, como se fosse me cortar. Aí pulava para fora do palco e, só com o canivete, sem fazer nada, olhava para as pessoas com o ele aberto: decifra-me ou devoro-te! E agora? Um homem negro com o canivete aberto? O que pode acontecer? O que você sente? Aí eu voltava para o palco. As pessoas ficavam atônitas.

Então esse tipo de simbologia, usando um ícone da fotografia e essa objetivação do corpo negro, foi transformada em uma ação política. Assim, fui desenvolvendo uma linguagem de como utilizar uma proposição estética. Mapplethorpe foi um ícone da fotografia e por coincidência eu fui fotografado por ele. Mas fui discutindo com ele sua

própria obsessão, colocando exemplos de quando se está fazendo a elegia da beleza negra, esse mesmo corpo está sendo dizimado, executado.

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Certo Ismael, gostaríamos que você falasse mais do seu engajamento político e cultural no movimento negro. No final dos anos 1970 os intelectuais, artistas e ativistas negros denunciaram o racismo como a principal barreira contra o pleno direito de cidadania da população negra. Você fez parte desse movimento, foi um dos seus protagonistas no campo artístico e, mais especificamente, na dança. Qual foi a sua participação nesse contexto político?

Ismael Ivo

— Sim, eu colaborava com o ativismo negro. Participava das conferências e fazia ações artísticas a partir dos poemas dos poetas negros no Rio, na Bahia. Quando estive em Nova Iorque participei de um grupo de brasileiros ligados ao movimento negro. Não sei se tínhamos um nome, preciso confirmar. Mas fizemos algumas atividades, convidamos algumas pessoas para conferências e contatamos alguns líderes comunitários do Harlem. Portanto, nos anos que fiquei em Nova Iorque, mantive esse tipo de ativismo. Já na Europa, me distanciei um pouco da causa.

Mas, ainda assim, durante a minha estadia em Berlim tive a oportunidade de criar um projeto que se chamava Projeto Atlântico, sobre a cultura negra. Fiz uma pesquisa e levantei os principais pontos de Berlim que se relacionavam com o negro. Por exemplo, o primeiro teatro em que Josephine Baker se apresentou, o estádio olímpico aonde Jesse Owens ganhou, em 1936, as medalhas de ouro nas Olimpíadas de Berlim e a sede do parlamento Alemão em que se decidiu a partilha da África. O projeto consistia em visitas guiadas a esses lugares. Havia um ônibus com aproximadamente 20 lugares e dentro dele uma cantora negra se apresentava. Exibíamos um vídeo histórico e os meus bailarinos preparavam performances. Eles dançavam onde outrora havia o Teatro da Josephine Baker. Depois entrávamos no estádio olímpico de Berlim e fazíamos uma encenação da corrida.

Eles saíam do ônibus, assistiam a performance e entravam novamente. A visita continuava, outra canção, mais um fato histórico, etc. Por exemplo, a Alemanha fez o massacre dos Hererós, etnia que habitava a atual Namíbia. Foi uma das únicas colônias alemãs onde se construiu o primeiro campo de concentração. Alguns sobreviventes do massacre foram para a Alemanha trabalhar como serviçais. Existe um cemitério onde os Hererós foram sepultados e o espetáculo terminava nele, por volta das onze da noite, iluminado por tochas. Muita gente queria ver e eram só 20 pessoas por dia. Era um projeto turístico, mas político também.

Fiz um segundo espetáculo sobre a vida de três mulheres negras mais velhas. Convidei primeiramente Thereza Santos, que era uma ativista política do movimento negro, importantíssima. Quando o Caetano Veloso foi para Londres, o Gilberto Gil e ela foram para a África. Lá ela participou da guerrilha em Angola e Guiné Bissau. Pegou a metralhadora, pôs nas costas e foi com a guerrilha. Quando eles tomavam uma Vila, ela ia em um segundo batalhão e organizava escolas. Depois de um tempo voltou para o Brasil, era colega de Abdias e minha mentora. Existem alguns livros sobre ela.

Do Rio convidei uma mulher religiosa, Mãe Beata, que vem da linha de Mãe Menininha e depois que se transferiu para o Rio tornou-se uma yalorixá. E dos EUA convidei a cantora de jazz Othella Dallas, que foi bailarina de Katherine Dunham.

Essas três mulheres vinham e contavam histórias das suas vidas. Então, eu e os meus bailarinos reproduzíamos os momentos narrados. Tudo ao vivo! As três sentadas em três cadeirões no palco, e nós recriávamos os momentos da vida de cada uma. A ativista política e guerrilheira, a religiosa do Rio de Janeiro e a artista *entertainment*. O espetáculo se chamava *Mama Atlântica* e era a minha visão da história do Atlântico através dessas três mulheres, três pilares: o idealismo, a religião e a arte.

As pessoas choravam em Berlim, de ver a vida dessas mulheres. Além delas eu levei também uma diretora negra, Maria Thais, que está ativa e trabalhando aqui em São Paulo, fazendo várias coisas.

Noel Carvalho e Ana Cristina

— Obrigado, Ismael Ivo.

Notas

¹ Sobre o conceito de modernidade negra ver GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. A modernidade negra. Teoria e pesquisa, nº 42-43, jan./jul. 2003.

² Foi um dos principais nomes do movimento negro brasileiro e da luta democrática. Político, professor, escritor, poeta e artista plástico, Abdias atuou em várias áreas da cultura. Sempre na defesa dos interesses do povo pobre e negro. Foi um dos principais fundadores do Teatro Experimental do Negro (TEN) e de outras importantes instituições da cultura, história e resistência contra o racismo como o Movimento Negro Unificado (MNU), Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros (IPEAFRO) entre outros.

³ Thereza Santos foi uma intelectual negra, feminista, artista, dramaturga, escritora e destacada ativista do movimento negro.

⁴ Lélia Gonzalez foi uma ativista do movimento negro. Antropóloga e professora escreveu textos sobre cultura e política associados ao negro que são, ainda hoje, referências para compreender a história do negro brasileiro. Foi uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU).

⁵ Helena Theodoro é escritora, professora universitária e destacada ativista do movimento negro e do movimento feminista.

⁶ Ari Candido Fernandes é um cineasta que dirigiu filmes tematizando o negro brasileiro, dentre eles *O Rito de Ismael* (2003). Participou do movimento de cinema negro intitulado Dogma Feijoada no final dos anos 1990.