

Yanka Rudzka:

“performance da memória”¹

Maciej Rozalski²

Café expresso e decolonialidade

203

Em abril de 2016, estava sentado na cafeteria do teatro Vila Velha, em Salvador (BA). Era metade do festival Vivadança e o teatro virou, nesse período, centro artístico da cidade. Numa janelinha entre os espetáculos, tive grande prazer de beber meu café expresso acompanhado pela diretora geral do festival, Cristina Castro, e a convidada para o festival, a coreógrafa polonesa Joanna Lesnierowska. Assim, surgiu uma livre e espontânea conversa, uma dessas trocas das cortesias, ideias e fuxicos que tão bem se misturam com cafés bebidos nos corredores dos pré-ensaios e pré-espetáculos. Iniciamos a conversa falando sobre as inesperáveis semelhanças e encontros entre Polônia e Brasil. Falamos sobre identidades culturais dos dois países distorcidas pela desigualdade e relações hegemônicas. Nesse contexto apareceu na nossa conversa o tema das influências estéticas e formais nas Américas, causadas pela imigração dos artistas europeus durante a Segunda Guerra Mundial.

A vontade da ocidentalização e proclamada modernização de arte dos países pós-coloniais da América do Sul no estilo europeu encontrou o grande movimento da emigração dos artistas e intelectuais europeus fugindo da guerra para esse continente. Em consequência, Brasil e outros países do

¹ Referência ao texto “Performances da oralitura” de Leda Maria Martins. In: MARTINS, Performances da oralitura. *Revista do programa da Pós-Graduação da Universidade Federal da Santa Maria*, n. 54, jun. 2017.

² Antropólogo e artista na área das artes cênicas. Professor Adjunto no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Doutor em Antropologia e Teoria de Arte pelo Instituto de Arte, Academia das Ciências da Polônia (2010).

continente acabaram nessa época por ser fomentados pelas variedades de estilos e estéticas vinculados com o modernismo da época. Assim, a América do Sul passa por profunda transformação interligada com as ideias modernistas e estéticas da arte ocidental. Os problemas interpretativos começam quando mergulhamos em nuances das micro-histórias dos artistas que acabaram fomentando a cultura da América do Sul.

Existia a grande necessidade de modernizar o Brasil, mas também unir a consciência nacional das diferentes regiões. A folclorização, nacionalização e modernização surgiram como conjunto das domesticadas raízes da identidade brasileira com o modernismo ocidental. Na área de cultura e artes isso significava, na maioria das vezes, a transferência da estética e formas de modernismo ocidental misturado com as folclorizadas formas das culturas locais. Entretanto, como sabemos, dos trabalhos que tratam questões de decolonialidade (Mignolo, 2008), o projeto de modernismo sempre teve suas escondidas relações com o tipo de normatividade, que Mignolo chama colonialidade, e, em consequência, racismo estrutural. Outro autor que propõe uma profunda análise dos escondidos vínculos entre a modernidade e a herança colonial é Paul Gilroy. No seu texto “O Atlântico Negro”, o autor mostra como grandes movimentos políticos, econômicos e culturais da época criam uma narrativa de modernidade. Esse poderoso movimento absolutiza a cultura europeia ocidental, suas estéticas e epistemologias. Gilroy, no seu livro, apresenta as raízes da uniformização de pensamento, mas também propõe uma reconhecida definição do “Atlântico negro” como uma das contraculturas da modernidade onde existem resistências epistemológicas a partir das cosmologias locais (Gilroy, 2001). Está óbvio que a história de Yanka Rudzka³ não se encaixa em fenômeno de denominado Atlântico Negro, apesar disso me refiro aqui à análise de Gilroy para mostrar os parecidos

³ Yanka Rudzka veio pela primeira vez à Bahia em julho de 1954 cumprindo duas tarefas: a) participar como professora de dança contemporânea do primeiro Festival de Arte - Seminários Livres de Música - da Universidade da Bahia, a convite do diretor da Escola de Música UFBA, Hans-Joachim Koellreutter) e b) iniciar uma pesquisa sobre manifestações “folclóricas” da Bahia sob contrato dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, nacional e Odorico Tavares, local, e repetiu o mesmo nos anos seguintes, até que foi convidada pelo reitor Edgar Santos para criar, em 1956, a Escola de Dança da, então, Universidade da Bahia.

mecanismos de silenciamento da cultura da Europa Oriental pela monocultura de modernidade ocidental⁴.

O Brasil repete, na minha opinião, muitas vezes esse modelo. A fascinação pela cultura branca ocidental estava (e muitas vezes ainda está) colocada como padrão. Numa forma escondida, o modernismo brasileiro repetia e promovia muitas vezes o pensamento exclusivista e elitista. Analisando as transformações culturais da época, precisamos sempre lembrar sobre essa mistura da modernização com elitização e racismo estrutural.

Em prática, as estéticas e poéticas individuais muitas vezes não se encaixavam em generalizações e expectativas da modernização da cultura brasileira pelas formas e estéticas chamadas como ocidentais. Também as formas da cultura local entravam em conflito com a desejada modernização, criando inesperáveis híbridos e movimentos de resistência. Essa tensão entre as expectativas do Brasil correndo atrás da idealização eurocêntrica e a realidade da arte contemporânea da época foi amplamente analisada pelos vários especialistas do assunto. Aqui posso citar, entre outros, a análise do modernismo brasileiro de Benedicto Nunes (1990), “Oswaldo de Andrade, A utopia antropofágica”

205

Como aponta Nunes (1990), a própria cultura, arte e tradições locais criavam suas próprias versões estéticas e políticas, reinterpretando as influências externas. Essa ampla e complexa temática se desdobra no eixo da tensão entre as macronarrativas do modernismo/colonialidade e as híbridas estéticas decoloniais que surgiram entre as culturas e formas,

⁴ Neste texto, gostaria de propor uma leitura de alguns fenômenos culturais e fragmentos de biografias a partir de uma perspectiva mais ampla dos estudos culturais, mas também de uma perspectiva decolonial. Assim, utilizamos as ferramentas intelectuais propostas por Paul Gilroy, Leda Maria Martins e Walter Dignolo para interpretar, em particular, os contextos biográficos e a estética de um bailarino branco europeu. Não pretendo pesquisar e comparar os contextos e tipos de experiências da diáspora negra e das culturas da Europa Oriental dominadas pela hegemonia ocidental. Essas experiências são extremamente diferentes, decorrentes de diferentes contextos culturais e políticos. O fato, porém, é que o contexto das culturas orientais europeias foi brutalmente dominado pela hegemonia das potências europeias. A Europa Oriental está cheia de casos de pensamento diferente. Esses autores fazem uma série de divisões importantes entre a arte e a cultura do modernismo e da contramodernidade. Nesse sentido, busco aqui a possibilidade de atender a esses diferentes contextos culturais como diferentes casos da contracultura do modernismo. Acredito que a questão do fenômeno da Europa Oriental e sua influência na arte e na cultura contemporâneas não foi totalmente analisada na perspectiva do pensamento decolonial. Cosmologias, normas culturais e estéticas moldadas nas diásporas judaicas, acampamentos ciganos e toda uma gama de outras comunidades de minorias culturais estão, em grande parte, erroneamente incluídas na área do pensamento chamada ocidental.

quebrando, buscando e criando os novos paradigmas. Recebemos em consequência, muitas vezes, diferentes narrativas sobre o mesmo assunto. A ideia de democracia racial misturada com a fascinação do modernismo prevalece em vários arquivos oficiais da história da arte. A memória das comunidades locais, culturas de resistência, movimentos de arte alternativa, escrevem completamente, diversas vezes, uma outra versão da mesma história.

206

Todo esse tema começou a se abrir numa forma de um espontâneo diálogo de cinco minutos e um café curto na fila da próxima apresentação do festival. Não sabia que nessa conversa estava se criando o início de um dos mais complexos e cativantes projetos que tive a chance de participar. A personagem que juntou todas as mencionadas questões foi a coreógrafa e dançarina polonesa Yanka Rudzka. A discussão focou na biografia dela, o fato de que chegando à Bahia em 1954, em 1956 virou a primeira diretora da Escola de Dança da UFBA e uma das grandes influenciadoras da dança contemporânea no Brasil. Mesmo que depois de três anos tenha abandonado sua função e deixado a Bahia, sem dúvidas, durante esse tempo mostrou uma possibilidade de dança deselitizada, baseada no respeito pelas culturas locais. Vou ousar nesse artigo a tese de que essa influência que Yanka causou surgiu de uma atitude estética que ultrapassava as expectativas elitistas da cultura oficial brasileira da época.

A discussão no corredor do teatro Vila Velha iniciava um importante processo cultural e artístico. Pessoalmente, levou-me para as encruzilhadas de arte decolonial na Bahia e seus complexos caminhos. Deu também início ao grande projeto internacional, realizado entre 2016-2019, que incluiu pesquisas acadêmicas, séries de publicações e o espetáculo “Yanka Rudzka – semente”, realizado por Joanna Lesnierowska.

Este artigo foi inspirado pelo processo criativo do espetáculo que acompanhei e pelas pesquisas em arte, cultura e história local que tive prazer em organizar. A realização do “Yanka Rudzka – semente” foi possível somente entendendo as narrativas históricas, não só como monumentos da época, mas também como “performances da memória” (Martins, 2017). Lesnierowska, como vários artistas contemporâneos de certa proveniência antropológica, mergulham em diálogo dinâmico com

figuras e mitos do passado. A Arte abre as vitrines dos arquivos e busca sentido vivo das ações do passado. Neste texto, aproximando as táticas dos estudos decoloniais e estudos performativos, pretendo contextualizar os secos fatos da vida de Rudzka e reinterpretar os significados das ações dessa artista. Pretendo mostrar como a contextualização em ampla perspectiva e “performatização⁵ dos fatos” abrem novas possibilidades de encontro com a artista e a sua obra.



207

Figura 1: Yanka Rudzka – improvisação durante as aulas na Escola de Dança da UFBA, Sede na rua Araújo Pinho 27, Canela. Provavelmente em 1956⁶.

⁵ O termo “performatização da memória” é usado através da autora afro-brasileira Leda Maria Marins (1997, 1994, 2017). O conceito dela, que vou analisar em partes seguintes do texto, propõe tratar os fatos e memória sobre esses fatos como forma de performance que é dinâmica e se abre para novos significados relacionados com o ponto de vista das culturas e pontos de vista subalternizados pela cultura ocidental.

⁶ Fonte: Foto de Silvio Robatto, acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

No exemplo de Yanka Rudzka, quero mostrar o processo de sutil omissão, deslocamento do centro de gravidade e outras ferramentas que acabam por transformar os fatos em uma desejada versão da história oficial. Lendo os arquivos da história dela, na forma servida hoje dia, vamos enxergá-la só na perspectiva da portadora do modernismo ocidental para a cena baiana, no entanto Yanka Rudzka teve seu importante papel na decolonialidade das artes cênicas da Bahia.

Os sutis métodos de esquecer

208 Yanka foi reconhecida e encaixada pela história como uma das representantes de dança moderna com proveniência eurocêntrica. Mas fica praticamente sem análise o fato de que vários processos criativos da artista na Bahia estavam interligados com o candomblé, religião silenciada e negada pela cultura oficial da época. Completamente se omite, também, sua origem judia e influência da memória de holocausto para sua arte⁷. Os arquivos e arquivistas não respondem à dúvida do porquê ela busca na Bahia a cultura afro-brasileira do candomblé. Sabemos que foi contratada pelos Diários Associados em São Paulo para criar uma companhia de dança contemporânea do MASP, que estava sendo implantada por Pietro Maria Bardi, marido de Lina Bardi, que se tornou amiga de Yanka. Mas por que existe fascinação pelo candomblé presente nas pesquisas e posteriores processos criativos da artista? Precisamos lembrar que nos anos 1950 o candomblé era visto de forma negativa e silenciado pela cultura oficial. Surge uma pergunta: por que a artista europeia, suposta representante de cultura ocidental nas artes cênicas, se interessa pelo candomblé e pela cultura popular? Será que a sofrida história do holocausto e as raízes judias explicam a aproximação de Rudzka à menosprezada diáspora afrodescendente?

Percebemos, bebendo nosso café, que existe uma história mal contada que relaciona, numa forma inesperada, as artes cênicas brasileira,

⁷ Como confirma Maria Cláudia Alves Guimarães (1998), Yanka nasceu em Lodz, na Polônia, em 1910. Foi filha de uma família judia da classe média que negociava com tecidos. Não se tem nenhuma notícia sobre como ela conseguiu escapar da sanha dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. O fato é que aparece como professora de dança na Argentina antes de chegar ao Brasil.

com a micro-história (Levi, 1998) da dançarina, que fugindo da desconhecida e silenciada Europa Oriental, das margens dos impérios ocidentais, traz uma proposta estética diferente que a esperada dança moderna ocidental. Com certeza, esse encontro dos mundos que pareciam opostos, explodiu com uma força transformadora e deixou sua marca na história das artes cênicas da Bahia.

Yanka Rudzka aprendeu dança na Polônia. Estudou na classe orientada pelos dançarinos alemães de origem judia Ruth Sorel e Georg Groke, que tinham ido para a Polônia buscando abrigo da crescente onda hitlerista na Alemanha. Por causa dos transtornos da II Guerra, em 1946, Yanka encontrou-se na América do Sul. Primeiro, esteve na Argentina e após a guerra instalou-se por um curto período na Itália. Segundo a dissertação da professora Maria Cláudia Alves Guimarães (Guimarães, 1998), foi lá que ela encontrou o compositor da música erudita instalado no Brasil Hans Joachim Koellreuter, que a convidou a São Paulo para dar aulas de dança no recém-inaugurado Museu de Arte, para criar uma companhia profissional de Dança Contemporânea.

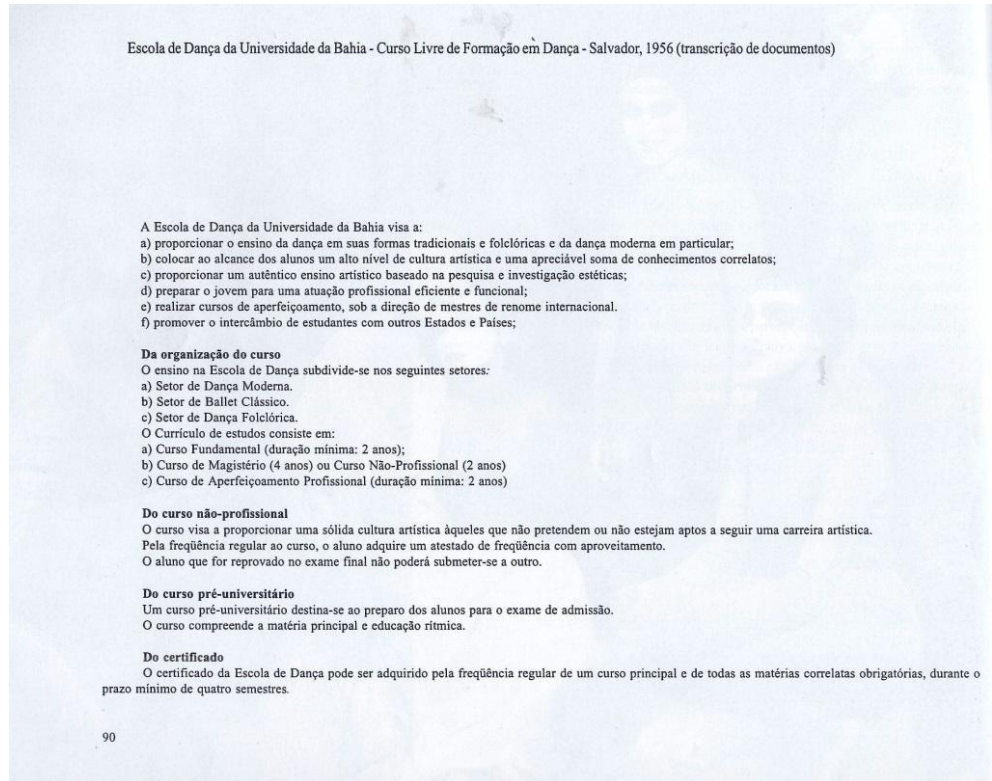
209

Dali, depois de receber o convite de Edgar Santos, reitor da Universidade Federal da Bahia, mudou-se para Salvador, onde dirigiu a primeira escola universitária de dança no Brasil. Foi lá que ela fez as descobertas coreográficas inspiradas na herança africana e em consequência contribuiu para uma formação da dança contemporânea no Brasil. Yanka formou-se segundo os padrões do expressionismo alemão e é frequentemente mencionada como representante dessa corrente. Em certa medida, isso faz parte da imagem e memória oficial dela. Porém, como afirma Lia Robatto (2021) e outras testemunhas daquela época, foi sua renúncia do expressionismo, a fascinação pela cultura afro-brasileira e a proposta inovadora da educação interdisciplinar que se tornaram realmente essenciais do ponto de vista da dança contemporânea da Bahia.

Detentora de uma visão cultural universal e de vanguarda da época, Yanka propôs a criação de uma Escola de Dança inserida na contemporaneidade da época, considerando sempre a recriação da cultura local com seu viés étnico e tradição africana ancestral (Robatto, 2021, p. 2).

Sabemos que a coreografa possuía algum conhecimento de cultura afrodescendente antes de sua chegada à Bahia. Foi a primeira artista de dança no Brasil que convidou para os palcos atabaques de candomblé e berimbaus de capoeira. Em São Paulo encontrava e dialogava sobre essa temática com Abdias Nascimento e Eunice Catunda. Em Salvador chegou, então, com certo conhecimento da riqueza da cultura afrodescendente. Como aponta Lia Robatto, ainda em São Paulo, Abdias Nascimento deu até algumas aulas informais para o grupo das dançarinas de Rudzka. Depois ele visitou Salvador e a Escola de Dança da UFBA (Guimarães, 1998).

A recém-criada Escola estava fascinada pela ideia de modernidade e transformação. Na época das novidades dos anos 1950 não havia espaço para os sons dos atabaques e as danças dos orixás, porém Rudzka conseguiu se conectar com a realidade da Bahia oficializada e suas expectativas modernistas. As coreografias dela se encontraram com o interesse do público. O problema é que naquela realidade, ainda com grande influência colonial, em Salvador, o culto afro-brasileiro era algo temido, condenado e misterioso. Havia pouca literatura sobre o assunto e o acesso ao próprio rito era dificultado. As coreografias de Rudzka ligadas com essa temática foram aceitas, mas sua sofisticada proposta estética e educativa intercultural baseada no diálogo igualitário entre popular e erudito não encontrou continuadores na universidade dessa época. A proposta de estudar danças populares e dança afro numa forma curricularizada na Escola foi alienada e esquecida por muitos anos. Por exemplo, o fato de que Abdias Nascimento deu algumas aulas para alunas de Rudzka e que se encontraram em Salvador ficou praticamente omitido pelos historiadores. Não se fala sobre esses encontros, conversas, aulas desse grande artista e militante de arte negra no Brasil, como possíveis influências para o pensamento de Rudzka. Sabe-se, também, que em 1956 Yanka propôs a inclusão das disciplinas de dança e cultura popular em currículo obrigatório da Escola de Dança UFBA. Depois da saída dela da Escola, dança Afro apareceu na grade curricular só em 2016, junto com entrada da professora Marilza Oliveira.



211

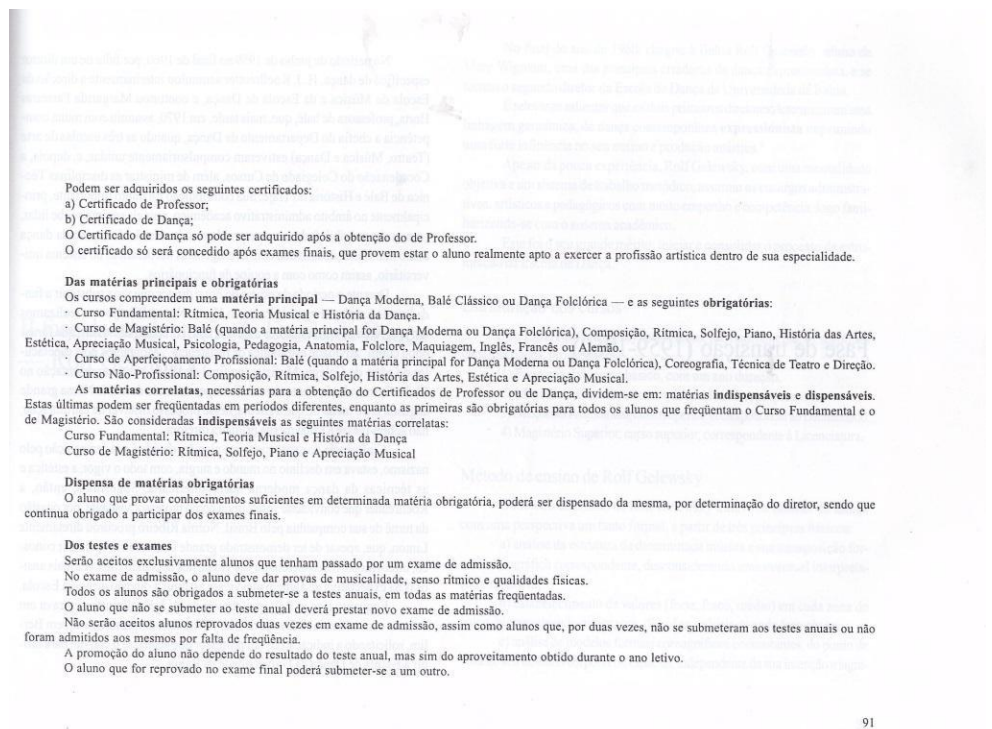


Figura 2: Texto de conceito curricular da Escola de Dança UFBA de 1956 mostra inclusão das danças populares na grade obrigatória das disciplinas do curso⁸.

⁸ Fonte: Acervo de Yanka Rudzka - Memorial de Escola de Dança UFBA

Para entender melhor a análise da divisão entre a cultura oficial promovida e as vozes individuais de artistas alternativos de vanguarda, como Yanka Rudzka, precisamos lembrar sobre o contexto político da época. Esse contexto é descrito minuciosamente pelo historiador e antropólogo Antonio Risério no livro *Avant-garde na Bahía* (Risério, 1995). O abismo entre a cultura eurocêntrica da modernidade e a cultura afro-brasileira era tão grande que Risério denomina essa última de “uma realidade paralela”. O Brasil nessa época passava por grandes mudanças políticas e culturais. Como aponta Risério, existia projeto da unificação do sentido de ser brasileiro promovido pelo presidente Getúlio Vargas. Nesse conceito, a cultura tradicional seria valorizada, mas em sua versão folclorizada, domesticada, que cabia em discurso do país em processo de modernização. Analisando essa complexa mistura de novo-transformador com velho-colonial, Risério aponta um ato importante para a formação da cultura baiana da época. O movimento dos artistas e intelectuais que se colocavam em oposição à estruturação elitista. Como mostra o próprio Risério (1995), nos anos 50, artistas e intelectuais como Lina Bo Bardi, Mario Cravo, Pierre Verger, Glauber Rocha, Mario Gusmão (citando só alguns nomes das diferentes disciplinas de arte e ciência) começaram a descobrir e valorizar o mundo exuberante do candomblé e da cultura tradicional sem padronizá-la. Nesse sentido, podemos juntar a biografia de Rudzka da época como parte desse movimento. Ainda, como aponta Lia Robatto (2021), aluna de Rudzka, ela não aprofundou e não frequentou candomblé de forma contínua. Mas o fato é que ela coloca a cosmologia dos cultos como tema principal de algumas das suas mais importantes coreografias. Insisto em dizer que, pelo fato de legitimar a presença do candomblé na universidade e nas artes cênicas da época, Rudzka foi uma das figuras principais para o início do processo de decolonialidade das artes cênicas na Bahia.

Como mencionamos, o pensamento dela não se encaixava nos pensamentos modernistas da época. A diferença se refere especialmente ao fato de que o candomblé foi para ela tão importante no processo criativo como a música de Debussy ou a poesia de Cecília Meireles. Esse pensamento igualitário contradizia o castelo de artes cênicas eruditas misturadas com sentido de novo que chegava da Europa. Deste modo,

Rudzka foi uma dessas artistas que iniciaram outro estilo de pensamento sobre as artes cênicas. Foi uma das primeiras a entender o corpo na dança como espaço de discurso e tradução sem preconceito entre a vida e a arte. Esse impulso junta-se com outras vozes, biografias e movimentos artísticos que causaram incômodos e ajudaram a abrir espaços de artes afro-orientadas nas universidades e discursos culturais no país.

213



Figura 3: Aula de Yanka de expressão corporal para atores, na recém-inaugurada Escola de Teatro da Universidade da Bahia, provavelmente em 1956.⁹

Plantando sementes – O gesto de Yanka Rudzka

O efeito direto da mencionada conversa no corredor de teatro Vila Velha foi uma profunda vontade de voltar, entender, dialogar com essas figuras e acontecimentos do passado que marcaram a história. Organizamos uma série de outras conversas e outros cafés com artistas, pesquisadores e pessoas que lembravam ainda da história de Yanka Rudzka. Conversas se

⁹ Fonte: Fotografia não identificado. Acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

transformaram em escritas, troca de ideias e, por fim, na estruturação do projeto “Yanka Rudzka – semente”, que incluiu a pesquisa, laboratórios cênicos e construção do espetáculo realizado com o grupo dos dançarinos da Polônia e do Brasil. Além de grupo de artistas e pesquisadores de Brasil e da Polônia, o projeto foi estruturalmente fruto de cooperação de festival Vivadança, Escola de Dança UFBA, Centro das Culturas e Linguagens Aplicadas UFRB e as instituições da Polônia – StaryBrovar e Instituto de Adam Mickiewicz.

Iniciamos o projeto na metade de 2016 com uma série de pesquisas e uma primeira visita de estudos dos dançarinos da Polônia à Bahia. Minha função no projeto foi vinculada diretamente em organizar e estruturar a parte das pesquisas teóricas. Este artigo surgiu inspirado pelo processo e metodologia das pesquisas artísticas específicas desse projeto e minha responsabilidade de coletar o material dos arquivos para a parte criativa. A temática da memória, repetição e relação dialógica com figuras da memória em novo processo artístico marcou o trabalho de Joanna Lesnierowska e a equipe desde o início. Essa temática, que junta os elementos tradicionais com interpretações contemporâneas, caracteriza o trabalho de Lesnierowska em geral, mas a necessidade de abrir o passado numa forma dialógica aprofundou-se pelo problema estrutural. Desde o início encontramos, simplesmente, o problema da falta de arquivos e de documentação do trabalho coreográfico de Yanka.

214

Sabemos que queremos dançar Yanka Rudzka e voltar de alguma forma para elementos do seu passado na Bahia. Mas como dançar os elementos coreográficos se não existia nenhum registro das práticas educativo-artísticas e coreográficas de Rudzka? Existem escritas sobre a sua presença e estética numa forma teórica e generalizada. Como realizar o projeto sobre história da dança sem nenhum registro visual e nenhuma descrição prática desses processos? Lia Robatto foi uma grande exceção. Suas memórias e descrições de algumas práticas coreográficas de Rudzka foram grande impulso para esse artigo e algumas ferramentas coreográficas da obra de Lesnierowska. Inicialmente, além do fato de que Rudzka passou na Bahia três anos (1956-1959) que influenciaram a dança no Brasil, de verdade não sabemos quase nada sobre a biografia dessa artista.

Conhecemos só fragmentos que ela quis mostrar e quais foram anotados pelos observadores distantes do trabalho dela. Temos, obviamente, vários textos sobre Rudzka em contexto da história da dança da Bahia. As pesquisas de professora Maria Claudia Alves Guimarães (1998) e textos de própria Lia Robatto (1994), entre outros, são especialmente importantes, mas várias informações apareceram durante a pesquisa.

Estudando a biografia da artista apareceram informações sobre as inspirações artísticas, as fascinações de Yanka pelos rituais de candomblé e fatos escondidos da sua fuga da Polônia e suas raízes judaicas. O conjunto desses novos fatos deixou a equipe ainda mais confusa. A trajetória e o contexto histórico de Yanka Rudzka no Brasil se mostraram muito complexos. Sabemos desde o início que a sua trajetória de arte não respondia somente ao contexto eurocêntrico de dança moderna. Também não conseguimos os arquivos concretos ligados ao seu método de pesquisa artística e processo criativo. Chegamos a algumas fotografias, alguns fragmentos dos artigos da época focados na prática. Os arquivos traziam descrições gerais e a incluíam em narrativas históricas, já mencionadas nesse artigo.

215

O que transformou completamente o trabalho foram as memórias vivas compartilhadas de Rudzka pela Lia Robatto e outra dançarina, Dulce Aquino. As longas entrevistas com essas coreógrafas trouxeram rico material da memória afetiva, sensações e fragmentos dos fatos rasgados pelo tempo. Não tivemos praticamente nenhuma descrição completa da sua técnica e de seus métodos coreográficos, mas chegamos à riquíssima fonte das memórias afetivas sobre o espírito, a atitude e as respostas individuais das jovens dançarinas para as propostas metodológicas de Rudzka.

Soubemos que repetir as coreografias de dança de 1956 não seria possível. E na verdade, como mostra este texto, não foi nosso objetivo. Procuramos “figuras da memória” que respondiam às atitudes afetivas, crenças e imaginários da artista. Não encontramos novos dados, mas aprofundamos os olhares específicos e suas figuras que permaneceram como signos nas memórias afetivas. Podemos dizer que nossa pesquisa teve caráter qualitativo, não quantitativo. A questão geral foi pesquisar a própria

matéria de memória estimulada pelas decisões e atitudes individuais de uma específica figura de artista.

Nesse texto analisamos os métodos de aproximação qualitativa e afetiva da memória. Sempre nesse tipo de trabalho vai permanecer a pergunta sobre status verídico dos efeitos dessa pesquisa. Como foi isso de verdade? A resposta, como vemos, é sempre aberta e nunca é totalmente possível. Podemos, então, tratar a memória da tradição em novo processo artístico com certa liberdade? Ou estamos obrigados a tratar o passado como conjunto dos fatos estáticos?

Este texto discute o caráter performático e subjetivo da memória em que os fatos do passado e a dinâmica do presente se encontram no meio do caminho dos interesses, políticas e desejos. Puros fatos não são tão importantes nesse tipo de trabalho. A necessidade dos estudos decoloniais de coletar novos métodos de redefinir a história abre uma proposta para tratar as figuras do passado como performances que envolviam e envolvem discursos políticos e afetivos. As práticas de re-entender, re-dançar, repetir pela evocação afetiva e aberta para outros olhares e pontos de vista (muitas vezes subalternizadas no processo) e não só pela repetição mecânica, constituem o centro dessas pesquisas.

216

Perguntas iniciais que começamos a analisar junto com Joanna e o restante da equipe foram:

- Como falar em forma criativa e atual sobre o passado, especialmente passado das artes cênicas, quais não permanecem em forma material?
- Como é possível o diálogo, que respeita a identidade do trabalho e, ao mesmo tempo, faz perguntas sobre a recepção de hoje?
- Como se inspirar pelo outro processo artístico sem conhecer os passos da coreografia, mas seguindo o espírito do trabalho?

Na sala de ensaio de teatro Vila Velha, o grupo de dançarinos repete continuamente o mesmo gesto. O movimento de grupo se repete continuamente. Repetição é uma estratégia coreográfica nesse trabalho, repetir um ou dois gestos encontrados, comosignificativos, até o momento em que a própria repetição responde em novas formas corporais. Lesnierowska usou danças repetitivas e giratórias da Polônia e do Brasil – Oberek e Samba de Roda, mas retirou só alguns passos, fragmentos dessas

danças. A proposta inicial foi juntar esses fragmentos e repeti-los. O ritmo da repetição transformava os passos iniciais, criando o espaço das variações interligadas com a estrutura inicial. Lembro que a repetição virou um dos temas das nossas pesquisas. Perguntamos sobre a história de vida de Yanka Rudzka e a situação da multi-identidade híbrida a colocava em situação que possibilitava interpretações, mas impossibilitava ser parte de uma das técnicas praticadas pela artista. Como falamos, todo pensamento e prática de Rudzka foi baseado numa forma de repetição de outros fenômenos. Mas isso nunca foi uma simples repetição de cópia. A proposta foi se colocar numa situação de encruzilhada de dúvidas semelhantes de artista posterior.

Rudzka estava envolvida em profundo diálogo com o modernismo, esculturas de Mário Cravo, música erudita, com a poesia de Cecília Meireles e com a corporalidade e a cosmologia do candomblé. A pergunta é: a criação de Rudzka ainda transcreve os poemas de Meireles? Dançar só as sensações lembradas no terreiro de candomblé (Rudzka pedia para suas dançarinas praticarem esses exercícios) ainda, de alguma forma, se conecta com o próprio candomblé? A mesma pergunta aparece no nosso projeto: ainda podemos ligar ao nome de Rudzka as práticas cênicas fundadas na base das danças repetitivas da Polônia e do Brasil, que ela nunca praticou? O projeto “Yanka Rudzka – semente” ainda repete a memória de Rudzka ou só usa de uma forma efetiva o nome da artista?

217

Esse texto não tem como objetivo analisar a história dos arquivos sobre Rudzka. Basta para nos emprestar essa profunda dúvida inicial de buscar a memória pelos traços e fragmentos sem acesso para arquivos e colocar essa ousada prática na área das práticas das artes cênicas. As estratégias da repetição e/ou evocação do outro em novo processo criativo é um dos temas de nossa reflexão. Como lembramos a obra do outro autor? Como aprendemos a interpretar e entendê-la durante o processo da educação escolar? Aqui encontramos outro problema da memória unificada e modelada pela academia e pela opinião comum. Temos, então, a história e as teorias das artes que nos situam em estruturas dos motivos e contextos realizados. Mas não é esse tipo de encontro que buscamos aqui. No livro “Presenças marcantes”, o filósofo George Steiner (1993, p.15) busca o momento do milagroso “silêncio” do encontro com a obra artística. Para

Steiner, o momento de silêncio do encontro com a obra é o momento indizível que foge de todas as interpretações e generalizações. Lá vive a paixão e o fogo da criação. Esse momento, para Steiner, é o centro do conceito dele da ética do processo criativo. No momento silencioso do encontro com o outro, vou chegar à conclusão de que o acesso para a essência do outro fenômeno será impossível. Sempre faltará algo. Nunca sua repetição será a cópia ideal. A nova obra é um ato poético e ético de verdadeiramente buscar o outro para querer encontrá-lo. Sempre estamos marcados pelo fracasso de repetir. Mas a grandeza dessa busca é se situar na situação do outro, tentar responder às mesmas perguntas, enfrentar os “grandes temas de arte”, como os chama Steiner.

218

Reencontrar os caminhos dos antepassados é tema dos grandes contos de fadas da humanidade. Em prática, no final o jovem herói sempre descobre a liberdade que acredita alcançar como primeiro no mundo. E sempre está seguindo os caminhos dos outros. Ainda somos esses heróis. A prática mostra que recriar ou repetir uma coreografia em uma nova obra de arte, muitas vezes, torna-se um gesto de libertação criativa. Podemos perguntar como isso é possível: buscar a liberdade repetindo os passos dos outros? Existe a necessidade dos historiadores de encontrar conexões e relações entre os fenômenos artísticos, procurando um caráter distintivo numa forma racional e definitiva. Como mostramos neste texto, na prática, olhando de perto as fronteiras, sempre virão as zonas de diálogo e conflito. As fronteiras são sempre ilusórias e marcadas. Derrubar, ou pelo menos duvidar, das marcações das fronteiras é uma das táticas decoloniais de libertação das narrativas hegemônicas do modernismo europeu e, ao mesmo tempo, declarando e confirmando-nos na proposição de um paradigma separado da versão nacional, polonesa, moderna ou brasileira.

Quero voltar aqui para James Clifford (1998) e o discurso pós-colonial, que redefine fronteira como um "espaço de contato" ao invés de uma demarcação. Neste sentido, a territorialidade proposta torna-se interessante, pois inclui a dinâmica de deslocamento e a natureza estratégica de influência mútua. Pode este território ser uma espécie de metáfora para influências criativas dinâmicas e inspirações? As biografias de artistas de dança, incluindo os mais importantes para o desenvolvimento desta arte, não

podem ser definidas pelos estreitos limites das histórias nacionais. Dança é movimento, mesmo que em contínua repetição.

A meu ver, essa ambivalência faz parte do dilema natural da ruptura entre a forma e o ato criativo como movimento dinâmico, estrutura e improvisação, fronteiras e rompimento de fronteiras. Este problema é urgente na perspectiva do deslocamento radical da emigração do tempo de guerra e outro da época pós-colonial: a necessidade de repetir a técnica em novas realidades culturais e a necessidade de redefinição formal e significativa da técnica de alguém nessas realidades. Nessa perspectiva, vale considerar a proposta de Pierre Nora (1993) de "figuras da memória" e, talvez, em particular, do fragmento em que ele menciona os "reflexos naturais da memória" como a memória íntima.

Os passos de dança sempre repetem, mas sempre numa forma de esforço individual e por causa disso trágico, porque é impossível alcançar a repetição do passado. No espetáculo de Joanna não consta, praticamente, as coreografias entendidas como conjunto dos gestos pré-desenhados. Toda estrutura está construída dos fragmentos, gestos e passos soltos e simples, mas repetidos da mesma forma em tempo longo e constante. O grupo repete um gesto de líder de novo e de novo, só que a própria repetição é impossível. O grupo estimula a energia que cresce pelo tempo da repetição. Lesnierowska chama essa prática cênica de cardume. Como peixes ou pássaros em massa, os dançarinos seguem um líder e a proposta do passo inicial. A questão é que quanto mais longe do líder o passo será mais e mais diferente, virando uma nova forma. Nesse sentido, nos aproximamos da repetição dos gestos ritualizados, gestos feitos em repetição como forma de evocação da energia específica da memória que foi perdida em sua exata forma, mas está presente em uma repetitiva chamada.

Quando viajamos inicialmente com Joanna pela Bahia, buscando as inspirações para o espetáculo, passamos por vários lugares da cultura popular e afrodescendente. Praticamos workshops dos passos de samba, candomblé, capoeira. Os poloneses trouxeram suas danças tradicionais da Europa. Essas trocas foram momentos de muita felicidade e brincadeira. Foi sempre engraçado uma dançarina da Polônia tentar repetir o passo básico de samba de roda. Desde o início ficou claro que não estamos buscando a

forma da repetição folclórica. Rudzka falava a mesma coisa – “não procuro repetição folclórica”. A memória está construída dos fragmentos e os fragmentos das danças captamos durante as pesquisas do campo como fragmentos de um prato quebrado.

Um passo, um gesto das mãos, uma posição do pescoço. Isso volta como eco. E Joanna deixou esses ecos fluírem. O que entendia Yanka Rudzka visitando com suas alunas os terreiros? Sabemos que não foi iniciada em candomblé. Frequentava os terreiros, mas não praticava a religião, então não conhecia alguns aspectos do ritual. Mas Rudzka não pretendia repetir numa forma fotográfica os movimentos de dança afro. O “gesto de Yanka Rudzka” se baseava na ideia de dançar memória do afeto. A arte, a inspiração foi uma forma da íntima homenagem da maestria do outro. E depois deixar o gesto ecoar no corpo. Importante é repetir muitas vezes numa forma ética e sincera consigo mesmo. Repetir até cair. A estrutura de repetições vira uma própria qualidade. Sempre é um pedido de benção para os mestres que compartilharam esse passo comigo. Não tem por que repetir aqui os elementos da estrutura do espetáculo de Lesnierowska. O conjunto dos elementos não é muito desenvolvido. O que é matéria-prima do espetáculo é seguir o outro (o líder propondo os passos específicos muda durante o espetáculo várias vezes). Nessa repetição ritualizada se baseia um ato de criar uma verdadeira comunidade. O grupo começa a se identificar ao comemorar os fragmentos que criam uma linguagem da comunicação, apoiar e comemorar a vida. Joanna conseguiu criar um processo muito poderoso e tocante ao mostrar o impossível de chegar completamente pela memória. É um trabalho sincero e comprometido onde o dançarino encontra, num sistema das repetições, sua própria moradia artística e existencial. E o mais importante: consegue nos levar nessa viagem juntos. O que fica depois? Decide não escrever texto sobre coreografias de Yanka Rudzka ou estratégias de escavação arqueológica dos passos para criar o espetáculo. Joanna me levou para uma experiência única de voltar pela prática de repetição do meu próprio ser. Acabamos por perder formas coreográficas, mas acredito que chegamos a temas e contextos que esses passos construíram. Não é tão importante nesse trabalho o que nós repetimos, mas como vamos aceitar que mesmo que tudo praticamente

esteja perdido, continua chamando e influenciando o trabalho dos dançarinos. Um empresta do outro. A roda de vida circula em tempo espiralar, como quis Leda Martins em “Afrografias da memória” (Martins, 1997).



221

Figura 4: O ensaio do espetáculo Yanka Rudzka - semente, festival Vivadança 2016¹⁰. Acervo pessoal.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Zeno. Performing Oblivion/Enacting Remembrance: The Merchant of Venice in West Germany, 1945 to 1961. *Shakespeare Quarterly: Shakespeare in Performance*, Oxford, v. 62, n. 3, p. 364-395, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1353/shq.2011.0060>.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANDRADE, Oswaldo de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990.

¹⁰ Foto de Maciej Rozalski – Arquivo pessoal.

AUSTIN, James. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1990.

BISIAUX, Lílâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out./dez. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 02 mar. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLIFFORD James. *A Experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*. 1998. (Dissertação) Instituto De Artes. Universidade Estadual De Campinas. Campinas, 1998.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Cena Em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1995.

_____. Performances da oralitura. *Revista do programa da Pós-Graduação da Universidade Federal da Santa Maria*, n. 54, jun. 2017.

MEIRELES, Cecília. *As Artes Plásticas no Brasil – Artes Populares*. São Paulo: Editora: Ediouro, 1952.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Houry. *História e Cultura*, São Paulo, v. 10, jul./dez. 1993.

NUNES Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswaldo de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROACH, Joseph R. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia University Press, 1996.

ROBATTO, Lia. *Dança em Processo - A Linguagem do Indizível*. Salvador: Centro Editorial e didático da Universidade Federal da Bahia, 1994.

- ROBATTO, Lia. *Memorial Yanka Rudzka*. Salvador: Escola Dança UFBA, 2021.
- ROCHA, João César de Castro. *Antropofagia hoje?*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- SCHAFFNER, Carmen Paternostro. *A dança expressionista, Alemanha e Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Organizado por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2012.
- SILVERSTONE, Catherine. *Shakespeare, Trauma and Contemporary Performance*. New York: Routledge, 2011. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203862940>.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.
- STEINER, George. *Presenças reais: as artes do sentido*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Ed. Presença, 1993.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- VEIGA, Edison. Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira. *BBC News Brasil*, Bled (Eslovênia), 3 abr. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>. Acesso em: 02 mar. 2023.

223

RESUMO:

O seguinte texto trata sobre coreógrafa e dançarina polonesa Yanka Rudzka e sobre um processo de espetáculo contemporâneo de coreógrafa Joanna Lesnierowska, criado a partir dos traços da memória sobre ela. É lembrada e conhecida porque chegou à Bahia em 1954 e em 1956 virou a primeira diretora da Escola de Dança da UFBA (Universidade Federal da Bahia). A biografia artística dela está inscrita na história da arte como dançarina moderna europeia. Nesse texto quero propor outra narrativa e outras interpretações focadas na desconstrução dessa perspectiva pela metodologia decolonial e antropologia cultural. O que a proposta dela trouxe de novo e diferente à época foi o processo criativo baseado na escuta e diálogo entre estéticas culturais diferentes.

Palavras-chave: Dança; Decolonialidade; Antropologia; História da dança.

ABSTRACT:

The following text is about Polish choreographer and dancer Yanka Rudzka and about process of creation by contemporary choreographer Joanna Lesnierowska the spectacle based on traces of memory about her. She is remembered and known because she arrived in Bahia in 1954 and in 1956 became the first director of the UFBA Dance School and one of the great influencers of contemporary dance in Brazil. Her artistic biography is inscribed in art history as a European modern dancer. In this text I want to propose another narrative and other interpretations focused on the deconstruction of this perspective by the decolonial methodology and cultural anthropology. What her proposal brought new and different at the time, was a creative process based on listening and dialogue between different cultural aesthetics.

Keywords: Dance; decoloniality; Anthropology; Dance History.