

ENTREVISTA COM RUI MOREIRA¹

Entrevista realizada em 28 de abril de 2020 por Luciano Correa Tavares²,
com contribuições e transcrição de Verônica Prokopp³

1. Introdução

A entrevista apresentada neste texto é parte da coleta de dados de um estudo que está sendo desenvolvido em nível de doutorado, projeto intitulado *Masculinidades Negras na Dança: subjetividades dos corpos na produção do sensível*. A pesquisa parte de um olhar sobre a trajetória do autor, um bailarino negro brasileiro, compreendendo a sua experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas, que significa quebras em relação ao padrão hegemônico de masculinidade negra e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração de outros cinco bailarinos negros brasileiros cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. Rui Moreira quase a completar 40 anos de atuação figura como um deles.

Rui Moreira (Figura 1) é bailarino, coreógrafo e investigador de culturas, nascido em São Paulo/SP, 1963. Residiu em Belo Horizonte/MG de 1983 a 1986 e de 1990 a

¹ **Rui Moreira** é artista, bailarino e coreógrafo, importante figura da dança brasileira contemporânea com quase 40 anos trajetória no campo das artes da cena. E-mail: ciarumoreira@gmail.com

² **Luciano Correa Tavares**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: lucianocorreatavares@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2808-7342>.

³ **Verônica Prokopp**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: vprokopp@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4037-8748>.



2017. Atuou nas companhias como: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França), e no *Grupo Corpo*. Sua formação artística está composta de técnicas como o ballet clássico, danças modernas, experiências de campo em manifestações populares patrimoniais, danças africanas tradicionais, danças folclóricas francesas, capoeira angola. Atualmente reside em Porto Alegre/RS. Numa atitude política, engajada de propagação dos saberes negros, ele está [com a graduação em andamento] no curso superior de Licenciatura em Dança pela UFRGS.

O objetivo desta entrevista é evidenciar que Rui Moreira foi muito além daquilo que é imposto a um homem negro desde o período colonial e que ainda hoje perdura de modo visível. Nesse sentido, sua masculinidade – construída na contramão da estigmatização de homem negro, produz aspectos do sensível na arte, manufaturando poéticas, que de certo modo, refletem sua ancestralidade.



Figura 1. Rui Moreira. Foto de Élcio Paraíso (2008).



E (Entrevistador). *A minha pesquisa vai falar sobre as masculinidades Negras na Dança e eu quero investigar, eu quero compreender qual é a condição do homem preto na dança, na sociedade que estamos vivendo. E qual a evolução, a contribuição que os corpos pretos têm pra nossa sociedade. Rui me conta com foi o processo de se reconhecer homem preto na dança contemporânea?*

RM (Rui Moreira). Interessante essa forma como tu fizeste a pergunta agora, homem preto. Porque o homem, quer dizer, o negro não é uma questão de cor de pele, negro é um posicionamento político. E já preto é uma cor de pele. Uma cor de pele da qual eu acho que emana uma série de questões tanto é que muitos homens, mulheres de pele preta, relutam a assumir sua identidade negra. E comigo não foi muito diferente. Então, eu vou buscar a dança como uma curiosidade adolescente e essa curiosidade acaba me levando a encontrar a arte de dançar. Eu poderia, por exemplo, ter buscado a dança, procurado uma academia, mas poderia não ter me transformado em profissional. E na verdade, a minha busca, aos 15 anos, [eu] não sabia nada sobre a profissão dança, sobre palco, sobre arte. Fui pra procurar uma escola, pra aprender a dançar junto com meus primos em bailes de final de semana e vi uma história ali de dança gratuita, mais especificamente, de balé gratuito. E entrei para saber o que era e era um teste de aptidão e esse teste que eu fiz não passei. Mas depois comecei a fazer aulas de teatro dentro dessa escola e as aulas de teatro começaram a me revelar um universo de sensibilidade que era o universo das artes que eu não tinha acesso. Não sabia o que era. E já fazendo as aulas de teatro, eu fazia expressão corporal, e isso me colocou dentro do universo do corpo, de maneira mais específica, de eu lidar com meu próprio corpo. Até aí nenhuma forma de compreensão ou de distinção com respeito a minha cor da pele. Se eu era um homem preto, negro, ou absolutamente nada, [não] me era uma questão. Até porque eu estava recém saindo da minha casa pelas primeiras vezes, as minhas primeiras relações sociais como adolescente. Eu tinha 15 anos e eu tinha um baile dentro da minha casa onde todos eram negros, todo meu universo era negro, toda minha cosmogonia era negra... E eu digo aí, negra num sentido político. E eu não tinha uma noção se havia um outro universo. Então quando eu começo a me relacionar com outros universos, a sair de casa, sobretudo no universo da dança, onde não só vi um posicionamento político dos negros que estavam ali presentes, das pessoas, dos homossexuais presentes... Eu comecei a ver diferenças através do



universo das artes que me fez [fizeram] perceber que eu também tinha alguma diferença e essa diferença estava relacionada à cor da minha pele. Essa diferença relacionada à cor da minha pele, ela era ressaltada pelos professores quando percebiam uma maneira muito própria do meu corpo reagir aos comandos motores. Havia algo no meu corpo que era diferente das outras pessoas, mas que era diferente e relacionado a essa relação negra.

No meu caso, essa relação negra vinha de um acultramento que havia começado na minha casa. Lá dentro dos bailes, lá dentro das manifestações religiosas negras. E tinha uma escuta de uma outra música, que eu não escutava muito fora de casa, que era o soul norte americano, o samba o jazz. Que era a próprio batuque da religiosidade negra que eu tinha todos os dias. Fosse pelo prisma das religiões afro-brasileiras, como a umbanda, ou fosse pela relação das congadas e aí também era uma relação ancestral. Esse processo de me perceber como alguém diferente, as pessoas faziam com que eu me sentisse especial: alguém que tinha a capacidade de fazer coisas que outras pessoas não tinham. Eu senti muitíssimo bem dentro da dança, era um lugar onde eu podia ter, digamos assim, uma liderança emocional. Eu não me sentia abaixo de ninguém, mas acima das outras pessoas, porque as pessoas diziam que o que eu fazia era belo e agregavam a esse belo, imediatamente, a cor da minha pele: "Ah, mas também, negão dançando, não tem nada de melhor". E isso foi um mote muito potente, muito potente pra eu continuar dançando e esse mote acompanhou toda a minha carreira e de alguma forma acompanha minha vida até hoje.

E. *O termo "negão" hoje é considerado um termo pejorativo, racista e é um termo que descaracteriza a condição de homem preto, de homem negro. Você sentia alguma coisa nesse momento lá, de discriminação ou algo assim?*

RM. O único apelido que eu recebi na vida foi negão e esse apelido veio dentro do contexto do *Grupo Corpo*, e isso teve uma conotação nacional. Em BH, mais especificamente dentro do *Grupo Corpo*, a família Pederneiras tem essa maneira de se relacionar com as pessoas, através de curtos nomes. Então, Rodrigo é Digo, Paula é Polinha, Regina é Ré, e o meu ficou negão. Era muito engraçado, sempre trazendo isso para um aspecto muito carinhoso. Sempre lembrando que eu cheguei no *Grupo Corpo*, eu tinha 18 anos, e era o início da minha carreira. Fora do *Corpo*, isso acabou virando



uma espécie de código entre alguns críticos, "Ah, o negão do Corpo", e isso inclusive detonou um processo interessante. Porque nós temos poucas companhias profissionais no país, pra dimensão continental que o país tem; [e] o Corpo é uma das companhias top dessa lista. E quando eu entrei [no *Grupo Corpo*], isso em 1983, eu fui o primeiro bailarino homem negro a dançar no *Grupo Corpo* e a primeira bailarina mulher negra a dançar no *Grupo Corpo* foi a Regina Advento. Levando em consideração que o Corpo nasceu em 1975, com um espetáculo afro-brasileiro chamado *Maria, Maria* (Figura 2), e que tratava dos signos afro brasileiros e que foi coreografado por um argentino e não tinha nenhum homem de pele preta dançando. Havia pardos, mestiços, mas de pele preta só começou a ter no elenco quando entramos nós dois e vem essa coisa – "o negão do Corpo" – e isso detonou toda uma tradição, porque depois de mim, hoje o Corpo é uma companhia que tem muitos negões [risadas]. E de alguma forma mantém um pouco a imagem primeira que eu criei, que era desse homem negro careca, flexível, com movimento fluido e com energia de movimento. Essa imagem marcou de tal forma positiva que, neste caso, eu achei extremamente positivo. Eu prefiro negão, ou negrão, do que moreninho, mulatinho, rapazinho de cor, essas nomenclaturas, elas sim me colocavam com uma sensação de pejorativo. Lá no Corpo eu, de alguma forma, estava num limbo, eu não sabia muito bem essa relação da negritude. A relação da negritude foi aparecendo à medida que eu fui me reconhecendo um cidadão e aí sim, vendo quais eram as restrições do homem negro. Dentro da minha casa, como todos éramos negros, eu achava tudo normal. Mas quando eu saio e organizo minha história pública, quando alguém me chama de negão, quando alguém pergunta pra mim sobre preconceito, se eu tive algum problema pra iniciar a dançar e à medida que eu fui formulando respostas pra essas questões que não eram minhas, eu fui entrando e esmiuçando questões minhas a partir dessa colocação no mundo.





Figura 2. Maria Maria. Foto de José Luiz Pederneiras (1976)

E. *Como era vista a questão de um homem negro dançar no início de sua carreira?*

RM. Em 1978, quando eu fiz minha primeira aula de dança, eu não tinha essa noção, do que era pro universo das artes, um homem negro dançar. No mesmo ano, assisti o Ballet “Stagium”, com uma bailarina negra muito linda - Aurea Ferreira - e eu já começo ali a perceber que havia uma diferença entre ela e os outros. Assisti também, no Theatro Municipal [de São Paulo], *A Sagração da Primavera* coreografada pelo *Jirí Kilián* e o solista era um norte americano negro belíssimo, e estava ali do meu lado minha primeira professora, bastante branca, e que quando viu aquela pessoa entrar em cena, dançando, aquele homem negro lindo, ela me cutucou e falou assim: "Olha! Você vai ter que dançar como ele, dessa forma. Essa é maneira que você tem de se tornar um profissional". Saindo do teatro, eu fiquei pensando, me lembrando daquele homem dançando, da elasticidade, da capacidade de ele dançar, e comecei a prestar atenção em mais homens negros. A primeira coisa que notei é que não tinha tantos dançando,



tinham poucos. Eu me lembro que eu fui assistir o *Balé do Teatro Municipal de São Paulo* e tinha o Jairo Sete, que é um bailarino paulistano que fez um grande sucesso e depois se tornou coreógrafo. Eu olhava o Jairo e ficava buscando formas de me identificar no palco pra eu saber como fazer. Nessa mesma companhia tinha um outro bailarino chamado Dimitri, Carlos Dimitri, um bailarino carioca muito bonito, negro, e eu ficava olhando. E eu seguia os dois no palco pra saber como dançar. Em 1979, fui assistir uma performance do Ismael Ivo, dançando na rua - no espaço *Pirandelo* -, era uma coisa impressionante, era uma dança expressionista, era uma dança completamente teatral, performática e ele prendia a respiração das pessoas até o final da performance. As pessoas buscam saber de mim, se eu tinha algum problema pra iniciar a dançar, se era difícil o negro dançar. A minha história é uma história que mostra exatamente o oposto. Mesmo quando eu vou e entro a primeira vez na *Cisne Negro* (Cia de Dança), eu era digamos, um ser exótico entrando na companhia, porque [eu] era comprido, tinha um biotipo estranho, os braços muitos longos, a maneira de se mexer muito ondulada e... de cor... de cor preta, mas ao mesmo tempo que saltava com muita fluidez, que girava com muita fluidez, que tinha os pés alongados... Aquilo era um ato tão exótico que dava trabalho, me dava emprego. Então, de uma forma ou de outra, eu tive tudo facilitado e um dos instrumentos de facilitação para que minha carreira fluísse, foi a cor da minha pele e a maneira diferente de eu ser. E isso foi pra mim muito bom, porque quando eu lido com jovens, quando eu lido com novos bailarinos, eu falo sempre isso: "Eu gosto daquilo que você tem de diferente". E isso é muito potente, especialmente quando a gente vai lidar com jovens negros dentro desse universo - no qual pra mim foi uma exceção -, mas pra muitos é um universo que exclui essa diferença que os garotos negros trazem. Tanto é que a maioria dos garotos negros querem vir a ser garotos brancos, garotos com corpos compactos, com a proporção compacta cartesiana, que o universo generalizado e branco no balé cultua.

E. *A relação do racismo e do preconceito, como você vê essa relação durante essas décadas de profissão?*

RM. A própria entrada do homem na dança mudou muito nesse contexto indígena, ameríndio, afro, que é o contexto do Brasil. Apesar deste contexto, onde o ato de dançar é uma coisa imprescindível, nas questões culturais, nas danças, sejam elas



populares, sejam as danças que tem na rua, é muito melhor aceito aquele que dança, aquele homem ou aquela mulher que dança do que aquele homem ou aquela mulher que não dança. Eu digo socialmente [risos]. A coisa é engraçada isso, mas é uma verdade, esse é um contexto latino, é um contexto afro-ameríndio que transforma essa relação. Falar da sua identidade como país demandou uma série de processos evolutivos. Esse sentimento colonial e colonialista... É nesse lugar que veio o primeiro... a chegada dos portugueses e a dizimação dos subjugados indígenas, aí depois vem a população negra, que mesmo na condição de escravos dos brancos, eles ainda eram alguma coisa melhor ou mais interessante, valiam mais do que o que se tinha no Brasil. Então, essa relação gerou, de uma forma ou de outra, nesse hibridismo que o Stuart Hall fala, gerou aqui no Brasil alguns resquícios potentes de colonialismo. A partir dos anos 1930, 1940 o Brasil passa a reivindicar uma certa identidade no campo das artes e ao reivindicar essa identidade no campo das artes, o exotismo do homem preto, o exotismo do homem escravizado e liberto, mas ao mesmo tempo ainda periférico, essas coisas passaram a ser mote para a estruturação da cultura e do tecido das artes no país. Isso não permitia, no entanto, que essa população periférica, que era registrada em quadros, que era talvez inspiração de uma música, fosse protagonista. Quando eu falo dos anos 1960, 1970, trazendo alguns exemplos, como o Teatro Experimental do Negro, Mercedes Baptista, criando e colocando vários negros a partir de uma cultura e de uma forma de organizar sua expressão artística, que dialoga com os negros norte-americanos, ou seja, nós estamos aos poucos descolonizando esse corpo negro, essa possibilidade de falar de nossa identidade e essa possibilidade de dançar nossa identidade.

Nós estamos em 2021 e vemos algumas liberdades de expressão dentro da população negra que já não vem acompanhada da necessidade de provar nada e, mais do que isso, já não vem mais acompanhado da ideia de exótica, como algo feito por alguém exótico. Vem cada vez mais se espalhando pelo mundo como um produtor de renda, de história, de cultura, de fazedor e protagonista do seu próprio tempo. Digamos assim que estavam ocupando espaços nobres como o Teatro Municipal, a função de primeiro bailarino de uma companhia moderna... Eu acompanhei a batalha dos Estados Unidos, de valorização do negro até o Arthur Mitchell criar o *Dance Theater of Harlem*, só com homens e mulheres negras dançando o que quisessem dançar, incluindo repertórios, danças clássicas... Quando nós falamos em danças urbanas, eu



percebo essas danças presentes espalhadas pelas televisões, pelo cinema, pelos palcos em cotejo com as danças contemporâneas cênicas. Essas danças são muito fortemente marcadas pelo protagonismo negro, é muito genial ver isso, ver essa tomada de espaço, essa ocupação que não é nada mais do que a possibilidade de que o homem ou a mulher negra estarem na sociedade como pessoas, como todas as outras pessoas estão.

E. Sendo o ensino da dança artística de cena considerada uma arte elitista, qual a importância social do negro nas artes, considerando que grande parte da população não tem acesso a teatro e a escolas de dança especializadas?

RM. Hoje a dança artística saí de vários lugares. Nós vivemos um momento no Brasil, nos últimos, sei lá, nos últimos 20 anos, em que muitos projetos, muitas ações que foram classificadas como socioculturais, elas foram espalhadas em lugares dos mais diversos onde vamos ter, como frutos, muitos artistas. Quando eu vou me educar e aprender as motricidades específicas da dança cênica que ainda são passadas através do balé, que eram passadas, lá nos anos 80, através do balé. Era a maneira mais usada de formação de um bailarino, de dar condições físicas, psicológicas pra que ele entrasse em cena. Eu tive bolsa de estudos dentro da Escola de Dança Cisne Negro (logo depois eu fui dançar na própria companhia Cisne Negro), onde existia um programa para homens no qual tinham dois homens negros, não tinha mais que isso [risos]. E nós fazíamos todas as aulas de formação pelo método Royal, pra eu conseguir dominar esse corpo que era estranho, que se mexia, mas, pra que me formatasse para um coreógrafo, eu precisaria ter esse corpo clássico, esse corpo clássico na forma de se mexer, na forma de medir as proporções do espaço. Era assim *naquele* momento. Volto a dizer, o tempo ele vai correndo.

Aquilo que a gente chama "contemporaneidade", essa passagem de tempo da contemporaneidade, ela vai mudando também essas formas de educação... ainda falando sobre a questão elitista da arte: O que é a elite? Quando eu saio da companhia [Grupo Corpo], eu já tinha um projeto que se chamava companhia *SeráQue?* e a companhia *SeráQue?* era feita de um bailarino, um músico ator, compositor e um percussionista. Já era um formato que a própria crítica falava: "puxa, mas que estranho. A gente pensou que ele, ao sair de uma companhia, ia fazer uma outra companhia com outros potentes bailarinos e dançar exatamente a mesma coisa que ele sempre dançou".



Só que não, eu queria era outra coisa. Aí, quando esse processo foi se ampliando - da companhia *SeráQue?* - eu fui percebendo como era importante a minha imagem, alguém que vai para o jornal pela arte que ele faz. Alguém que viaja o mundo inteiro, que dançou nos melhores teatros, que conseguiu uma distinção dentro de um grupo muito homogêneo como era o *Grupo Corpo*. Isso tudo, para os pais, as crianças, os adolescentes, era um espelho muito potente. A partir daí, a companhia *SeráQue?* começou a desenvolver projetos em aglomerados, em favelas, em lugares insólitos para o exercício da arte. Isso sem a questão da política de “tudo pelo social” [risos], tudo pelo social já estava conosco. E aí, o que acontece? Eu começo a perceber a necessidade de desenvolver uma linguagem com esses corpos diferentes e de promover, nessas pessoas, uma formação gestual que não se encerrasse somente no “balé”, e estudar as danças negras.

Quando eu falo danças negras é maracatu, é samba é o jazz, é a rumba... Estudar essa diversidade rítmica e motora para que elas criassem uma visão crítica e criativa a partir desse ajuntamento de várias linguagens. O balé foi também incluído nessa formação dos bailarinos da *SeráQue?*, mas ele não foi colocado como o eixo central do desenvolvimento desse corpo. Ele foi colocado como um lugar de interessante desenvolvimento, sobretudo físico. Essa fisicalidade, a possibilidade de ir paulatinamente desenvolvendo a musculatura, a pequena musculatura, pra que ela pudesse... [dar] sustentação para grande processos de projeção, explosão. Balé é muito potente nessas, pra esse tipo de coisas. Agora, pra decisão do que ele vai levar pra cena, enquanto arte, não necessariamente é a única forma. Na *SeráQue?* (Figura 3), a gente foi trabalhando os bailarinos junto com o processo criativo e colocou-se em cena espetáculos que talvez a estética não fosse a mais desejada pela crítica. Mas era sim um processo de dar a essas pessoas a possibilidade de elas encontrarem também outros caminhos. Tomarem a sua decisão. O processo foi: “Ó, descubram todas suas relações, as suas formas de conexão com o mundo e a partir daí sejam vocês”. E isso foi algo que eu vejo quando eu falo do ensino da dança artística.

Eu ainda questiono os valores dessa dança artística. Que valores são esses? E aí, consequentemente, se os valores forem relacionados ao balé e ao preço de uma sapatilha de ponta, se for relacionado ao preço de uma sapatilha de meia ponta, se for relacionado ao suporte da Capézio, Dancig, essa coisa toda... É realmente pra uma



elite. Eu assisti agora pouco um grupo chamado *FlashBlack* da EPD, lindíssimos, todos eles com algum processo de formação muito distinto, essa possibilidade de sair de lugares dos mais diversos, isso é genial. E aí essa coisa, né, a importância social do negro nas artes. Eu acho que o negro, dentro de nações como estas diásporas, como é o Brasil, essa enorme diáspora africana e um espaço híbrido. É muito bom que a gente possa reconhecer os aspectos culturais da ação negra na sociedade, não só o homem ou a mulher negra, mas tudo o que está ali. Como diz o Gilberto Gil: "O Brasil é uma nação emi-nen-te-men-te negra" que tem uma influência, sim, europeia, uma influência asiática, uma base indígena. E todas essas são matrizes, mas se tirar uma, tirar outras, elas ainda, mesmo capenga, conseguem andar. Agora tira a matriz negra do país, ele simplesmente desmorona. É essa matriz negra que perpassa nossa história através dos ouvidos, através dos olhos, através da degustação, através de vários sentidos. Há uma negritude latente na diáspora no Brasil que não dá pra considerar como não importante, lidar com esse universo de expressão da alma desse povo que é negro.



Figura 3. Q eu isse. Foto de Guto Muniz (2008)



E. *Isso é coisa de menina. Você já teve alguma experiência desse tipo? Como você vê essa relação?*

RM. Não, até pelo meu início, né. Na minha casa as pessoas dançavam tanto que... balé era dança, ou entrar no palco era dança e dançar era algo que sempre dignificou. Não era nem masculinizar ninguém, mas dava autonomia pra pessoa ser aquilo que ela quisesse naquela condição. Na minha casa também teve escola de samba, a própria religiosidade negra, ela tem um hibridismo potente no que diz respeito a gênero. Então, não. Acho que isso não vivenciei particularmente.

E. *Qual sua visão da relação do homem negro que dança, nessa sociedade patriarcal, racista, onde a masculinidade branca está estabelecida e não precisa ser nomeada?*

RM. É interessante isso. A Mariana Monteiro, ela esteve aqui em Porto Alegre, na UFRGS no evento *Semana Negra da ESEFID* e fez uma fala, logo após uma homenagem a Iara Deodoro, e levanta essa *questão* como racialidade a ideia da branquitude, dessa classificação a partir da ação racial. Quando o branco que pode tudo, que determina o que é hegemônico, que tem a verdade, que diz as teorias e afirma as verdades com respeito as teorias, se depara com o homem negro, o homem negro passa a ser um ser estranho, um ser com características muito próprias, que escuta uma música diferente, que come uma comida diferente, que sente diferente, que tem propriedades de saúde diferentes, que tem qualidades diferentes, ou seja, tudo muito exótico próprio da raça. E essas características raciais entre o homem negro e homem branco, visto pela negritude e pela branquitude, ela gera uma possibilidade de nós, inclusive, cotejarmos ali aspectos muito negativos dessas duas raças negros e brancos. Um desses aspectos negativos está na forma como ambos lidam com a questão de gênero, lidam muito mal com a questão de gênero. Há um poder delegado ao macho, que subjuga e determina que estes são os valores que devem ser cultuados, que devem ser respeitados e... “eu ajo com violência”, tanto o homem branco quanto o homem negro agem com muita violência. Daí, o homem dançar, se ele estiver pautado pela questão de gênero, se ele estiver pautado pelo desrespeito, ele vai ser um, se eu ainda colocar o papel do pai, do poder do pai, do poder provedor e do poder de decisão do pai em cotejo da possibilidade de alguém dançar artisticamente. O racismo, o sexismo, essas coisas todas não cabem dentro do universo das artes, não cabem, simplesmente,



não cabem. E quando elas aparecem é por uma outra falha, que é uma falha da educação, uma falha de estruturação social. Uma falha que ainda acomete muitos valores culturais do planeta e aí eu não sei muito bem se eu sei responder essa tua pergunta. Infelizmente a sociedade racista patriarcal ela não escolhe cor, ela se instaura a partir da ignorância, e ela persiste dentro dessa ignorância, não importando a família, isso é terrível. Os degraus sociais são o maior problema, porque às vezes a família negra pobre tem maior tranquilidade pra lidar com a formação de um artista, às vezes uma família negra de classe média ou rica tem toda a dificuldade de lidar com isso, em lidar com a liberdade de expressão que esse artista precisa ter.

E. Como você percebe a representatividade do homem negro que dança no início de sua carreira e nos dias atuais?

RM. No início da minha carreira eu era um gurizinho, pretinho, nascido na Barra Funda e quando eu olhava alguém dançar e que me impressionava muito, esse alguém quase sempre era negro. Eram meus heróis. Em 1976, tinha um programa em São Paulo chamado *Corpo de Baile*, esse programa tinha a abertura encenada por um duo, um bailarino negro e uma bailarina branca, eram Mônica Mignon e Carlos Dimitri. Um belo dia, eu assisti uma entrevista do Dimitri e ele disse: “ainda não criam filhos pra serem artistas nesse país”. Estamos em 2020 e ainda não se cria filhos pra serem artistas nesse país. Estamos, constantemente, em meio a brigas políticas, no sentido de reconhecimento da arte como profissão, do artista como profissional, sempre trabalhando por visibilidade, e ainda assim, não se cria filhos pra serem artistas.

Quando eu falo essa relação de classes sociais, é importante a gente dizer que existem negros ricos sim, aqui no Brasil. Porque as pessoas não dimensionam isso, existem, e alguns deles ou enriqueceram através do esporte ou enriqueceram através das artes ou enriqueceram através da música. Esses, por incrível que pareça, guardam esta reserva com respeito às artes. A arte ainda é um lugar marginal à sociedade. Então, a representatividade de um homem negro que dança é a possibilidade de abrir-se caminhos para que as pessoas enxerguem possibilidades naquilo que elas querem. Dançar já é difícil, viver de arte já é difícil e ter vencido isso, ter conseguido isso e, além de tudo, ser negro que pode ter vindo da periferia, que pode ter vindo de uma condição social que, ao contrário do que seria esperado, obter sucesso.



E. *Por muito tempo, desde o tempo da escravidão, houve um apagamento de quem somos, nossa cultura, nossos costumes, nossas tradições, tentaram fazer com que não existissem mais, assim como nós mesmos. Como você vê esses fatos relacionados com os dias atuais?*

RM. Essa questão é muito interessante. Quem é o Brasil? O que é o Brasil? O que é esse país? Nós, de uma certa forma, falamos muito pouco sobre isso. Nós fomos e somos apagados há centenas de anos. Nós escutamos a história desse lugar, chamado Brasil, completamente escrita por alguém que a gente não sabe quem é. Todos os dias, a gente descobre que alguém mentiu pra gente, que alguém nos fez acreditar que o que a gente vive é fruto de uma história que nunca aconteceu. A própria história do continente africano há pouquíssimo tempo recontada e ela precisa ainda ser recontada. Ela é cheia de falhas, cheia de erros e mentiras provocadas de maneira muito intencional pra que houvesse a possibilidade da branquitude subjugar a negritude. Como é que a gente pode falar sobre nós mesmos com essa visão, completamente externa, mal contada e mal estruturada sobre nós mesmos? E aí eu falo dentro desse contexto colonial em que está o Brasil. Cada um de nós, homem preto, mulher preta, acaba sendo tomado, e acaba se responsabilizando por revelar uma história da nossa identidade, a “possibilidade da história” dos nossos ancestrais desde os mais próximos aos mais longínquos. Nos dá a possibilidade de rever, de refazer as conexões pra que a gente possa, no mínimo, questionar e ter um olhar crítico com respeito a essa história. Tem muitas coisas fora da ordem, quando a gente escuta que a cultura negra, ela foi escravizada e trazida pras Américas.

Quem escravizou, quem trouxe? Qual foi o processo disso? O que chega como mítico? O que chega como história? Como é que isso aconteceu? E como foi a estruturação original do fato? Isso está na mão nossa como agente cultural, tá na mão nossa como reestruturadores do nosso tempo. Nesse exercício que a gente faz em ser pessoas do nosso tempo, está o exercício de bem empregar a nossa curiosidade em aspectos de forma técnica, de forma a recriar todo um processo educacional que é recontar a história sobre nós mesmos: sobre o negro da diáspora, o negro africano, sobre o Brasil, a América e a África. Eu acho que pra hoje a gente se entender, a gente tem que estar fazendo o tempo inteiro a pergunta *Quem somos nós?* Porque essa resposta é dinâmica, apesar do passado histórico, da estruturação, da história, há sim um



dinamismo que faz com que a gente vá se transformando a partir dessas próprias atualizações e aí a gente vai se reestruturando e estimando de maneira diferente tudo aquilo que, muitas vezes, a gente negou ou sofreu por isso. Pra gente poder cotejar essas visões todas e de maneira dinâmica ir escrevendo sobre o hibridismo dessas relações que as diásporas promoveram.

E. *Havia uma mentalidade de que a dança não era profissão, era entretenimento, pois não dava retorno financeiro e tampouco reconhecimento social. Por exemplo, quando se ia abrir uma conta no banco e perguntavam sua profissão, não havia. O que você pensa sobre isso?*

RM. Em 1983, eu tive meu registro profissional, lembrando que a história dos sindicatos no Brasil, ela vem de 1976..., 75, 76, 78 o SATED - sindicato dos artistas e técnicos - e todas essas batalhas políticas pela profissionalização do artista. A 6533, dos anos 70, é a lei do artista que os sindicatos seguem. A dança, inclusive, dentro da 6533 é muito reduzida e tem ali o que era possível na época, um *maitre*, um coreógrafo, um bailarino. Hoje a gente tem uma série de outras funções dentro da dança. Tem um lugar na sociedade onde o aprofundamento científico da informação, ela faz que a gente possa entender a dança como algo que permeia a sociedade por outros lugares que não somente o palco, que não somente as ruas, que eram os lugares de exercício da dança. A dança hoje, ela é exercitada dentro de escolas, dentro de hospitais, dentro de vários lugares e sempre tendo, como princípio, a autonomia. Essa ação de proliferação de profissionais da cadeia produtiva dos valores que a dança faz circular, ela passa pelo que hoje é a indústria de entretenimento, mas também passa pelo artesanato das danças populares, pelo processo de formação educacional quando o professor vai pra dentro da sala de aula trabalhar com crianças... É muito bom hoje o momento que a gente está vivendo e é muito bom a gente lembrar que tudo isso é um processo crescente. Lembrar aos protagonistas da dança, aos parlamentares e aos governantes, de que somos uma parte ativa socialmente, economicamente, que circula renda, que faz políticas de divisas, políticas diplomáticas.



E. *Como é seu processo de criação e a temática do homem negro? Você chegou a abordar esse tema em alguma criação?*

RM. Eu não consigo fazer nada que não seja essencialmente negro, começa por aí [risos]. Toda a minha cosmogonia é tão negra que eu não consigo fazer nada que não seja negro. Eu já fiz versões do *Quebra-Nozes*, *Coppélia*, coreografei para *São Paulo Companhia de Dança*, *Cisne Negro*, pra companhia *Zanie* na França, enfim, e nada disto conseguiu escapar da marca da negritude latente em mim. Isso foi inclusive uma questão séria. Em 1999, quando eu me desligo do *Grupo Corpo*, e trabalhava com a companhia *SeráQue?*, nós tínhamos feito o espetáculo *De patangome na cidade* (Figura 4) - a gente acabou levando pra França e circulou a América Latina. No mesmo ano, eu estreava um espetáculo chamado *Quilombos Urbanos*, que foi uma releitura, uma tradução das periferias que eu havia visitado no planeta (da América do Norte, da França, na Alemanha etc.). Em algumas das periferias, eu via essa população diaspórica negra presente e, conseqüentemente, agindo de maneira muito semelhante, e essas semelhanças me inspiraram a criar esse espetáculo.

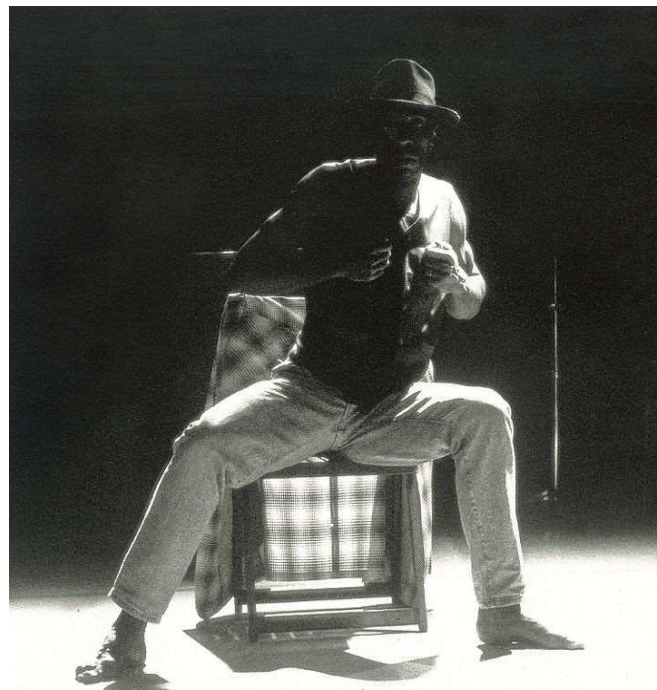


Figura 4. *De patangome na cidade*. Foto de Emídio Luisi (1996)



Ainda em 1999 eu também criei e estreamos, ao mesmo tempo, um espetáculo aqui, outro espetáculo na França, chamado *De uma Margem a Outra* (Figura 5), que foi feito com a companhia *Zanie* e que falava dessa travessia do atlântico negro, pegando um pouco das teorias do Paul Gilroy, um pouco as visões de Aimé Césaire, daquela turma do conceito de *marrongem, negritude*. Esse espetáculo passava por um universo afro-cubano, fazendo um cotejo com o renascentismo europeu. Ambos os espetáculos eles foram muito difundidos, teve uma estreia impactante, e a crítica especializada disse no jornal, no dia seguinte, em letras garrafais, *UMA ARMADILHA DA MESTIÇAGEM*, criticando de maneira altamente negativa o espetáculo. Um crítico do jornal *Lion* assistiu ao espetáculo e achou o oposto da crítica anterior, e escreveu uma crítica, iniciando um processo de discussão crítica sobre o espetáculo. Isso fez com que o espetáculo viajasse pra Ásia, pra Europa do Leste, pra Espanha, Itália, só não conseguiu chegar no Brasil [risos]. E fechou a sua temporada e existência no ano de 2005, levado pelo governo francês pra representar um dos 10 espetáculos mais significativos da diversidade da cultura francesa naquele período. Nesse mesmo tempo, quando eu estreei aqui *Quilombos Urbanos*, alguns programadores diziam: “Poxa, mas você só sabe falar de cultura negra”... Não, eu só sei falar do que eu faço, do que eu vivo, do que eu vejo e aquilo que me toca. E isso foi um ponto de crítica e curiosidade, a própria Helena Katz e a Cássia Navas questionaram muito isso. Quando eu criei, no Cisne Negro, *Trama*, eu me inspiro em Oxossi, não porque sou um religioso do candomblé, mas aquela sinuosidade que vi na música de Oxossi, na maneira que eu vi alguma forma até exótica, me levou a transcrever pra um bailarino clássico aquela estrutura física do Oxossi. Hoje eu tenho tranquilidade pra dizer que não consigo deixar de ser negro em momento algum, não só pela relação da minha cor de pele, mas pela minha cosmogonia, pela minha estruturação de mundo e de pensamento. Eu vou buscar no Senegal inspiração na “*École de Sables*”, da Germaine Acogny, e vou encontrar toda uma elaboração de mundo e de corpo que me ajuda a explicar, pra mim mesmo, essa característica cosmogônica negra que eu carrego e que eu espalho onde quer que eu vá.



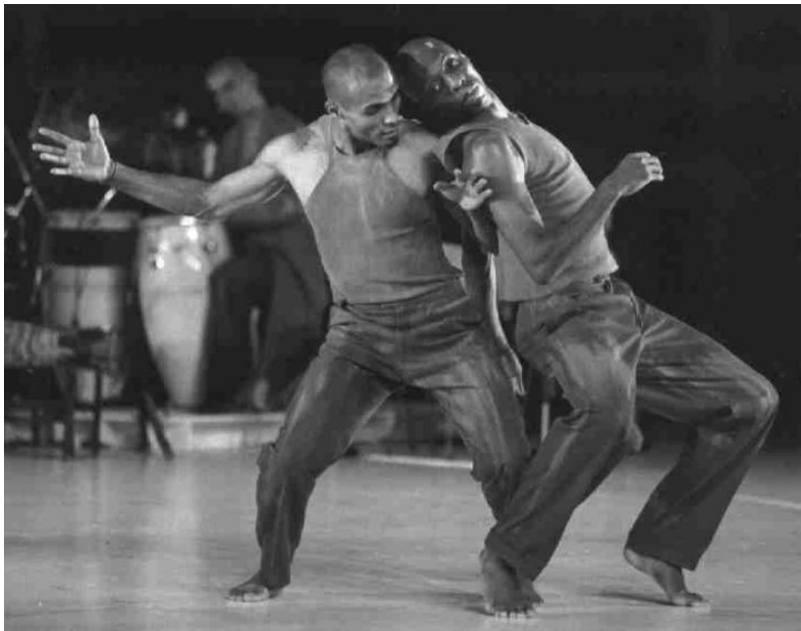


Figura 5. De uma Margem a Outra. Foto de divulgação (2000)

E. Você teve alguma situação em que você se percebeu sendo discriminado em função da cor da pele?

RM. Eu vivi uma situação que tá ligada à primeira pergunta que tu fizeste lá na frente... Lá atrás, quando eu tinha 15 anos e comecei a fazer aulas e saía da escola à noite, tinha o professor que era o Batori, que dava aula de várias técnicas. Essa era uma escola de multiplicadores, então à medida que a gente ia aprendendo a gente já ia ensinando. E eu saí da escola e estava uma amiga sentada do meu lado no ônibus, esse professor sentado na frente – ele usava o cabelo todo esvoaçante e o gestual dele era explicitamente afeminado – de repente entra uma pessoa, passa a roleta e falou assim [pra mim]: “Que que é hein, por que que você está andando com essa gente”? Eu falo: Desculpa. Eu não entendi. A pessoa: “Você entendeu sim negão, você tá andado com essa loira e com esse viado”. Ele [a pessoa] me dá um tapa na orelha [sonoriza o tapa], aí eu atordoado com o tapa ele me dá outro [sonoriza o tapa]. Aí o professor que tava na frente disse: “Meu senhor, onde já se viu”. A pessoa: “Você cala boca, porque nele eu dou na orelha, em você eu mato”. Isso em 1978. E quando a menina foi falar, a pessoa disse: “Cala boca sua puta”. Ou seja, ele englobou naquela ação, em 1978, aquilo que a gente tá vivendo hoje, essa violência contida ou explícita de maneira das mais diversas. Eu falo isso porque de 1978 pra 2020, são mais de 40 anos e percebo que



estamos voltando a passar por esse lugar ou seguimos passando por esse lugar que nunca deixou de existir.

E. *Pra finalizar, qual seu lugar no mundo?*

RM. Eu ri muito quando eu li essa pergunta [risos] aí me veio aquela música do Gil “o melhor lugar do mundo é aqui e agora”, mas qual é esse melhor lugar? Que mundo é esse? De que mundo a gente tá falando? A interrogação eu acho que é o lugar do mundo que eu estou... O mundo é muito grande. Tem um livro, a *Roda do Mundo*, que tem uma frase que eu acho genial: “a roda do mundo é muito grande, mas a roda de Zâmbia é muito maior”. A roda dessa espiritualidade, desse tamanho, ela é muito maior. Então, que lugar e que mundo é esse que a gente ocupa? É uma grande roda que a curiosidade, a interrogação criativa parece que é o mote da vida. Quanto mais curioso mais a vida se desdobra [risos].

*Recebido em 11 de setembro de 2020
Aceito em 03 de novembro de 2020*

