

UBUNTU (PARTILHAMENTO)

UBUNTU (SHARING)

Denise Zenicola

Professora Adjunta da Universidade
Federal Fluminense – UFF.

Resumo: A proposta é estender um olhar sobre a arte coreografada das chamadas Danças Afro Brasileiras. Nestas percebe-se a presença de noções culturais Banto e Iorubá na ação e construção do corpo do bailarino. São histórias em um corpo biológico que, ao praticar formas espetaculares de danças, revela também a história de um corpo cultural, tradicional e contemporâneo.

Palavras-chave: dança, performance, corpo.

Abstract: The proposal is to look at those choreographed arts called Afro Brazilian Dances. There it is possible to perceive the presence of Banto and Yoruba cultural notions in the action and the construction of the dancer's body. These are histories in a biological body that, upon the practice of spectacular forms of dance, also reveals the history of a contemporary, traditional, and cultural body.

Keywords: dance, performance art, body.

“Os atabaques rufam e os deuses, felizes, dançam, dançam os mitos antigos, dançam o fogo e sua ira, dançam a frescura das cachoeiras cristalinas dançam a onda que quebra na praia, dançam a criação do mundo” (Cossard apud LIGIÉRO, 1993, p. 10).

1. Sobre quem falamos?

Embora estudos sobre culturas afro americana e brasileira tenham considerável aprofundamento teórico ao analisar rituais e associações étnicas e, até hoje, ainda recaia maior atenção nestas áreas de pesquisa, outros estudos mais tardiamente enveredam para a não as menos importantes áreas artísticas. Destacamos mais especificamente, as relações de danças coreografadas ou não, apresentadas no palco em situação de espetacularidade cênica. Falamos neste artigo de um circuito social atuante, formado por coreógrafos,

bailarinos, pesquisadores, ensaiadores e intérpretes que trabalham com danças de origens predominantemente Banto e Ioruba, na cena. As chamadas Danças Afro Brasileiras que apresentam performances de releituras corporais africanas, promovem enraizamento social e contribuem “para a manutenção de um ethos negro”. (FRIGÉRIO, 2003, p. 63) O termo circuito social aqui utilizado refere-se, especificamente, ao grupo social praticante de dança afro brasileira na atualidade, na cidade do Rio de Janeiro, não exclusivamente negro, porém em sua grande maioria. É este *corpus* societal que estrutura e mantém o conceito fundamental da dança chamada afro

brasileira na cena, coreografada ou não. E, na prática, apresenta no alinhamento corporal, a relação considerada ideal entre as partes do corpo para estabelecer ações da estética da dança negra. As motivações corpóreas dos movimentos e as diferentes posições que este corpo possa assumir das formas mais diferenciadas vão transmitir a tradição e transmutação destas culturas tradicionais.

É este grupo social que mantém as técnicas de estilos de dança e desenvolve as formas peculiares de se performar a dança. A construção do corpo emblemático-social tem, então, sua manutenção preservada neste corpo e torna-se um processo transformativo em re-definições em constante movimento e diálogo, em constantes atualizações, o que vai possibilitar a compreensão das normas da organização cultural.

Para se entender a importância do corpo humano nas culturas africanas, cito a estética Ioruba como exemplo, que dimensiona com eficiência a relação dança e corpo. Para o Iorubá, o corpo é um microcosmo e nele estão contidos todos os elementos e forças da natureza que, distribuídos harmoniosamente pelo corpo, explicam a sua mitologia. Segundo Augras:

Os pés apoiam-se no concreto, no barro de onde saiu e para onde voltará, na terra que os antepassados pisaram e à qual retornaram. O pé direito corresponde à herança dos antepassados masculinos, e o pé esquerdo, à herança feminina. As mãos, direita e esquerda, atuam sobre o mundo e transformam as coisas. A cabeça, que reproduz as quatro dimensões do espaço, contém, na interseção dos pontos cardeais, o

centro da individualidade, ori-inu, manifestação do duplo sagrado, que provém de substância divina, da qual os próprios deuses são tributários. (1983, p. 62)

2. Somar como princípio do bem

A ação humana, na filosofia Banto, está ligada ao conceito de “acrescentar”, somar, agregar como princípio do bem. As invocações dos ancestrais objetivam aumentar a energia através do acréscimo desta possibilidade de soma para ficar mais forte. O mal é “diminuir” o ser e estar separado e isolado dos seus. Estar doente é diminuir e isolar, é enfraquecer e expor. Segundo Tempels, a concepção de mundo e dos povos Bantos apresenta uma filosofia metafísica onde “ninguém é um ser isolado”. (apud LOPES, 1988, p. 123) Neste sentido, o ato de trabalhar em grupo de uma maneira geral contempla este aspecto da inclusão: seja no grupo que se reúne para ensaiar, pesquisar ou dançar. A certeza que “ninguém é um ser isolado” guarda ainda o aspecto da necessidade de coletivo para a ação de construir o indivíduo.

Os grupos das danças afro brasileiras, populares e urbanos continuam mantendo seus próprios espaços de reconhecimento e interação. Desta forma, a prática do grupo vai se estabelecer como uma comunidade específica, vinda de diversos pontos da cidade e de classes sociais distintas. O bailarino se reúne e agrega para praticar sua dança, criando núcleos eventuais e ou duradouros de afinidade. Além do sentido de grupo estes

indivíduos ajudam-se constantemente através de redes de comunicação seja para convites de trabalho, festas, ensaios de alas em escolas de samba, rodas de samba, shows e muito mais... Cito neste caso o Grupo Ilê Ofé de Charles Nelson que completa uma expressiva trajetória de mais de vinte anos de atuação ininterrupta na cidade do Rio de Janeiro.

Os encontros podem ser percebidos como novos centros de interação, um lugar onde é possível também aprofundar e definir sempre novos perfis de identidade e sentido comunitário.

A Dança Afro Brasileira tem acesso a centros de encontro na cidade e traça linhas de uma nova geografia cultural. Como cultura popular expande seu universo; suas crenças, saberes e lealdades se reconfiguram, o tempo da cidade sincroniza o tempo desta dança.

São comportamentos resultantes de variadas cadeias de encontros com a sua própria cultura. Sem dúvida, a existência de formas de entrelaçamentos na rede de comunicações de diversas culturas existentes na cidade, alimenta e dá apoio eficaz na troca das informações e mudanças.

3. O estilo próprio

Na dança afro, um performer deverá não só ser competente mas também “possuir um estilo próprio”. Esta marca delimita sua singularidade e acentua o valor do grupo e do indivíduo integrante deste grupo. O estilo pessoal é ressaltado, por Frigério, como uma

característica da performance afro americana e presença marcante em países das Américas. Desta forma, ser parte do todo, como também ter um estilo, assume uma dimensão de marca e distinção, além de alcançar variados aspectos da vida.

Os princípios de estilo individual e grupal têm igual importância na dança afro brasileira. A relação grupo/indivíduo é permeada por níveis hierárquicos de prestígio, baseada na performance da dança. A qualidade da SUA performance é a moeda corrente do dançarino no grupo, daí a importância de apresentar um estilo que o identifique e o alavanque no espaço social.

Ao assumir os conhecimentos ensinados, o bailarino vai progressivamente estabelecendo uma série de adaptações desta nova técnica ao seu corpo, às suas habilidades e preferências e, gradativamente, estabelece uma seleção do que será o seu estilo, sua interpretação pessoal do aprendido – o resto virá da prática.

O somatório da seleção destas qualidades corporais fundamenta a construção do chamado ‘estilo’ do ato de dançar. Entendemos estilo como uma especificidade do que é próprio, onde o que é construído no corpo não é facilmente transferido para outro corpo, é a marca daquele indivíduo no grupo.

Finalizo este tópico ressaltando então o solo de Exu de Ruben Barbot, na abertura do espetáculo Orixás dirigido por ele, a Iansã de Valéria Monã, na peça teatral Besouro Cordão de Ouro e o solo de Obaluaiê de Débora Campos em O Rio de Muane. São três exemplos

de solos, performances espetaculares e ao mesmo tempo danças tradicionais de Orixás da cultura iorubana que, nos corpos destes interpretes, assumem características únicas, marcas pessoais, que os diferenciam de outros que venham dançar estas danças rituais.

4. O desequilíbrio

Na tradição Congo, a posição inclinada para frente, (yinama) no círculo da dança, reflete o desejo de dançar com o parceiro, a intenção de seguir o parceiro como também a intenção de agradecimento (THOMPSON, 2002, p. 124). Esta alteração representa uma mudança proposital da posição cotidiana no sentido de reduzir a base de apoio dos pés. A “alteração do equilíbrio cotidiano à procura de equilíbrio precário ou de luxo”, segundo Eugenio Barba. O centro de gravidade é alterado, o sentido muscular cria uma série de tensões específicas, em grupos musculares complementares, para tentar minimizar a possibilidade de queda, provocada pelo deslocamento acentuado. O desequilíbrio provocado acaba por criar um “drama elementar” em oposição; isto é, novas tensões musculares são promovidas em oposição às tensões provocadas pelo equilíbrio alterado – o equilíbrio em ação. O equilíbrio é o resultado de “uma série de inter – relações e tensões musculares do nosso organismo” (BARBA, 1995, p. 36). Cada movimento passa a reconstruir o dinamismo como uma reação automática que mantém o equilíbrio não de maneira estática, mas perdendo-o

e recobrando-o com uma série de ajustes sucessivos.

Trata-se de ações conjugadas e uma série de acomodações para impedir a queda. A coreografia é a possibilidade de, a cada movimento executado, existir uma multiplicidade de eixos corporais alterados de seu ponto de equilíbrio e sustentação. São pontos de equilíbrio alterados e em deslocamento e reajustes constantes. O corpo passa a coexistir com sua precariedade e transitoriedade. A beleza da dança vem justamente deste constante passar do equilíbrio para o desequilíbrio e das formas encontradas para restabelecê-lo. O corpo assume a sua precariedade, ao colocar em dúvida seu próprio eixo de equilíbrio.

5. A sensualidade da dança afro

A forma de dançar revela uma sensualidade perceptível pela movimentação do quadril ou “virtualidade pélvica” em que os movimentos laterais bruscos e o balanço do corpo ficam acentuados (THOMPSON, 2002, p. 173)

A sensualidade, tônica presente, muito discutida e censurada e até proibida primeiro no Lundu, e depois no Maxixe, nas coreografias de palco é ainda mais evidenciada e hoje já aceita. Observa-se então uma antagônia da dança afro ao padrão ariano da dança clássica.

Nesta última, o quadril fica literalmente encaixado e contido para permitir maior movimentação das pernas. Os ombros são alinhados e alongados para baixo para que

os braços movimentem-se em cinco posições permitidas.

Já na dança Afro brasileira, a liberdade de movimento de quadril e ombros cria um eixo marcado em sintonia e cinestesia. Cria-se uma infinidade de linhas em movimentos sinuosos que expressam controle e domínio do corpo. Um eixo sobretudo estético e sensual e que, partindo do quadril, vai realinhando em curvas e sinuosas a movimentação do corpo.

6. Por que dança afro

A filosofia africana Congo é transmitida também por uma definida linguagem de atitudes corporais. Os escravos trouxeram, no corpo, a memória de seu reino e da sua cultura para as Américas. Diversos pesquisadores entre eles Fu-Kiau, Jansen, Thompson têm estudado e confirmam a presença, da filosofia e cosmogonia Congo nas Américas, explicando a presença do homem na terra e seu destino, no tempo e espaço. Nesta cosmovisão, “o gestual integra e compõe esta herança” uma vez que funciona como “porta (*bimwelo*) para a compreensão”. Os signos corporais traduzem sentimentos e atos dos homens, são códigos impressos no corpo de suas realizações intelectuais e espirituais, memória de si e de seu grupo ancestral.

Os gestos Congo são, em seu conjunto, difusores através do mundo, como uma verdadeira revelação (*mbonokono*) inscrita no corpo. Assim como os gestos clássicos da Índia, os *mudras*, ...os gestos próprios das religiões a da corte de justiça Congo levam mais longe

seu reino de origem, com refinados traços identitários. Eles são haveres indestrutíveis porque portam seus valores (THOMPSON, 2002, p. 27).

Nas tradições africanas, e para o povo Banto em particular, o corpo é um microcosmo e o princípio filosófico de personalidade constitui-se por quatro elementos no plano físico e mítico. Estes quatro elementos comunicam através do corpo como invólucro, como princípio biológico, pela sua ancestralidade e pelo princípio social da vida. O corpo deverá então operar dimensionando a existência como um universo na busca constante de equilíbrio. Este corpo é desdobrável em: o corpo como uma casca (invólucro corporal); o corpo em seu princípio biológico (órgãos internos, sistemas automáticos e psicossomáticos); o corpo como princípio de vida e o corpo do espírito propriamente dito, substância imortal (Amenwusika Kwadzo Tay apud LOPES, 1988, p. 126).

7. Afro e contemporâneo

A marca característica do movimento da dança afro brasileira, que é nascer a intenção da ação no tronco e expandir para os membros é uma prática comum e observável em danças de origem africana e um conhecimento milenar. Já, na dança ocidental, Isadora Duncan foi a primeira bailarina ocidental a levantar esta discussão. Duncan ressalta a existência de um centro de irradiação do movimento na região do plexo solar, por entender que

o movimento deveria nascer de onde as emoções fossem experimentadas fisicamente, obedecendo a uma “lógica emocional” e não “lógica mecânica”, atribuída à técnica do balé. Para Isadora o movimento deveria nascer do tronco, entre o plexo solar e a pélvis.

Outra influência marcante no Ocidente deste estudo é a de Delsarte (1811-1871). Para ele, o corpo, tanto do bailarino como do ator, tem uma relação corpo/expressão estabelecida como fonte, no centro físico da emoção, a região do tronco. Este princípio seria posteriormente seguido por Mary Wigman, ao estabelecer o movimento partindo do tronco, na “dança expressão”, fruto de uma impulsão interna e, também por Martha Graham, que partiu do princípio que o movimento nasce no centro motor da vida e da sexualidade, a região pélvica. Percebe-se que, o fato do movimento nascer do tronco evidencia uma autonomia corporal que permite uma série de movimentos em encadeamento e harmonia mutuamente durante a ação. Não se trata de usar o tronco como centro do equilíbrio estático, como um eixo vertical, que compensaria a ação de pernas e braços. Uma contenção que necessita manter o equilíbrio centralizado neste eixo e as partes do corpo articulam-se sempre apoiadas nele; premissas do Ballet Clássico.

Na dança afro e afro brasileira, o tronco é uma força de equilíbrio que se move. A coluna, por estar em movimento constante, transforma o ponto de equilíbrio do corpo num ponto móvel. Se mover em uma determinada direção é deslocar seu ponto de

equilíbrio assumindo a perda de equilíbrio e conseqüente retomada deste. A cada movimento há um desalinhamento corporal, das partes do corpo, que imediatamente tem que restabelecer este equilíbrio perdido, através de uma sucessão de realinhamentos.

O que se observa é que um saber e prática corporal milenar africano, o uso do tronco como gênese do movimento, passa a ser tardiamente o fundamento do princípio da expressividade do movimento “sobre o qual toda a dança moderna está fundada” (GARAUDY, 1980, p. 67).

Pode-se então afirmar que, nesta dança, as oscilações corporais são sempre compensadas por tentativas de se voltar ao eixo para logo em seguida perdê-lo de novo onde o corpo assume a sua precariedade e duvida de seu próprio eixo. Estas características, acima descritas, podem aparecer de forma isolada ou conjuntamente nos passos.

Estes pontos ressaltados, de forma associada ou isoladamente, estão sempre atuando de forma decisiva na estética da Dança Afro Brasileira. As ações se estruturam por mecanismos de auto-organização ou processos de emergência. A dinâmica postural apresenta uma prontidão para a mudança, com a habilidade de manter o equilíbrio no acentuado desequilíbrio que os passos provocam a todo momento; “o centro de gravidade é deslocado”, logo “o apoio do corpo é removido sem que o centro de gravidade seja deslocado para qualquer direção do espaço” (LABAN, 1978, p. 102).

O que revela seu critério de eficácia é a riqueza advinda da diversidade de níveis que determinam equilíbrios instáveis e suportes em apoios inusitados. Enfim, a sua ginga, a ginga que está no desequilíbrio.

Este eixo oscilante permite uma ginga específica que transforma as formas do mover, ver, criar e recriar a sua cultura. E, mesmo oscilante fluido e mutante, estes movimentos fecham na sua transitoriedade, usando seus conceitos no equilíbrio instável e dinâmico.

Concluindo a dança afro brasileira, praticada no palco é exemplar dessa análise da relação construída entre identidade e cultura, pela quantidade marcante de traços da estética afro brasileira. Ela permitiu mostrar que a etnicidade afro urbana não é o pálido reflexo de uma etnicidade originária, localizada num longínquo universo africano e mais ou menos bem transplantada para o Brasil segundo um princípio de continuidade cultural. Trata-se de uma criação, um modo de classificação social que hoje diríamos híbrido, e no qual se combinam os determinantes advindos da África às relações raciais negros/brancos existentes em nosso país e a memória seletiva das relações interétnicas anteriores.

A dança Afro brasileira é, assim, o resultado bastante expressivo e contemporâneo de todas essas informações - misturando releituras, roupas, textos, cantos, ritmos, trançados de cabelos, fios de conta, tradição oral, sons em tribos. Estes reunidos, constroem um corpo que reflete-se e produz uma dança “afro brasileira”, na medida em que a esta “tribo”, nos termos de então, se tornou

uma categoria híbrida própria ao sistema social, no qual se insere.

A postura identitária de bailarinos e coreógrafos, por suas pesquisas e posturas ideológicas pessoais, são, ao mesmo tempo, vetores de globalização cultural e de etnicização local. E contribuíram para a desterritorialização do conceito de África, para a sua transformação em um “universal particularizável” e para fazer da África um “conceito-África [que] pertence a todos aqueles que quiserem, ligar-se nela” (AMSELLE, 1993, p. 50).

A história desta dança então é também a história da sua cultura, mas de uma cultura estruturada e intencionada que extravasava definitivamente a esfera do belo, para acentuar a esfera do grupal, quase tribal. Esses grupos, ricos de eficácia polêmica, quase quilombos urbanos de arte, negam que a dança se resolva na consciência conceitual, na imitação da natureza ou na emotividade sentimental. Como grupos mantêm uma coesão de estilos e embora volta e meia, geralmente por questões financeiras, fiquem sem a constância do treinamento, dissolvam-se e reagrupem-se quando conseguem um patrocínio ou ainda fragmentem-se com a saída temporária de elementos que vão a busca de pequenos trabalhos, sempre que podem tal um bailado mágico reagrupam-se e a tribo continua. E, como tribos coesas, praticam uma dança de sentido, conhecimento e atividade espiritual; uma dança que não é nem imitação servil, nem sensação arbitrária, mas conformação livre.

• **Denise Zenicola**

Artigo recebido em 31 de março de 2011.

Aprovado em 28 de abril de 2011.

Referências Bibliográficas

AMSELLE, Jean-Loup. "Anthropology and Historicity". *History and Theory Beiheft*, 1993.

AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidade nagô*. Petrópolis: Vozes, 1983.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*, Campinas: Hucitec, 1995.

FRIGERIO, Alejandro. *Artes negras: perspectiva afrocêntrica*. In: *Estudos Afro-Asiáticos* (23). Rio de Janeiro: CEEA, 1992.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Rio de Janeiro: Zaar Editora, 1983.

LIGIERO, Zeca. *A Performance do Samba*. In: *Percevejo* 8. Rio de Janeiro: GGE, 2000.

LOPES, Nei. *Bantos, Malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

THOMPSON, Robert Farris. *Dancing between two worlds. Kongo-Angolan Culture and America*. New York: Caribbean Cultural Center, 1991.