

VASCULARIZAR: NOSSA DANÇA VEM DO UMBIGO

Vascularize: Our Dance comes from the Navel

Renato Mendonça Barreto da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Mayara Souza de Assis
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Resumo: A presente proposta visa apresentar narrativas acerca do gestual do corpo negro, tendo a hipótese do umbigo/umbigada como elo ancestral, de onde também advém nossa motivação em revisitar, nessa escrita, travessias sobre expressividade e herança africana em sintonia corporal com as danças negras, que são o objeto histórico, antropológico e conceitual que abordamos por uma perspectiva de pertencimento filosófico nos estudos da dança, construindo aproximação semiótica, produzimos um relato/retrato sobre a dança histórica de um tempo-espaço. Buscamos considerar sobre a materialidade da umbigada para além de um gesto simples ou fortuito.

Palavras-chave: Expressividade corporal; ancestralidade e umbigada.

Abstract: This proposal aims to present narratives about the management of the black body, having the hypothesis of the navel/umbigada as an ancestral link, from which we also come from our motivation to revisit, in this writing, crossings about expressiveness and African heritage in harmony with black dances, which are the historical, anthropological and conceptual object that we approach from a perspective of philosophical belonging in dance studies, building semiotic approach, we produce an account/portrait about the historical dance of a space-time. We seek to consider about the materiality of the navel (umbigada) beyond a simple or fortuitous gesture.

Keywords: Body expressiveness; ancestry and navel (umbigada).

Recebido em 21/01/2022
Aceito em 04/03/2022

João Pessoa, V. 13 N. 1 jan-jun/2022

Introdução

Não sentia desejo algum pela aventura da viagem. Se a sua vida era a da terra, em que ela vivia, o que faria agora longe de lá? Entretanto, se preparava para se afastar do lugar onde havia nascido. Da terra que guardava o umbigo, que ali fora enterrado, selando, pois, a filiação dela com o solo do povoado. Os filhos tinham ido, mas voltariam um dia, seriam chamados. No ventre da terra, pedaços do ventre deles também haviam sido enterrados. Maria Vicêncio repetira com os filhos o mesmo gesto antigo e benéfico que a mãe dela tinha feito com ela um dia. (EVARISTO, 2003, p. 90)

“Vou caminhar que o mundo gira...” é um ponto de despedida de Jair do Jongu, eternizado na voz de Lazir Sinval – jogueira da Serrinha/Madureira-RJ. Todo destino é um novo começo e o recomeço é o destino de alguém, a partida no caminhar é um princípio jogueiro, pois o mundo não para de girar. A conexão ancestral presente nos escritos de Conceição Evaristo nos revela o exercício do ir e vir, trânsito pela terra na qual se nasce, reforçando a noção de ciclicidade, através do gestual maternalmente transmitido.

Ainda no sentido da comunicação musical e seu aspecto circular, a poesia do filósofo Leandro Roque de Oliveira (Emicida) afirma que “as nuvens curiosas, como são/ Se vestem de cabelo crespo, ancião/ Caminham lento, lá pra cima, o firmamento/ Pois no fundo ela se finge de neblina/ Pra ver o amor dos dois mundos”¹. Este jogo metafórico entre as nuvens, cabelos e neblinas, nos leva a interpretação de que o corpo preto em cena estabelece o exercício transitório entre mundos, em alguns momentos experimentados pelo amor, outrora pela dor, mas, o importante: as caminhadas, em trânsito, reforçam estratégias de (re)existências. Mercedes Baptista (1921-2014), entre o território da Acadêmicos do Salgueiro e o Teatro Municipal, é um exemplo, afirma Abdias Nascimento: “Mercedes Baptista, ao mesmo tempo que bailava o clássico, dançava as danças negras fora do palco do Municipal” (NASCIMENTO, 2019, p. 160). Nós artistas, proponentes do presente artigo, jogueiro e funkeira, doutor e doutoranda, também nos encontramos nas

¹ Considerado entre as maiores revelações dos anos 2000, para o hip-hop e no campo da produção de conhecimento, Emicida é multiartista e letrista brasileiro, e, em parceria com Mc Tha, no álbum “AmarElo” (2019), dilucida o cotidiano, através dos movimentos comuns à natureza e interpenetrações com a sociedade, em “A ordem natural das coisas”.

afluências entre os mundos da teoria e prática, sagrado e profano, erudito e popular.

O comum entre nós artistas, Evaristos, Abdias, Emicidas e Baptistas, é a conhecida melanina, sobre a qual o especialista em saúde holística, Dr. Llaila O. Afrika, apresenta a consistência ideia de que a “melanina é a chave química da vida”, compreendemos também ser o elo da nossa existência, visto que

A melanina desempenha um papel importante na sua memória histórica, quanto mais melanina você tem, mais você se conecta com seus ancestrais, você pode extrair pensamentos que você nem sabia que existiam, porque melanina lhe dá memória ancestral. A melanina é um polímero (...) e a única coisa sobre a melanina é que ela pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, é a única substância que pode fazer isso. A melanina tem memória, você não pode destruir a melanina².

Nosso olhar se debruça sobre um fazer da dança melanizada, ou seja, ancestralmente conectada, para isso, assumimos a imagem do umbigo e sua centralidade. Objetivamos com o presente artigo apresentar narrativas sobre a gestualidade negra, que nos fornece uma base sobre a própria genealogia do corpo diaspórico.

Entre tantas categorias historicamente construídas nos reencontros das diferenças, abordamos as questões, teórica e prática, relacionando memórias principalmente orais e outros registros. Bem como, anotações, gravuras/imagens, mensagens lidas mediante exercício de observação – trabalho pesquisador(a) – que considera as sentenças interpretativas a partir do campo e, com o campo, desenvolvendo crítica tanto participante como agente nas manifestações culturais e representações coreográficas respectivas. E, do Jongo ao Funk, mantivemos nossos olhares no umbigo, como ponto crítico nos estudos de presença e formação de sujeitos de expressividade corporal.

A presente proposta desenvolve-se sob a esteira da dança, debruçando-se sobre essa, e, observando-a enquanto ação histórica e cotidiana, na realidade negra. Percebendo a dança também em cenários que favoreceram o fortalecimento

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59XS1pI9Dcg&t=3s>. Acessado em 05 de maio de 2022

histórico de desigualdades, quando lançada a dança em meio às relações de poder e saber, cenário de reproduções hegemônicas, que nos exigem a observação e a crítica nesta escrita, orientada pela anteriormente enunciada partilha de um elo existencial que tem como chave a ativação da melanina.

Nessa guisa, propomos o monitoramento dos argumentos, que, na escrita, imobilizam o narrador e o leitor, em nossos movimentos escritos, pretendemos argumentar como que se aponte para aquilo que não foi ensinado a enxergar, sobre as principais ideias a respeito de uma tradição histórica das danças negras no Brasil, a partir de uma investigação sobre corporalidade no itinerário da umbigada.

Justificamos um certo olhar, sobre o Brasil e a sua dança, pela necessidade de mudanças na percepção estética e política das lutas por diferenças, que promovem ondas de elucidação e dissolução de sistemas hegemônicos, sobretudo, nas variadas performances de corporeidade negra. As políticas são práticas e regimes de verdades, onde se aprende constantemente o sentido da redefinição e reconfiguração como resultado da observação das situações, condições e posições, apontadas no terreno da diferença.

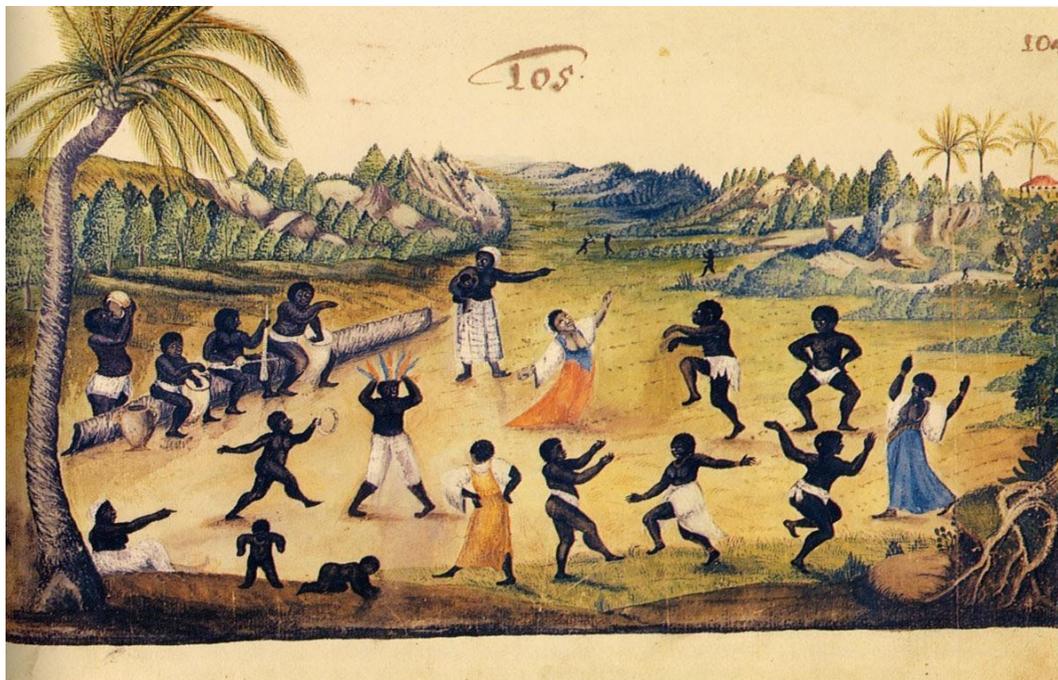
Para isso, uma das estratégias metodológicas se aplica na análise, aproximadamente semiótica, da pintura orquestrada pelo desenhista e escravista Zacharias Wagener, c. 1630. Existe nessa metodologia narrativa um esforço antropológico, diligências para: recortar, analisar e descrever um costume de determinado grupo que dança, nesse campo, a (auto)etnografia aproximada da dança, celebra modos de ver a dança, o quê move a dança, como a dança move, onde move e alguns porquês, mais ainda, “quem” dança, ganha importância, e, no decorrer das possíveis perguntas, abrimos uma perspectiva de movimento, analisado através e no corpo de quem dança a umbigada.

Fortalecidos no entendimento da dança enquanto um processo estético e político, o fato da imagem ser do período colonial não nos restringe a uma análise substancial do período histórico, exercitamos aqui um olhar antropológico da história, alavancando algumas hipóteses sobre as memórias corporais do povo negro. Fazemos a invocativa pelos dispositivos e procedimentos de apreciação e

aprendizagem com a narrativa da imagem, interpretando-a por uma lógica crítica aos padrões hegemônicos de utilização dos procedimentos com a história, reapropriando um exercício que posiciona diante de um convite para a memória, esse exercício emerge da mesma tematização da escrita, partindo da rememoração e reativação da melanina, interpretar o entendimento sobre dança com esta imagem e escrever, e da grafia, uma outra escrita que possa tornar-se desde si ao nós uma outra possibilidade de perguntar: afinal quem são essas negras, em danças negras? A umbigada é nosso chamado de chegada para este pensamento das memórias corporais povo negro.

Um outro olhar do umbigo:

Quando os escravos têm executado por semanas inteiras sua penosíssima tarefa, lhes é permitido festejar o domingo como desejam; estes, em grande número, em certos lugares e com toda a sorte de curvos saltos, tambores e pífaros, dançam de manhã até a noite, todos de forma *desordenada entre si*, **[grifo nosso]** homens e mulheres, jovens e velhos; enquanto isso, os restantes bebem uma bebida forte e preparada com açúcar, a que chamam garapa; consomem assim o dia santo em um perpétuo dançar, ao ponto de muitas vezes não se reconhecerem, tão surdos e imundos que ficam. (WAGENER, 1630, apud, FERRÃO, SOARES, 1997, p. 193-194)



Gravura de Zacharias Wagener, c. 1630

Prancha 105, de Zacharias Wagener³:

Na citação, notas do próprio autor, na imagem, a mais antiga gravura encontrada, que retrata o fenômeno da dança entre comunidade negra no Brasil, retrata a presença negra na colônia portuguesa do Brasil. São representadas pessoas, organizadas, e, diferentemente do olhar sugestivo da nota supracitada, que, aliás, marca um histórico olhar depreciativo sobre as expressividades de origens afro-indígenas, percebemos uma representação de pessoas estruturadas a partir de um grupo de instrumentos musicais, de conhecida origem africana: dois tambores sendo tocados e acompanhados por um instrumento de corda tocado por uma haste ou vara, congênera ao hungu⁴. Na posição central da gravura, a

³ Publicado em Thierbuch, o livro dos animais, e Autobiografia do viajante alemão, desenhista, são recolhidos do período em que esteve no Brasil, a serviço do cartógrafo Wilhelm Janszoon Blaeu, e da missão colonial Holandesa, pelas zonas de cultivo da cana de açúcar.

⁴ O termo em Kimbundu, que identifica instrumento musical frequentemente associado, no Brasil, ao berimbau. (Ver: MONÁ-NZAMBI, Niyi. T. **Kimbundu 1- Língua, Literatura e Cultura** ed. Salvador: Editora Segunda Selo, 2020).

predominância do forte tom negro e marrom nas tintas mescla-se aos muitos alaranjados das misturas. O branco está nas roupas dos nossos personagens que, aqui, parecem espelhar muitas idades, da infância à maturidade. Essas personagens erguem alto os joelhos, que apresentam constante mudança de atitude, entregues na distribuição do peso e equilíbrio no traço transcrito no desenho. O referencial frontal das personagens é defendido como orientação corporal que inclina os corpos uns em direção aos outros e/ou em direção ao centro dos acontecimentos do grupo organizado. A distribuição do peso na pintura leva a considerar que essa organização se assemelha a uma roda. E a porção anterior do corpo (ventre, seios, peitoral e braços) desempenha papel cênico e performático de atenção aos quadris: um e outro, personagens, destacam-se com movimento que parece dedicar importância à reverência ventral, seja inclinando o abdômen para cima e para frente ou para frente na direção de outrem, a postura dos braços também acentua a importância dessa reverência.

Ainda em nosso aproximado exercício semiótico, podemos ver o caráter familiar na imagem pictórica: na postura da mulher posicionada no canto esquerdo, sentada e encostada no coqueiro, ela aponta para crianças, que se equilibram em uma espécie de elevação rochosa, parecendo ser observados por uma mulher com um vestido amarelo, esta, que com o apoio das mãos nos quadris aparentemente comunga a dança com a observação das crias. A posição dessa mulher, de aparência mais velha, nos sugere ser central para estabelecer um olhar sobre o todo, gerenciando o estado de festa e promovendo um cuidado coletivo, típico da matricentralidade africana encontrada em comunidades jongueiras e casas de candomblé. Semelhante a imagem de uma foliã associada à gestão dessa folia, revivendo arquétipos como o da idosa ou do idoso que reunia os seus, à sombra de uma árvore local, para reenraizar memórias, através da contação de histórias que interpretam símbolos.

Partilhamos nossa curiosidade ao observarmos o sujeito em pé com as pernas em rotação interna, segurando em sua cabeça um adereço colorido (azul, vermelho e amarelo) similar aos utilizados em diferentes povos originários em terras tupiniquins. Em sua direção, outra pessoa de menor estatura caminha com uma

espécie de argola. Somos crédulos da ideia que africanos em diásporas e povos originários mantiveram relações empáticas de troca de conhecimentos, no entanto, ficamos pensativos sobre o olhar generalizante europeu sobre o corpo do “outro”. “Índios” eram todos os corpos não brancos, neste sentido, ficamos “entre os dois mundos” ao visualizar esta passagem no contexto de festa.

Estudamos determinar de qual ponto de partida são encaradas as manifestações de expressividade que tematizamos como danças negras, no Brasil, encontramos a relevância da porção ventral para a originalidade da construção dessas danças, tanto na composição das tintas e frentes, na tela de Zacharias Wagener [Prancha 105], como no que principiamos em seguida: no encontro com o pensamento antropológico, histórico de consciência corporal, insurgido nos mapeamentos realizados por Edison Carneiro, sobre a umbigada, desde 1961, dados que apontam para a imensidão das zonas de cultivo da cana-de açúcar, tabaco, café e mineração, solos tocados pelos povos negros sequestrados do Congo, Angola e Moçambique; acrescida a esta, a perspectiva quilombista de que se valia Abdias Nascimento (2019, p. 151-160), para afirmar, por exemplo, a inclinação dos negros em reconhecer as marcas originais da elaboração de suas danças, que se por algum momento foram consideradas pitorescas, desorganizadas ou com função restritiva a fazer o outro rir, encontram-se para essa perspectiva, quilombista, como sólida qualificação dramática ancestral dos povos negros. A sintonia corporal, negra, em danças negras, também é fruto dessas projeções históricas de crenças e mistérios que circundam a liberdade e expressividade dos povos africanos na diáspora do Brasil.

Edison Carneiro, estudioso da cultura do negro no Brasil, estima que, nos tempos presentes (do autor, e ainda atualmente), os descendentes dos negros, que tiveram como experiência colonial a imposição do trabalho escravo, receberam diretamente como “herança” as formas de música e dança que vigoram até os fenômenos culturais presentes, que servem de amálgama para a reconstituição da memória social e coletiva do povo negro. A matriz da expressividade das danças negras, ainda com Edison Carneiro, seria rural e descrevem as trajetórias de apropriação cultural advindas com a urbanização, fora das fazendas, em vilas e

aglomerados de negros livres pobres onde as manifestações do interior rural são lembradas e ressignificadas, o pensamento social desenvolvido a partir da umbigada conduz aos apontamentos feitos acerca tanto daqueles que conhecemos como *Bantu*, que efervesceram a cultura no Brasil do nordeste ao sul, quanto dos que intensificaram os ânimos por liberdade, sudaneses, sequestrados desde o século dezoito, as manifestações culturais africanas não se tratavam apenas de contribuições africanas para a cultura brasileira, formaram lutas negras africanas por cultura; através da expressividade, lembrar e ressignificar o espaço de sintonia corporal.

Da umbigada, as danças negras, desde Edison Carneiro, podem ser denominadas como danças herdeiras do legado Congo-Angola, para tanto se utiliza como base de abordagem o agrupamento de algumas manifestações em diferentes estados brasileiros, reunindo todas as danças identificadas, mediante usos inclusive da tradição oral, assim organiza a complexa alcunha de “sambas de umbigada”: “Em sua classificação, Carneiro (1961) opta pelo termo samba, corruptela de semba, que na África banto quer dizer umbigada” (SANT’ANNA, 2012). Surge o primeiro conceito antropológico para as danças no Brasil, “Danças Folclóricas do Brasil”, estudo que se restringia à denominada “zona do Jongo”, indo de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás e Maranhão, foram mapeadas trinta e três⁵ formas de danças que descreviam a vida pré-industrial das comunidades negras, desveladas pelo autor como sendo dançadas entre pares e apresentando a simulação ou a efetiva umbigada, reverência que propõe um encontro entre umbigos (CARNEIRO, 1961, n.p; 1982, p. 33-43, apud, SILVA, 2006, p. 9-40).

Na esteira analítica de Edison Carneiro (1961), Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2015) condicionam o termo umbigada “como simples passo ou gesto de escolha do solista substituto” (p. 294). Ao traçar um entrecruzamento da expressão umbigada entre Brasil e Moçambique, a pesquisadora Juliana Manhães (2014)

⁵ Edison Carneiro observou danças de umbigadas como jogo, ritual, espetáculo e show, com aspectos comerciais, e não (SANT’ANNA, 2012).

reforça na contemporaneidade os laços gestuais construídos em diásporas, percebendo uma organização de “famílias da dança entre dois países” (p. 10). Desejamos, ao afro referendar a experiência corporal, apontar a quão elaborada e cuidadosa é a expressão da umbigada enquanto ato, para além de uma substituição da(o) solista no momento cênico/coreográfico, entendemos como um exercício comunicacional, de transmissão de sentido ancestral.

Foram as famílias e as gerações negras as responsáveis pela circulação dos saberes sobre a umbigada, coletados e organizados como tradição dos batuques no Brasil. A ruptura e descontinuidade também fazem parte desse processo, revelando o interesse de numerosos disseminadores da cultura, incluindo não negros. E ainda nessa guisa, o cotidiano dos sujeitos favorece sua expressividade corporal e aprimora a sua percepção sobre a cultura da dança no interior das comunidades negras.

Acreditamos na umbigada, como tradição entre danças negras no Brasil, que contempla pensamento sobre o fenômeno da corporeidade negra, sua sintonia corporal com o propósito ancestral na dança, redimensionando-a política e esteticamente, observamos, para este intento, o ato coreográfico da umbigada como expressividade corporal e também como ancestralidade, valor africano que remonta a importância da herança, como força genealógica, de onde descendem mais valores éticos, estéticos que alteiam comunidades africanas e diaspóricas, negras, em uma linha isométrica, de tensões iguais, no espaço e tempo.

Reorganizando o fenômeno da umbigada, através dessa mirada, poderíamos observar o pertencimento filosófico da dança, enquanto agente histórica e sociocultural dinamizadora de processos educativos e leituras das humanidades. Inclinada às abstinências de ancestralidade na sintonia corporal negra, a dança constitui um aparelho necessário ao ser acessada pelos arquivos e registros cotidianos colhidos pelo corpo, legitimando as narrativas sobre o silenciamento simbólico e a reconstrução constante dos imaginários sociais e culturais sobre si, corporeidade negra, por onde perambulam também as fantasias do embranquecimento de seus matizes, sob égide do imperialismo europeu brancocêntrico, que, no campo da dança, obteve séculos de vantagem,

questionável, em sua consagração como abordagem da sintonia corporal uníssona e ápice razoável para a curiosidade humana.

As danças negras, também anunciam outros predicados para dança, enfatizam o caráter político, e, filosófico/existencial, indo além do coreográfico. E não seria preciso reafirmar que se trata de algo revolucionário, dado que pela condição assumida, “negra”, de fato, subentende-se que para essa escola estética, em danças, remonta-se a corporeidade a partir da experiência política, estética e filosófico/existencial frente à colonialidade. Revelar a negritude, no contexto, é remontar à dança como política, especialmente, crítica pós-colonial.

Para esses sujeitos e comunidades negras, a dança cumpre seu papel no atual momento como exercício autoral do “corpo”, como único “capital cultural” que nos resta, nos contextos pós- coloniais (HALL, 2001), pensar essa condição negra(s), energeticamente, salienta a necessidade de mais estudos sobre o papel da dança e seus rituais no interior dessas comunidades, onde a realidade e as variáveis tragédias sociais e culturais estão irrefutavelmente relacionadas aos atravessamentos e intersecções da cor de seu capital cultural. Que corporeidade crítica pós-colonial é essa?

Ilustra, a seguir, Frantz Fanon, como a justificativa para mais estudos sobre dança em contextos de colonialidade, a imperativa necessidade de estudos sobre os homens e mulheres do mundo colonial, subjugados a clausuras de todas as ordens e reunidos em torno de fenômenos sociais e culturais aplicáveis a compreensão desses atravessamentos com o mundo.

O círculo da dança é um círculo permissivo. Protege e autoriza. Em horas fixas, em datas fixas, homens e mulheres reúnem-se num determinado local e, sob o olhar grave da tribo, entregam-se: a uma pantomima de aparência desordenada, mas na realidade bastante sistematizada em que, pelos variados meios - negativas feitas com a cabeça, curvatura da coluna vertebral, recuo apressado de todo o corpo - expõe-se desde logo o esforço grandioso de uma coletividade para se exorcizar, para se libertar, para se exprimir. Tudo é permitido no círculo. O morro onde se erguem como que para ficarem mais próximos da lua, a ribanceira por onde se deixam escorregar como que para manifestarem a equivalência da dança e da ablução, do banho, da purificação, são lugares sagrados. (FANON, 1968, p. 43)

Em “Os condenados da Terra” (FANON, 1968), são dedicadas numerosas e poéticas páginas aos estudos que o autor, configura-se, ansiava ver serem desenvolvidos/debatidos, o campo da dança e da possessão como fenômenos que mais funcionam na construção do imaginário coletivo, na catarse coletiva “contra colonial” e, para tanto, traça aproximações entre o pensamento crítico da descolonização, o caráter de expressividade “antropofágico” como acontecimento artístico anunciado pelas ideias de arte moderna precipitadas no Brasil e à estética e poética de Keita Fodeba, bailarino africano da Guiné, a quem Fanon denomina como revolucionário pela reinterpretação simbólica da rítmica de seu país. O que essas aproximações trazem em comum é a ideia de que tudo é permitido dentro das danças e nos seus rituais, ainda em cenários de guerra essa independência do corpo em sintonia com o cotidiano torna-se não somente necessária e tão logo é imperativa.

Esses rituais são obrigatoriamente percebidos como lutas de um corpo sobre seu próprio ritmo, a fim de determinar a arena ou terreno onde o corpo seja vigorosamente manifestante de pulsos e impulsos de mover e dançar. Na perspectiva fanoniana, esse caráter duplo, relaxação ou possessão, fragiliza os populismos abstratos e retira a dança, “negra-africana”, do status de folclórica ou folclore nacional, ela ganha corpo nos dançantes, e cada vez, ao se aproximar do sentido “negro-africana”, vincula-se à realidade do povo pelo corpo. Esse vínculo é vascularizado e nutrido pelos esforços do próprio corpo/povo no plano do pensamento, para descrever e justificar as suas ações (cantar, tocar, dançar), encontrando-se esse plano do pensamento é que o corpo/povo se constitui e se mantém. Esse conjunto de esforços, que apelidamos, vasculares, Fanon denominou cultura: uma revisão necessária na memória corporal. Países como o Brasil deveriam, portanto, situar-se no centro dessa luta, homens e mulheres de cultura negra africana multiplicaram as convenções culturais e as considerações da noção eurocêntrica a respeito da cultura, e deveríamos perceber que as atividades e manifestações negras africanas têm, há muito, sido reduzidas a contribuições, fragmentos, resquícios, ruínas e tumbas mortuárias (FANON, 1968, p. 194).

Não podemos ignorar o fato que outras culturas, não europeias e não ocidentais, também atravessam similares condições e consideramos que recebem tratamentos parecidos, pelos mecanismos em comum da colonialidade, e, ainda, não se poderia afirmar a existência de uma identidade absoluta, inclusive dentro dessas comunidades, justo porque cada povo carrega sua cadência e suas diligências, nem mesmo as culturas negras são idênticas.

Não é possível contar apenas com as informações que nos foram transmitidas até o momento sobre as culturas negras, seus significados vão além, entendemos portanto que essa ativação da melanina que estamos manejando, como substâncias das palavras, é continuidade da cultura, e as muitas expressões negras, servem aos seus sujeitos como necessárias enquanto diligência frente aos efeitos dos mecanismos de poder e supremacismo econômico e cultural, que protege a face imperialista brancocêntrica, uma denúncia pelos intelectuais citados neste trabalho.

Ainda segundo Fanon, só não haveria uma cultura negra se nenhum homem político imaginasse que haveria vocação política em comunidades negras, essa provocação gira em torno da densidade adquirida pela cultura à medida que os sujeitos lutam pelos nomes que querem dar aos seus objetos culturais, pensamento do poeta e político no Senegal, Léopold Sédar Senghor (1906-2001) sobre cantos e folclores, sobre isto, acrescenta um poema de Keita Fodeba (1921-1969): “Naman! Tu não dançaste a dança que leva meu nome. Outros a dançarão” (FANON, 1968, p. 192-203). Nitidamente recorre ao despertar para a sensibilidade do colonizado pela anunciação de seu desaparecimento, para o ritual, sempre iminente, e inaceitável.

Nas danças negras e seus rituais, vascularizar é preciso, para valer-se da canalização das faturas de relaxações/possessões filosóficas (e fisiológicas e cinestésicas), a partir do umbigo, então da umbigada, que é reinterpretada como um itinerário de pensamento sobre dança do Brasil. Propomos uma revisão ao pensamento de Frantz Fanon para a travessia desse itinerário dentro dos estudos críticos da colonização, a discussão sobre a presença e a sua inseparável conexão com a descolonização, como uma consequência dessa primeira.

Após momento de repressão e canalização, as faturas de relaxação e ou possessões, vascularizando desde o centro do umbigo. O espaço criado entre, revela o itinerário de inundações que atravessam de um espaço de riquezas aos outros, de umbigo para umbigo, remontando memórias e corporeidades, rediscutindo a passagem da narrativa na roda e a consciência pela sintonia corporal praticada na cultura da umbigada, ao analisar essa prática, percebemos que umbigar e vascularizar se aproximam, pelo pensamento fanoniano dos estudos e espaços criados entre a dança, possessão e descolonização. Sendo assim, sugerimos que como prática corporal e cultural, que se encostou no Brasil pelas fronteiras do mar, umbigar faz invocação do descendente para o ancestral como forma de afugentar a decadência colonial que decorreu no histórico crime do esquecimento.

Considerações

Os filhos tinham ido, mas voltariam um dia, seriam chamados. No ventre da terra, pedaços do ventre deles também haviam sido enterrados. Maria Vicêncio repetira com os filhos o mesmo gesto antigo e benéfico que a mãe dela tinha feito com ela um dia. (EVARISTO, 2003, p. 90)

Conceição Evaristo, tão logo rememorada de nossa introdução, reorganiza, com suas obras literárias, a utilização da ferramenta intelectual e histórica, de conhecida reinterpretação melaninada: a ancestralidade; que, para constituição da realidade a partir do ritual de ir e vir, é o poder de realizar nossos projetos de avanço a partir da possibilidade de buscar um ensinamento no passado. O jogo metafórico reinterpretado do trecho de Conceição Evaristo, na obra Ponciá Vicêncio, propõe o balanço que dá o tom em sua maneira de escrever, apresentando narrativas históricas, misturando a tradição e a reorganização dos imaginários sobre uma convenção social, ou familiar como o ato de enterrar o umbigo, a partir da perspectiva da mulher negra.

O ritual com o “gesto benéfico”, materializando a memória do “ir e vir” no enterro do umbigo, na escrita Conceição Evaristo descreve a terra conferindo uma espécie de diagnóstico, de fato: “ No ventre da terra, pedaços do ventre deles

também haviam sido enterrados” , idos os filhos os mesmos voltariam, escutando do ventre da terra o chamado, o chamado descrito a partir das sensações que se circunscrevem em torno da memória desde o umbigo enterrado prevendo os (muitos) regressos. Com tons proféticos, o umbigo se anuncia como ritual na encruzilhada do ir e vir do mundo, uma circunstância que circunscreve o corpo na tradição de um gesto familiar, ancestral e benéfico.

Inicialmente, o umbigo foi inaugurado como categoria, para dentro da interpretação do fenômeno apresentado pela poeta Conceição Evaristo. Uma categoria filosófica/existencial, que, neste trabalho, reservamos a porção da construção/percepção das diferenças entre as lógicas de troca no exercício da escrita sobre a experiência sintonia corporal negra na dança. A conduta ética e estética na narrativa da personagem, na citação transcrita de Ponciá Vicêncio, descreve uma espécie de relato biográfico, em certo ponto uma escrita de si, que encarrega-nos a narrar um “gesto benéfico”, partilhando da experiência da personagem, através da voz da narradora, Conceição Evaristo, quem transforma a possibilidade do relato biográfico numa escrita com os cotidianos, das lembranças da autora e das muitas personagens que ela considera, contando conosco, comigo e contigo, leitora ou leitor. Não ambicionando nada mais que a sugestão, Conceição nos conduz a percepção do quão um gesto pode ser benéfico na trajetória e nas escolhas dos movimentos de alguém que leva em consideração, nas suas práticas, o balanço do ir e vir, reconectado ao ventre da terra, na qual, um dia, seu umbigo havia sido enterrado, junto dos seus ancestrais.

A escrevivência é uma reverência aos ancestrais, para a escrita científica, segundo Borges (2020) e Felisberto (2020), reinterpreta em especial o Brasil a partir da situação da mulher negra, e, neste momento, é pensada como metodologia de pesquisa diretamente empregada à escrita acadêmica, desenvolvida como um importante aparelho conceitual/metodológico para trabalhos que se encontram nos caminhos das “reparações epistemológicas”, para todos os efeitos, a escrevivência torna-se para nós perceptível através de um outro olhar sobre a porção ventral do corpo, a partir da camada de expressividade que repousa sobre o umbigo na razão da umbigada. Haveria nessa relação do umbigo com a umbigada algo proporcional

à relação reverenciada como gesto benéfico, de enterrar o umbigo? Haveria, nesse gesto, algo ancestral? Narrativas como essas, dispostas em camadas, despejando realidades e condições sociais, desejam reivindicar representatividade, conseqüentemente, investimentos teóricos foram necessários para valer-se na tentativa de contemplar um certo olhar e tornar-se ávido em desenvolvê-lo. Sendo assim, naturalmente, aguardamos atualizações e continuidades para essa pesquisa no campo das danças negras.

Acenamos favoravelmente para a ideia de que a corporeidade do pesquisador e da pesquisadora nas danças negras é posta de maneira integral como na pesquisa de movimento, compreendendo nossas travessias e os cruzamentos revisados no contato com o campo. E sobre a umbigada, somos capazes de produzir substâncias de caráter investigativo, sistematizado, que historicamente mapeiam o fenômeno social e cultural no interior da dança como expressividade local entre as comunidades negras, fenômeno que facilita e comunica as configurações e memorização da umbigada como elemento coreográfico tradicional às danças negras, essa evidência materializa o salto da metodologia de dança negra que guarda em si esse movimento segmentar como centelha visível do olhar do umbigo para o espaço tempo. Esse movimento, segmentar, centraliza o ventre como ação de recapitalização cultural e sintonia corporal para preservação de símbolos, sentidos e características originárias comuns às danças negras.

A umbigada foi a sustentação discursiva das danças que foram lembradas, neste artigo, como legitimamente herdeiras de suas origens africanas. As danças negras, descrevemos como tradição no Brasil, desde gravura datada do século dezessete, em exercício de aproximação semiótica, passamos a compreensão das dinâmicas disposta na gravura de Zacharias Wagener (Prancha 105), consideramos a partir de então a cena mais centralizada na imagem. No caminho natural, rumo ao encontro pela umbigada, o pesquisador e a pesquisadora, jongueiro e funkeira, partimos da experiência e expressividade vividas na essência do fenômeno, elementos que conduzem bem a cultura a ser elaborada, a umbigada sendo interpretada como fundamento basilar nas danças

negras, surgiu a coleta dos dados teóricos apresentados, tornando-se uma oportuna articuladora de interpenetração umbilical na prática artística, por onde o ventre passeia como montagem através de um aparelho metodológico de escrita de si e reparação/preenchimento do vazio, interpenetrando os silêncios.

Consideramos, enfim, que a umbigada, como tradição corporal das danças negras, no Brasil, aparentemente fortuita ou desorganizada, por vezes considerada um movimento simples de escolha individual, mas (e mais ainda), se trata de uma reconstituição de vínculos. Buscando estabelecer relações com os outros, consigo e com o meio. Avanços, investidas, joelhos fletidos, recuos expansivos, giros, passos marcados, umbigada; meandro das pernas, floreiam os braços, gestos de acenos e o (re)encontro, pela umbigada. Conexão, expansão, relaxação, possessão, preenchimento... Como boa parte das preocupações, encontrando seu declínio com o acenar de um olhar do umbigo ao outro, atirado como feixe de alumiação, da encruzilhada de comunicação ancestral que é o umbigo.

Referências

AFRIKA, Llaila O. Melanina a chave química da vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59XSlpI9Dcg&t=3s>. Visitado em 07/01/2022.

BORGES, Roseane. Escrivência em Conceição Evaristo armazenamento e circulação de saberes silenciados. *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo/organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes*, 2020. p. 184-204.

CARVALHO, José Jorge de. Um panorama da música afro-brasileira. Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2000.

EMICIDA; Mc Tha. Rio de Janeiro e São Paulo: Laboratório Fantasma Produtora, 2019. “A ordem natural das coisas”. Álbum musical “AmarElo”.

EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FANON, Frantz. Da violência – in: FANON, Frantz. Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968/1979.

FELISBERTO, Fernanda. Escrivência como rota de escrita acadêmica. *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição*

Evaristo/organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes, 2020. p. 165-180.

FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro (Editores). Thierbuch e a Autobiografia de Zacharias Wagener. Rio de Janeiro, Editora Index, 1997. p. 193.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura popular negra. Revista Lugar Comum. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 13-14, pp. 147-159, 2001.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. Dicionário da história social do samba. Editora José Olympio, 2015.

MANHÃES, Juliana. Um convite à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes – Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

MONÁ-NZAMBI, Niyi. T. Kimbundu 1- Língua, Literatura e Cultura ed. Salvador: Editora Segunda Selo, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo – Documentos de uma Militância Pan-Africanista. IPEAFRO. Perspectiva. São Paulo, 2019.

SANT'ANNA, Márcia. Prefácio In: CARNEIRO, Edison. Carta do samba (1961), Edição comemorativa dos 50 anos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan 2012, CNFCP Brasil.

SERRINHA, Jongo. Rio de Janeiro: Grupo Cultural Jongo da Serrinha, gravadora, 2002. Benção de Deus (faixa). CD livro.

SILVA, Adailton da. Relatos sobre o Jongo: Reflexões e episódios de um pesquisador negro. 2006. pp. 9-40.