

## Minha Pátria é Minha Ginga: O Samba do Crioulo Doido de Luiz de Abreu

*Eliana Rodrigues Silva (UFBA)*

GT: Pesquisa em Dança no Brasil

Palavras-Chave: Dança; Coreografia; Crítica de Dança

Moro na cidade do Salvador, onde oitenta por cento da população é afro-descendente. Os corpos que desfilam no dia a dia dessa cidade parecem afirmar uma das verdades constantes da corporeidade brasileira: aquela que fala do bem estar com o corpo, o que se dá através da sabedoria e aceitação de sua natureza.

Essa organização informal indica que a distância íntima, pessoal, social e política, nesse contexto, não estão delimitadas de uma forma rígida nem fixa. É notória a facilidade com que os corpos, em Salvador, se aproximam e se tocam, sem maiores problemas. As cinesferas de ação interpessoal estão, constantemente, sendo negociadas com naturalidade. Nada parece ser invasivo, nem assim considerado, como acontece habitualmente em outros contextos culturais, onde há um cuidado extremo quanto ao olhar, à proximidade e especialmente ao toque. Há na maneira graciosa desse povo mover-se imensa fluidez, leveza e facilidade para a dança.

Pensando no valor simbólico desta ginga, pode-se ter mesmo uma crença de que há, no Brasil, e particularmente na Bahia, um “jeito de corpo”, o que Laplantine (2003) assim define: “Não compreendemos nada da sociedade brasileira se não levarmos em conta essa arte de deslizar, de driblar, de balançar-se, de avançar igualmente na conversação, oscilando entre o sim e o não. O Brasil evolui desenhando um ritmo da curva, do círculo, que desafia a linha reta ou de tudo que é ortogonal”.

Essa imagem corporal pode ser analisada a partir dos princípios de representação propostas por David Le Breton (2003). Ele propõe em uma síntese sistêmica, que a imagem do corpo é: “a representação que o sujeito faz do corpo; a maneira como lhe aparece mais ou menos conscientemente através do contexto social e cultural de sua história pessoal”. São quatro os eixos estruturais da sua síntese:

- *forma*: sentimento de unidade das diferentes partes do corpo, de apreensão como um todo de seus limites precisos no espaço;
- *conteúdo*: a imagem do corpo como um universo coerente e familiar no qual se inscrevem sensações previsíveis e reconhecíveis;
- *saber*: o conhecimento que o sujeito possui, acerca da idéia que a sociedade que habita tem da espessura do corpo, da sua constituição, como se organizam órgãos e funções.
- *valor*: a interiorização que o sujeito faz do juízo social a respeito dos próprios atributos físicos (belo ou feio, jovem ou velho, alto ou baixo, magro ou gordo), segundo a classe social e a história pessoal que estrutura sua relação com o mundo, o sujeito apropria-se de um juízo que marca a sua imagem de seu corpo e sua auto-estima.

Luiz de Abreu é mineiro, radicado em São Paulo e há muito tempo atua no sentido de negar a espetacularização e estereotipação do negro na cena artística. Faz parte do grupo de coreógrafos e dançarinos

negros que não entraram no *mainstream* de artistas que fazem do corpo negro objeto de desejo nas coreografias feitas “para turista ver”. Seu trabalho, embora abstraia movimentos da cultura tradicional, traz uma marca original que não banaliza o corpo mas o enobrece.

Segundo nos diz Abreu sua intenção é “colocar uma lente de aumento nas silhuetas negras, sempre tão opacas em outros cenários da cidade”. O objetivo de sua mensagem é marcadamente político, de denúncia sócio-cultural, sem no entanto, cair no panfletarismo.

Segundo Nóbrega (2005), os protagonistas dos seus trabalhos “São corpos/sujeitos que contam suas histórias, criando formas, ondulando, deslizando, saltando... demonstrando capacidades corporais de tornar presente sua ancestralidade, ao mesmo tempo em que são capazes de executar tantos outros movimentos...”

O *Samba do Crioulo Doido* foi sucesso desde a sua estréia em 2004 no Projeto Rumos Itaú Cultural. Esse solo de vinte e cinco minutos foi criado na cidade de São Paulo, metrópole que não possui na sua população maioria negra. Em 2005 Abreu remontou esse trabalho em Salvador, para um grupo de dez dançarinos negros, no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros. Segundo Abreu, foi muito interessante refazer o Samba com intérpretes criadores trazendo questões da região. Contudo, diz ele, as questões abordadas acabam por se tornar universais, pois são questões de raça, de gênero e de cultura.

O painel cenográfico no fundo do palco, primeira imagem vista pelo público, é uma repetição gráfica da bandeira do Brasil e essa é a primeira afirmação do tom de manifesto da coreografia que fala do Brasil, da sua dança, dos seus corpos.

No início do solo Elza Soares canta em *off* a música *A Carne* de autoria de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Campanelle que diz “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, o que é uma escolha feliz para o tom de denúncia que se desenrola.

A partir desses dois motivos, o painel de bandeiras e a música, a coreografia se desenvolve na exposição sumária do corpo de Abreu, em uma série de episódios interligados que propõem a denúncia do olhar sobre o corpo negro.

Abreu está nu e calça apenas uma bota prateada altíssima de cano longo, que é também uma marca constante da imagem da mulata que atua no carnaval do Rio de Janeiro. Ao usar esse simples elemento do figurino, ele questiona o corpo que é constantemente barateado nos estereótipos vigentes no país. A sua nudez, no entanto, não implica em conotação erótica ou, muito menos, de vulgar. Pelo contrário, o que se vê em cena é uma afirmação de corpo.

De início vê-se apenas sua silhueta. À medida que a coreografia evolui, ele se move para frente do palco, a iluminação aos poucos vai mudando para uma luz lateral e, finalmente, para uma luz frontal, branca e seca no momento que ele chega à boca de cena.

Além do samba inicial citado, outras peças se sucedem. Outros sambas, com a tradicional Orquestra Tabajara, um trecho da ópera de Carlos Gomes, *O Guarany*, e um interessante samba intitulado *Cassoulé Brasileiro*, cantado em francês, uma receita de feijoada, com as carnes que compõem o prato: lombo, lingüiça, pé de porco, joelho, etc.

A movimentação do corpo de Abreu é uma abstração dos princípios da dança africana que é sinuosa, polirrítmica, repetitiva e fluida. Deborah Jowitt (2001) descrevendo a dança de um senegalês que, numa

apresentação, exibia-se com movimentos rotatórios de cabeça, e ao mesmo tempo movimentos exuberantes de quadris e braços, considera “... a possibilidade de esse dançarino lubrificar cada articulação com manteiga...”.

Sobre esse domínio corporal, o antropólogo Marcel Mauss, no seu brilhante ensaio *Técnicas do Corpo* (1932), afirma que as sociedades mais avançadas seriam aquelas que trabalham o conhecimento e domínio do aparato corporal na maneira de andar, mover-se e cuidar do próprio corpo. Assim, Mauss (1932) define técnica como “um ato tradicional eficaz” e destaca a importância das técnicas do corpo na construção da corporeidade expressiva de uma sociedade. Consta-se, nesta e em outras coreografias de Abreu, a eficácia do movimento do corpo negro e de sua técnica específica de dançar.

Várias cenas se sucedem e uma delas é especialmente original. Imóvel, olhar fixo na platéia, Abreu movimentava apenas o plexo solar; vira-se de costas e executa uma série de deslocamentos dos omoplatas; seus glúteos contraem, relaxam, tremem; de frente para a platéia realiza movimentos circulares da pélvis e do pênis; realiza pequenos passos de samba; seu rosto faz esgares e expressões irônicas. Percebo, nessa seqüência, uma vontade de desconstrução das partes do corpo. Sabiamente, o coreógrafo está aí compartimentalizando esse corpo para descontextualizar sua função erótica. Seu movimento parece querer dizer: esse é o meu corpo, o meu corpo negro, ele é um corpo feito de pele, pêlos, ossos, músculos, expressão, mas que, por ser negro, não precisa ser estereotipado ou erotizado. É apenas um corpo.

A cena final mostra Abreu enrolando-se com um pedaço do tecido do painel, que é recortado e vazado para possibilitar manipulações diversas: veste-se com o tecido, enfia uma perna por uma abertura, brinca e corre com o tecido como se o mesmo fosse um manto de rei, desfila enrolado com o tecido no corpo como um vestido e finalmente faz sua denúncia final colocando uma ponta do tecido preso entre os glúteos.

O solo provoca uma dupla visibilidade: a da beleza do corpo negro e seu movimento único e uma afirmação contundente de manifesto político em relação à cultura que exerce um domínio absoluto tanto sobre o corpo individual como sobre o coletivo.

Retomando Le Breton (1995), posso observar nesse solo os eixos relacionados à imagem corporal:

O corpo negro e desnudo de Abreu é *FORMA*, oferecendo sentimento e unidade consigo e com o espaço.

É *CONTEÚDO* no trânsito da sua raça e cor, no universo familiar em que se inscrevem sensações reconhecíveis.

É *SABER* por que sua expressão se constrói a partir do seu conhecimento social, cultural e político, inscritos na sua postura em relação à de tradição e à contemporaneidade.

É *VALOR*, de maneira absolutamente autêntica, pois interioriza e exprime o juízo social a respeito dos atributos físicos que o caracterizam, se apropria desse juízo externo que marca sua estampa e o transforma em obra de arte.

**Bibliografia**

1. LAPLANTINE, François. Corps, Métissage et Language. In: FINTZ, Claude (org). *Le Corps Comme Lieu de Métissages*. Paris: L'Harmattan, 2003.
2. LE BRETÓN, David. *Anthropology du Corps et Modernité*. Paris: PUF, 1990.
3. NÓBREGA, Nadir. O Samba do Crioulo Doido: Recontando sua História com seus Corpos. In: *Cadernos do GIPE – CIT N° 13, ESTUDOS DO CORPO III*. Salvador: PPGAC, 2005.
4. JOWITT, Deborah. Beyond Description: Writing beneath the surface. In: ALBRIGHT C, Ann (Ed). *Moving History/Dancing Cultures*. New York: Wesleyan, 2001
5. MAUSS, Marcel. Les Techniques du Corps (1936). In: MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Quadrige/Puf, 1968.