

Corpo Limiar e Encruzilhadas: a dança no contexto da cultura negra

Renata de Lima Silva
Universidade Federal de Goiás
Doutorado em Artes (Unicamp / Fapesp)
Professora Adjunto

Resumo: O corpo limiar que transborda a cotidianidade, ocupa um lugar na encruzilhada, onde identificações corporais de matriz africana, elaboradas no processo histórico da formação cultural brasileira, são atualizadas e recriadas. Trata-se de um corpo munido de uma potência de expressividade e de símbolos relevantes para serem abordados no âmbito da cena contemporânea, pois além de representar parte significativa da pluralidade que tece a cultura brasileira, afirma identidade e é a própria possibilidade de criação de novas encruzilhadas. Partindo desses pressupostos o artigo “Corpo Limiar e Encruzilhadas – a dança no contexto da cultura negra” é uma proposta de reflexão “imagética” da relação entre a dança moderna e popular na cultura negra brasileira, apontando questões que aproximam e distinguem a chamada Dança Afro das Danças Populares Brasileiras, localizando-as entre a encruzilhada e as novas encruzilhadas.

Palavras-chave: dança afro, dança popular, corpo limiar e encruzilhada

Convido a todos a me acompanhar em um jogo de ideias em que as peças-chaves são imagens do arquivo pessoal de cada um.

O que lhes vêm à cabeça quando se ouve dizer Dança Afro? Tal indagação não é, na verdade, uma tentativa de especulação a respeito do teor conceitual que tal expressão emprega, em outras palavras, a proposta não é, a princípio, lançar uma reflexão sobre o que seja ou deixe de ser Dança Afro teoricamente falando. Trata-se apenas de um acionar do imaginário para buscar em nosso consciente imagens, em termos de corpo, plasticidade e movimento.

Valendo: O que a expressão Dança Afro aciona no seu imaginário?

Essas imagens que temos construídas em nosso imaginário, que podem variar de estereótipos a complexas manifestações de dança, podem ser atualizadas a qualquer momento a partir de novas referências.

Se nesse espaço da revista, não posso dividir com meus colaboradores as minhas imagens de referências como fiz no ato da palestra, através do vídeo, o faço com palavras, mas ainda tentando evocar imagens.

Minhas últimas referências imagéticas foram privilegiadamente adquiridas no continente africano, em Moçambique, configurando-se em minha memória não apenas pela imagem, mas também pela cinestesia do momento da dança.

E que imagem lhe vem à cabeça a partir de expressão como Dança Afro-brasileira, Dança Negra contemporânea, Dança Afro moderna ou Afro contemporânea?

Em minha mente, aciona-se imediatamente o legado de figuras como Mercedes Baptista, no Rio de Janeiro e de Clayde Morgan, na Bahia e de tudo que se desdobrou a partir daí ou sob essas influências.

Mercedes Baptista começa sua formação com Eros Volúcia (1914 – 2003) que já apresentava interesse pela cultura popular brasileira. Passou pela Escola de Danças do Theatro Municipal onde também integrou o corpo de baile. Além de manter relações com o Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias do Nascimento estudou com Khatarine Dunham (1909 – 2006)¹, percussora do movimento antropológico na Dança. Após estagiar com Dhunam, Mercedes retorna ao Brasil e começa a desenvolver seu estilo pessoal, sua proposta de trabalho era uma fusão entre as técnicas de dança clássica, moderna e a técnica Dunham, envolvendo ainda elementos do samba e rituais religiosos afro-brasileiros.

Evidentemente a cidade de Salvador na Bahia foi outro importante ponto de formação da Dança Brasileira Contemporânea, por meio de expressões chamadas como Dança Afro, Balé Folclórico e Dança Negra Contemporânea que se coadunam com o surgimento de movimento negro organizado e o processo de reafirmação do carnaval com o ressurgimento dos afoxés e a formação de blocos afros. Tal movimento teve sua efervescência na década de 70².

Clyde Morgan nasceu nos EUA e chegou ao Brasil em 1971, com uma bagagem de dança que perpassa pelo clássico, moderno e dança africana. Teve como principais mestres Babatunde Olatunji, com que aprendeu dança africana e José Limón, que além de lhe fornecer sua técnica própria o estimulou a pesquisa de campo em diversos países da África.

Depois de ter passado pelo Rio de Janeiro Clayde se instala em Salvador, onde integra o corpo docente da Escola de Dança da UFBA e passa a dirigir o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, no qual teve a oportunidade de fazer experimentações somando sua bagagem pessoal, com arquivos videográficos trazidos da viagem à África e, ainda, com o matéria cultural e humano latente em Salvador – a dança dos orixás e a capoeira.

¹Khatarine Dhunam, antropóloga formada pela Universidade de Chicago realizou pesquisa etnográfica em países como Haiti, Martinica, Jamaica, Trindand e Tobago. A partir de sua experiência em campo e de sua formação em dança, funda a Técnica Dunham desenvolvida em sua escola e divulgada por sua companhia internacionalmente.

² Desde 64, Edvaldo Carneiro e Silva, o Camisa Roxa, aluno de Mestre Bimba se une a um grupo de estudantes com interesse na pesquisa sobre cultura popular que aos poucos foi se formatando como grupo Olodum (1968), que depois se transformou em Olodumaré (1970). O grupo de espetáculo teve como principal coreógrafo Domingos Campos, que teve uma formação eclética de dança no Rio de Janeiro, onde provavelmente tenha sofrido influência de Mercedes Baptista. Paralelamente a esse movimento do grupo Olodumaré que mais tarde se transformou em Brasil Tropical (1972), a Escola de Dança da UFBA também foi uma importante mola propulsora da pesquisa em dança no Brasil, o que se acentua com a presença de Clyde Morgan.

Além de Domingos Campos e Clayde Morgan, outros nomes se destacam nesse cenário: Carlos Moraes, King entre outros. Deste contexto, alguns profissionais migraram para outros estados e principalmente para fora do país.

Novamente peço aos meus colaboradores para disponibilizar seu arquivo de imagens sobre a dança, mas agora mexendo na gaveta Dança Popular Brasileira...

Apesar de que, muitas vezes as Danças Populares, também ditas folclóricas são postas no mesmo balaio que as expressões de dança já citadas. Mas o que as aproximam ou diferenciam?

Adentrando um pouco mais no universo dos conceitos, sem ignorar os fatos, veremos que na prática, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, a ideia de uma Dança Afro não se diferencia significativamente de uma Dança Afro-brasileira ou Dança Negra-contemporânea e outras derivações, embora, evidentemente possa haver diferentes estilos e abordagens. De qualquer forma, tais expressões se diferenciam das Danças populares de matriz africana, por estarem atadas a uma concepção moderna de dança, ligadas a lógica de espetáculo e da aula de dança, estruturadas num modelo similar ao de técnicas de dança moderna norte-americana.

Enquanto as danças populares como Jongo, Batuque, Samba de Roda, Tambor de Crioula e outras manifestações aproximam-se mais, a princípio, da lógica do ritual. Evidentemente, no mundo contemporâneo é possível se inscrever num curso de Dança Popular, como também assistir um show. Mas este não é o princípio, e sim as implicações de fenômenos que agem sobre a cultura popular, tais como: o processo crescente de urbanização, o turismo, a apropriação da cultura popular pela classe média e até mesmo as políticas de salvaguarda da cultura popular.

Manifestações populares como os sambas de umbigada citados acima tem seu sentido entre o jogo, a performance e o ritual. Pois são manifestações que reatualizam todo um saber filosófico africano (mais especificamente banto, no caso dessas manifestações), que baseia-se na ideia de que a força vital se recria no movimento que mantém ligado o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, o que, na perspectiva de Turner, pode ser entendido como uma de poder ritual, além daquelas que o autor identifica nos rituais de passagem nas comunidades tribais.

Em "*Limial to liminoid, in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*", Turner procura comparar sistemas simbólicos de culturas que se desenvolveram antes e depois da Revolução Industrial (Turner, 1982c p. 30). Onde o termo liminoide, cunhado pelo próprio Turner, aparece sinalizando um fenômeno de semelhança sem ser idêntico ao limiar (Dawsey, 2005).

Turner comenta que o ritual e as artes performativas derivam do cerne limiar do drama social. Nesse contexto a performance na concepção de Richard Schechner, e também, o jogo na concepção de Huizinga, aparecem como formas de poder limiar.

Para Schechner, a performance pode ser compreendida em relação as concepções de Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas. Pois Ser é a existência em si mesma. Fazer é atividade de tudo que existe. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance.

O autor coloca que as performances são constituídas de pedaços de comportamentos, e ainda que estes pedaços sejam os mesmos, e colocados na mesma ordem jamais um evento pode ser cópia de outro. Os resultados das inúmeras combinações destes comportamentos diferem entre si do mesmo modo que não podem copiar a si mesmo, pois, ainda há fatores pessoais e circunstanciais que alteram cada ocasião. A particularidade de um evento está não apenas em sua presença, mas em sua interatividade. Assim, uma performance não está em algum lugar, mas entre, ela faz-mostra algo, performa entre.

Nessa perspectiva, tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance, significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos.

Schechner considera que as performances ocorrem em oito tipos de situações, algumas vezes distintas outras vezes intersectadas uma à outra:

1. Na vida diária
2. Nas artes
3. Nos esportes e outros entretenimentos populares
4. Nos negócios
5. Na tecnologia
6. No sexo
7. Nos rituais sagrados e seculares
8. Na brincadeira.

Schechner também aponta 7 funções para a performance, que não estão listadas em ordem de importância. O autor ainda adverte que nenhuma performance exerce todas essas funções, mas que podem conter mais de uma e que os rituais tendem a ter o máximo número de funções, enquanto as produções comerciais tem menos.

1. Entreter
2. Fazer alguma coisa que é bela
3. Marcar ou mudar a identidade
4. Fazer ou estimular uma comunidade
5. Curar
6. Ensinar, persuadir ou convencer
7. Lidar com o sagrado e com o demoníaco

Manifestações populares com Batuque, o Jongo, o Tambor de crioula e o samba de roda configuram-se como performance de cunho ritualístico a medida que conjugam as funções *entretar, fazer alguma coisa que é bela, marcar identidade e lidar com o sagrado*.

Johan Huizinga (2007, p. 193), coloca que o ritual teve origem no jogo sagrado, que a poesia nasceu do jogo como também dele se nutriu. Já no que diz respeito a música e a dança, Huizinga diz ser “puro jogo”.

São tão íntimas as relações entre o jogo e a dança que mal se torna necessário exemplificá-las. Não é que a dança tenha alguma coisa de jogo, mas, sim que ela é uma parte integrante do jogo: há uma relação de participação direta, quase de identidade essencial. A dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo. (HUIZINGA, 2007 p. 184)

Manifestações populares como o jongo, o batuque, samba de roda e tambor de crioula são manifestações de encruzilhada – um lugar de intersecções, um entre-lugar, por onde passam as noções de passado e futuro, sagrado e cotidiano – onde habita o corpo limiar.

O corpo limiar é o corpo em situação de jogo na performance ritual, que no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto no Brasil.

Parece-me que a Dança Afro e suas variações lançam um olhar para esse corpo limiar, seja de manifestações populares como os sambas de umbigada, aqui citados ou para as danças de orixás, nkises e voduns para buscar elementos para a criação de novas encruzilhadas, que tangenciam as noções de “tradição” e “inovação”, a medida que se reivindica uma identificação com uma ancestralidade africana, muitas vezes nomeando como um ato de “*valorização de nossas origens*” e ao mesmo tempo preocupada com questões próprias da arte do espetáculo, como a elaboração técnica e a originalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARNEIRO, Edison. Samba de Umbigada. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura: 1961.
- CARLSON, M. Performance Critical Introduction. London and New York: Routledge, 1996.
- DIAS, Paulo. A outra festa negra. In Jancsó, István e Kantor, Íris (org). São Paulo: Huicite, Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. Cadernos de Campo. Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da Usp. N. 13, Ano 14 – 2005.
- _____. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. Cadernos de Campo. Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da Usp. N. 13, Ano 14 – 2005.
- FERRACINI, Renato. Café com Queijo: Corpos em Criação. Campinas, SP: [s.n.] 2004.
- FOUCAULT, Michael. Microfísica do Poder. Trad. Roberto Machado. São Paulo : Edições Graal, 1979.
- _____. Vigiar e Punir. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis : Editora Vozes, 1987.
- HUIZINGA, J. Homo Ludens. São Paulo: ed. Perspectiva, 2000.
- LE BRETON, David. A sociologia do corpo, tradução Sônia M. S. Fhurmann. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.
- LOPES, Ney. Bantos, malês e Identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- MAUSS, M. “*As Técnicas Corporais*”. In Sociologia e Antropologia. São Paulo:
- OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- RABETTI, Betti. “Memória e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas”. O PERCEVEJO - revista de teatro, crítica e estética. N. 8. Rio de Janeiro: UNRIO, 2000.
- SCHECHNER . O que é Performance in O Percevejo, trad. Dandara , RJ, UNIRIO, ano 11, número 12, 2003.
- SCHECHNER, Richard. Between Theater and Anthropology Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. Performance Studies, an introduction. London and New York: Routledge, 2002.
- SILVA, Renata de Lima. Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp: [s.d.] 2004.

_____. Corpo Limiar e Encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. Tese de doutoramento. Instituto de Artes, Unicamp: [s.d.] 2010.

SODRÉ, Muniz. A verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

TURNER, Victor W. O Processo Ritual. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.