

DANÇA DE EXPRESSÃO NEGRA: UM NOVO OLHAR SOBRE O TAMBOR

BLACK DANCE EXPRESSION: A NEW PERSPECTIVE ON THE DRUM

Edileusa Santos¹

Resumo: O texto propõe revelar um novo olhar sobre o tambor, na busca por novas possibilidades de diálogo e percepção, por meio dos cinco sentidos e, também, compreender a função do Tambor em aula de dança de expressão negra. Toma-se por base que esse instrumento musical possibilita o estímulo necessário à construção voltada para a organização de movimento do corpo, somado a conteúdos e elementos da cultura negra baiana. A construção referida se faz durante o processo, no experimento, e na vivência enquanto

se dança, no fazer do corpo em relação à cultura e na dança negra dentro de contexto teórico/ prático, seja através de ações de investigação e processo criativo, seja respaldado por bibliografia específica e análise crítica. A prática pedagógica se revela em uma nova relação com o Tambor, na medida em que lança a possibilidade de investigar esse corpo Tambor como um elemento educativo e de criação.

Palavras-chave: Dança Negra. Tambor. Investigação.

Abstract: This text reveals a new perspective on the drum, aiming for innovative possibilities of dialogue and perception through the senses, and an understanding of the function of the drum in a classroom of Black expression. The premise is that this musical instrument makes possible the necessary stimulation for a construction and organization of body movements, which conjoin and exist as the contents and elements of the Black culture of Bahia. This construction takes place during the process and experimentation while dancing, and in the lived experience of the body in relation to the culture and Black dance within a theoretical and practical research context, be it through active practice and creative processes, or through reflection with bibliographic and critical writing support. This practical learning reveals a new relation to the drum in terms of having the possibility of researching the drum-body as an educational and creative element.

Keywords: Black Dance, Drum, Research.

¹ Artista de dança: coreógrafa, dançarina, professora e pesquisadora em arte de expressão negra. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Foi diretora, dançarina, coreógrafa e pesquisadora do grupo de dança Odundê, idealizou e coordenou o Núcleo de Estudos Afro- Brasileiros, coreografou o Grupo de Dança Contemporâneo com o espetáculo Macambas. Lecionou durante dez anos no curso de graduação em dança, ênfase na cultura de expressão negra no módulo Estudos do Corpo na Escola de Dança da UFBA. Residências artísticas em USA: University of Florida Gainesville, University of Tennessee, Nashville-Tn, University of Alabama Birmingham-AL, University Alaska e Boulder CO, New World Dance Theatre Miami FL. Coordenou o projeto Cultural Ilê Bahia no Caver Cultural Center-TX.. Atualmente, é coordenadora do projeto Movimento em Bate Papo- Memória da Dança Bahia e integrante do Núcleo de Extensão e Pesquisa da Escola de Dança da UFBA. Conselheira do Museu Afro- Brasileiro- MUNCAB- BAHIA.

INTRODUÇÃO

Esta produção escrita é uma reflexão acerca da minha vivência artística, o fazer dançar, tendo o Tambor como parte desse processo na aula dança de expressão negra, como um elemento relevante na criação e na investigação artística educativa. A primeira fonte de pesquisa foi a minha vivência como aluna do Colégio Duque de Caxias, no bairro da Liberdade, em Salvador-BA, atuando como estudante-dançarina no grupo Folclórico Exaltação à Bahia, do referido colégio, onde tive o primeiro contato com o tambor fora do universo afro-religioso (Candomblé)². A partir dessa aproximação, percebi algo que me chamou a atenção, seja a maneira como o músico percussionista percute o Tambor, em aula de dança negra, seja como expressa emoções e sensações existentes em nossa memória pessoal e coletiva, e como, essa repercussão ocorre no âmbito da nossa ancestralidade³.

Acrescente-se que tenho analisado como o corpo desse músico comporta-se ante o Tambor, diante do gesto, do movimento, do corpo do praticante, percorrendo o espaço a partir do ritmo proporcionado pelo instrumento. A relação entre um e outro, o músico e o tambor é valor que merece ser observado, pela significância de que se reveste.

Desde aí, forma-se um imaginário, ao perceber sua mão deslizar suave pelo couro do instrumento, a exprimir doçura, como se estivesse acariciando o rosto de um bebê, ainda, como se a palma da mão flutuasse igual ao movimento da onda do mar ou seus dedos rápidos e ágeis, à semelhança da cavalgada do cavalo de Oxossi.⁴ Também reflete o jogo do movimento que Iansã⁵ realiza quando utiliza um dos seus objetos rituais, o Eruexim,⁶ parecen-

do repelir, ao lidar com os Eguns⁷ e promover os ventos. E mesmo quando, o percussionista utiliza o aguidavi⁸ sob o atabaque. Conhecer e executar o movimento, saber dos rituais e da cultura negra implicam atos de aprendizagem.

Desse modo, a reflexão, o imaginário e a análise permitem a leitura, as leituras, bem como interpretar e compreender a importância do Tambor como um instrumento educativo. Nele encontra-se estímulo para a organização do movimento vinculado aos cinco sentidos e à ancestralidade. Para além do que até aqui se abordou, revela-se a corporalidade desse músico percussionista. Como dizem os percussionistas: Bira Monteiro e Eduardo Santos, “o corpo do praticante da dança de expressão negra é como uma partitura”.

Ao longo dos anos em experiências com dança de expressão negra, fui ampliando percepções em relação ao Tambor. Na medida em que ministrava as aulas, revelava-se uma nova forma de interagir, de escutar, de dialogar com o ritmo do tambor. Somando-se às experiências obtidas até então, surgiram indagações e inquietações, a partir da observação sistemática dos rítmicos e sons que envolvem o corpo dançante.

Esta pesquisa se coloca no sentido de escutar o som do tambor por meio dos cinco sentidos, na escuta da embalada na perspectiva da ancestralidade africana e afro-brasileira como prática educativa. O som do Tambor permeia todo o processo durante a aula. Sob a reflexão de que não existe nem o certo nem o errado, o que se apresenta é a possibilidade de uma nova relação, uma nova percepção com o Tambor. Como percebemos o som do tambor no corpo? Como se processa a vibração do som no corpo? Como esse som move o corpo? Como o som faz o corpo percorrer o espaço? A relação não se limita à música percussiva vibrante, contagiante, e nem ao ritmo acelerado do tambor, mas leva a perceber os sentidos corporais aguçados pelo som, repercutindo em sensações quando se escuta. É um processo que abre espaço à criatividade.

² Candomblé nome denominado a religião de origem africana na Bahia. Siqueira, (1998).

³ Ancestralidade confirma a imortalidade na cultura Jeje-Nagô, a vida não se finda com a morte. Mestre Didi, 1998.

⁴ Oxossi o rei de Ketu, Siqueira, 1998.

⁵ Iansã Deusa que acalma o vento e a tempestade, Siqueira, 1998.

⁶ Eruexim instrumento sagrado do Orixá Iansã. Lody, 2011.

⁷ Eguns almas dos mortos. Siqueira, 1998.

⁸ Aguidavi vareta de goiabeira ou arará utilizada para percussão dos atabaques no Candomblé. Lody, 2011.



Instrumento–Corpo Tambor

O Tambor é um instrumento de percussão existente há milhões de anos atrás, e se faz presente em muitas culturas, independentemente de cor e nação. Sua estrutura física depende de cada cultura e do contexto que o envolve, sendo distintos os aspectos tamanhos, formatos, as funções e o som produzido.

Nos primórdios do continente africano, especificamente, este instrumento detinha uma analogia com a vida cotidiana, em contextos político, social e religioso. Sua presença está, geralmente, no dia a dia da maioria das comunidades africanas; é vital que esteja conectado à relação da ancestralidade e com os seus descendentes que permanecem na terra. “A ancestralidade é a marca de permanência do ser sobre o tempo, neste se assentam todos os processos de conhecimento e de evolução do mundo. [...] para os africanos também os tambores falam” (CUNHA, 1999, p 27). Além disso, é veículo de comunicação entre o ser humano e as divindades da religião africana e dos afrodescendentes, que se manifestam através desse instrumento. Atualmente, ele está presente em todos os continentes, em contextos artístico, religioso, social e mesmo político.

No Brasil este instrumento se faz presente em quase todo o território, em danças diversas, cujos exemplos são: o samba de roda do recôncavo baiano; no Maranhão, como tambor de crioula; no Rio Grande do Norte, com a dança do coco; em Sergipe, com o samba de Pareia; no Pará, com o carimbó.

Nas religiões de matrizes africanas, esse instrumento tem uma conotação com o sagrado, é o elo e comunicação entre o metafísico e o físico, quais sejam o orum e o universo terrestre. Nesse espaço, o Tambor assume função importante e passa por um processo de ritual para ser sacralizado. São conhecidos por nomes específicos, quais sejam: rum, rumpi e lé. O primeiro deles refere-se ao atabaque grande que produz o som grave; o segundo diz do atabaque médio que produz o som médio; e o último, o atabaque pequeno que produz o som agudo. Esses instrumentos sagrados são percutidos, ecoam no ambiente sob o influxo de pessoas designadas e ritualmente preparadas, chamadas de Alabê. “O atabaque não será apenas um instrumento musical; ele ocupará o papel de uma divindade e, por

isso, será sacralizado, alimentado, vestido; possuirá nome próprio e apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais” (Lody, 2011, p 48).

O Tambor à Margem do Espaço Sagrado: em Aula Dança de Expressão Negra

A presença do tambor na aula dança de expressão negra perpassa mais ou menos pela mesma estrutura do Candomblé: ambos apresentam características básicas de matriz africana; o 1º músico sola e faz variações - é quem acompanha, conduz toda a movimentação dos praticantes; o 2º mantém a base rítmica; o 3º trabalha efeitos e mantém a base rítmica. Por ser o candomblé uma religião holística, há uma interdependência dos elementos constitutivos, uma coisa depende da outra, um objeto funciona em função do outro, em processo de harmonia, com significados e simbologia específicos.

No contexto de aula dança de expressão negra, conforme proposto, não se separa o Tambor da dança e nem a dança do Tambor, por serem são inseparáveis. No Tambor centra-se o estímulo à construção do ambiente necessário à aula; a dança e a música percussiva concebem imagens. No Candomblé, as formas físicas da expressão são as danças que, em relação direta com as canções e os ritmos dos atabaques, estabelecem o diálogo entre o metafísico e o físico, entre o orum e o universo terrestre:

Tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito – nos rituais e nas cerimônias – sendo que essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás no desenvolvimento do processo da corporificação. (Martins, S. 2008, p. 37)

No universo dos orixás, há diferentes e diversas danças, que correspondem a histórias míticas e aquilo que cada um deles representa. Portanto, cada dança de orixá tem seus significados e sua história. Assim sendo, é válido afirmar que existe uma orquestra que serve como narrador e revela todo o contexto do orixá. Forma-se uma rede de comunicação intensa desde o corpo que dança, às cores

referentes a cada orixá, o ritmo específico para cada divindade, o signo que dá conta da história do orixá, de modo a tornar eficaz a comunicação. No conjunto, o tambor é o elo, é ele que faz com que se estabeleça a comunicação entre o universo terrestre e o universo metafísico, no estabelecimento da rede de comunicação entre o ser humano e o orixá.

Contextualização⁹ Dança de Orixá

Por muitas décadas, o balé clássico foi o fio condutor do cenário da dança universal, mesmo com a chegada de mudanças e transformações na dança, originadas com o surgimento da dança moderna de técnicas corporais diversas e novas regras de composição coreográfica. Segundo Silva Rodrigues:

Historicamente se observa que a passagem do século XIX ao século XX trouxe para a dança uma transformação nada menos do que radical. A reação contra o academicismo, a afetação e a artificialidade do balé clássico foi o ponto de partida para uma revisão total de valores, de técnicas corporais e de regras de composição. Na virada do século, surgem Loie Fuller e Isadora Duncan como precursoras do movimento que viria revolucionar toda a história da dança construída até aquele momento”. (Silva, 2005, p. 19).

Tomemos como exemplo, a comparação da Dança Afro com o Balé Clássico feita por Lia Robatto:

As posturas do Balé e da Dança Afro são diversas e contrastantes, ficando claro para mim um significado simbólico, refletindo dois mundos opostos: o Balé reflete uma sociedade romântica-a aristocrática, com um ideal espiritual em dicotomia com o natural e o terreno. A tentativa de sublimar a condição “carnal” do ser humano através da figura mítica do herói masculino e da figura feminina etérea; e o individual predominando sobre o social. As danças de origem africana refletem uma sociedade tribal, onde há maior integração social. Uma sociedade voltada para a natureza (animismo). Uma tentativa de re-

presentar a força telúrica, a “garra” e a alegria de viver. (Robatto, p. 56, 1994)

Para expressar mundos tão opostos os códigos de movimentação, por serem distintos, espelham posturas diversas:

- a) No Balé, prima-se pela técnica sistematizada: existem cinco posições básicas dos pés voltados para fora, formando uma linha reta dos dedos ao calcanhar e do calcanhar aos dedos. Nas danças do Candomblé, os pés se movimentam livremente, seguindo a linha dos quadris e quase nunca se voltam para fora.
- b) Nos plié¹⁰ do Balé, faz-se a rotação externa da articulação coxofemoral, os joelhos e pés voltam-se para fora, enquanto o corpo sobe e abaixa numa posição ereta. Já nas danças do Candomblé, ao se dobrar os joelhos, os pés mantêm-se quase sempre paralelos, seguindo a linha natural dos quadris.
- c) As posições do tronco e quadris no Balé são rígidas, sem ondulações, enquanto nas danças do Candomblé o tronco é fonte vital, ora mexendo em círculos sensuais, ora ondulando de cima para baixo e ora dobrando-se bruscamente ou mesmo explodindo em espasmos contínuos.
- d) As posições dos braços no Balé complementam as dos pés. O braço se apresenta sempre com uma curva natural, sem formar ângulo, e a mão deve estar relaxada com o dedo médio convertido num prolongamento natural da linha do braço. Nas danças do Candomblé, os braços têm movimentação livre, correspondendo ao arquétipo e performance de cada divindade.

Conforme visto anteriormente, nas danças do Candomblé: os pés se movimentam livremente, seguindo a linha dos quadris e quase nunca se voltam para fora, em acordo com o ritmo do Tambor; ao dobrarem-se os joelhos, os pés se mantêm quase sempre paralelos, seguindo a linha natural dos quadris; o tronco é fonte vital, ora mexendo em círculos sensuais, ora ondulando de cima para

⁹ Orixá antepassados divinizados da religião africana. Verger, (1981).

¹⁰ Plié: palavra originária de verbo francês que significa dobrar-se. Bertoni, 1992.



baixo e ora dobrando-se bruscamente ou mesmo explodindo em espasmos contínuos; os braços, assim como os pés, têm movimentação livre, correspondendo ao arquétipo¹¹ e performance de cada divindade.

Diante de tais estruturas, pode-se notar a necessidade de se desenvolverem metodologias corporais criativos para a linguagem que corresponda à reflexão do universo dos orixás e à sua linguagem estética.

Conceito: Dança de Expressão Negra – O Que se Compreende por Dança Negra?

Uma das características principais que torna as culturas negras “negras” é o uso estratégico do corpo como elemento central do capital cultural possuído pelos escravos, por seus descendentes e pelos destituídos de um modo geral. As centralidades da música e do estilo completam a caracterização das culturas negras (Hall, p. 96, 1996).

Nesse contexto, situa-se a construção da corporalidade, que emerge a partir do significado e da identidade dessas culturas e danças negras:

O termo corporalidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporalidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial da divindade Yemanjá Ogunté, entidade que passou a existir na recriação coletiva das práticas do Candomblé. (Martins, S. p. 81, 2008).

Assim, compõem esse universo: a forma de comunicação agregada, à referida estrutura significativamente constitutiva de símbolos, signos, por meio da dança de expressão negra; a música, a religião e a vida social.

No entanto, considerando esses diversos aspectos que caracterizam a dança negra, que têm, desde suas origens, uma forte relação de etnicidade com a civilização procedente do continente africano, e particularmente da África Negra, questões

básicas emergem nas discussões entre dançarinos, em comunidades, ou mesmo na academia: o que realmente significa dança negra? Qual a concepção dessa forma de dança? Qual a sua dimensão? Que universo permeia essa categoria de dança? O que se compreende por dança negra?

A terminologia Dança Negra surgiu nos Estados Unidos, entre as décadas de 50/60. O desempenho da antropóloga, dançarina e coreógrafa Katherine Dunham foi fundamental para o avanço da profissionalização e a valorização da dança negra naquele país e no Brasil. Sua atuação nos palcos, nos anos 30 e 40, trouxe inovação ao que se conhecia a respeito de danças africanas e de descendentes. Sua abordagem coreográfica perpassa pela antropologia, na proposta de aprofundar conhecimentos concernentes à ancestralidade e uma nova dança contemporânea, tomando como referencial a linguagem de matrizes religiosas oriundas do continente africano, afro-caribenhas e de elementos da cultura negra, em busca da identidade e estética negra coreográfica. Dunham elaborou um método denominado de Técnica Dunham, cujas bases estavam na estética corporal do negro norte americano. Além disso, suas produções coreográficas desenvolviam-se conectadas questões políticas e revelavam a identidade cultural negra.

Em 1950, ela e seu grupo de dança visitaram o Brasil, a convite do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944, por Abdias do Nascimento, como um projeto de ações de educação, arte e cultura, na consigna de luta pela valorização e cidadania do homem negro e da mulher negra. No entanto, foi na dramaturgia nacional que se consolidou, revelando diversos talentos como as atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia.

O convite para participar do 1º Congresso do Negro Brasileiro, feito a Dunham como representante de dança, teve o intuito de compartilhar os diálogos referentes às culturas negras americanas e brasileiras. Os responsáveis pelo Congresso foram Abdias do Nascimento, Edison Carneiro e Guerreiro Ramos. A estada da convidada no país tornou-se fundamental, por revelar a existência de uma dança negra, sobretudo na construção de um fazer artístico com posicionamento político. Além disso, Katherine colaborou de modo a denunciar o racismo no Brasil, haja vista ter sido vítima do

¹¹ Arquétipo termo relacionado às manifestações da força da natureza. VERGER, 1981.

preconceito racial, ao ser impedida de se hospedar em um hotel cinco estrelas em São Paulo.

A partir desses fatos surge o convite à bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista para estudar em Nova York, na escola de Katherine Dunham. Ao retornar ao Brasil, Mercedes, mobilizada pelos aprendizados, começa a desenvolver uma dança negra brasileira no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que se une à militância do TEN. Em seguida, cria o Balé folclórico Mercedes Baptista, formado por um corpo de bailarinos negros e bailarinas negras, com o objetivo de pesquisar e divulgar a cultura negra e afro-brasileira, no que obteve excelente repercussão nacional e internacional. Somado a essas conquistas, elabora uma metodologia de dança afro a partir de observações sistemáticas das danças de Orixás do Candomblé e das manifestações populares. Fazemos notar que Baptista foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tudo isso, contribuiu assertivamente para o reconhecimento e a valorização da dança negra brasileira.

A cultura negra ultrapassa a esfera religiosa. Poderíamos considerar vários fatores do esporte, da música, da literatura, da dança e das artes em geral, da economia, da política das organizações populares, etc. (Oliveira E, p. 78, 2003)

Assim, a cultura negra não está limitada nem a questões religiosas de matrizes africanas, nem a dança de expressão negra. Criam-se diálogos, e em decorrência, com mais propriedade promovem-se reflexões e combate ao racismo, a discriminação racial, bem como o reconhecimento da identidade negra, do direito à cidadania, e a diversidade cultural; além do mais, possibilita ampliar a discussão a respeito do contexto sócio-político. Para Gomes: “A produção cultural oriunda dos africanos escravizados no Brasil e ainda presente nos seus descendentes tem uma efetividade na construção identitária dos sujeitos socialmente classificados como negros”. (Gomes, p. 16, 2003)

Desta forma, a Dança de Expressão Negra foca na valorização, como fator de resistência cultural, da construção da identidade e da estética cultural negra, o que significa dizer, que a dança negra estava sendo revelada no Brasil como instrumento de luta e de afirmação da comunidade negra, na pers-

pectiva de modernidade e do contexto histórico cultural da época. Nessa abordagem, a identidade negra perpassa por um processo de construção, ou seja, vem a ser estabelecida desde quando passa a existir o diálogo com outras identidades.

É durante o processo dos encontros com as diferenças que a identidade negra é revelada. O indivíduo não a constrói isoladamente, antes faz-se necessário o confronto com a diversidade cultural. “É a partir da diferença que se constroem as referências identitárias. A identidade se constrói com relação à alteridade. Com aquilo que não sou eu. É diante da diferença do outro que a minha diferença aparece” (Oliveira E. p. 83, 2003)

Entre outros autores, citamos Stuart Hall (2003), que de modo instigante promove reflexões a respeito da diversidade cultural. Todavia, compreender as propostas aqui defendidas depende de que o indivíduo permita o diálogo, de maneira a acontecer primeiramente consigo, para em seguida dar-se à relação com sua comunidade, com o grupo étnico a que pertence e o grupo social do qual faz parte.

No decorrer do processo, a identidade buscada cai na encruzilhada, isto é, vai sendo transformada e aprofundada, diante das necessidades e permeabilidades que a vida apresenta. Neste caso, as situações de estar, ir ou cair na encruzilhada significam passar por um processo de transformação.

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (Martins, L. p. 28, 1997).

A peculiaridade existente na dança de expressão negra em relação à estética corporal situa-se em medida semelhante à diversidade de aulas. Apesar do processo da prática ser desenvolvido em torno de questões afins, cada ministrante estabelece, dialoga e constrói também a seu modo, a relação com a cultura negra.



Processo de Investigação e Criação

No processo de investigação e criação revela-se um novo olhar sobre o tambor; ao se buscarem novas possibilidades de diálogo, fica evidenciada a relação com o instrumento, com o corpo Tambor. Para percebê-lo, repetimos a proposta vincula-se ao uso dos cinco sentidos; com o aporte semelhante, deve-se investir na busca por compreender a relevância do Tambor, pois nele está o estímulo à construção necessária para a organização de movimento do corpo, fazendo por eleger conteúdos e elementos da cultura negra baiana. O conjunto, insistimos, é revelado durante o processo, no experimento, e na vivência enquanto se dança, no fazer do corpo em relação à cultura e à dança negra dentro de contexto teórico/prático, através de ações de investigação, processo criativo, leitura e análise crítica. É dada ênfase na relação do corpo ao som do Tambor, à independência de cada parte do corpo e sua relação com os orixás.

Este estudo vincula-se à análise de encenação que perpassa na cultura local, na qual imbrica a pesquisa de campo, tendo a cidade de Salvador como uma sala de aula aberta. Segundo Inaicyrá Falcão (2002) a improvisação na dança social Yoruba é o que permite que novos tipos de danças surjam sempre, resultando numa riqueza e dinâmica de encaminhamento da criatividade do povo.

Trata-se, aqui, de um universo direcionado tanto para a investigação quanto para a criação e o ensino. Esta abordagem pode ser desenvolvida tanto para profissionais das artes cênicas, quanto para interessados em conhecer uma nova possibilidade de se relacionar com o Tambor, inclusive para as crianças. Estas, por meio da ludicidade, passam a conhecer o seu corpo e suas possibilidades estimuladas pelo som do instrumento e o progressivo contato com a ancestralidade. Essa abrangência de praticantes deve-se a características da própria cultura negra no ritual do candomblé, que se faz presente junto a crianças, jovens, adultos, idosos, homens e mulheres.

A prática estimula o corpo a vibrar ao ritmo do tambor, proporcionando liberdade de expressão corporal. O som do tambor, por sua vez, enseja a mediação entre os sentidos corporais, a investigação e a criação.

Vibração do som no corpo estimula o processo de investigação e criação



Figura 1 - Aula Edileusa Santos dança de expressão negra, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotografia: Cris Gomes.

A presente proposta inclui, entre outras, pensar o Tambor como elemento transcendental e instrumento educativo. Imaginemos que na língua culta dos povos, em específico a brasileira e africana, o verbo determina a ação ou fenômeno, exprime um estado. No caso do Tambor, ele é o verbo, porém, o corpo é quem constrói a oração, seja ela de qual variante for, se aditiva, conclusiva, adversativa ou de outra constituição. O Tambor tem como protagonista uma energia presente, viva, que tem movimento e propicia movimentação; enquanto elemento vivo, não se liga e desliga como um aparelho elétrico, também não é como um CD que só reproduz o som.

O som do tambor emerge no corpo, estimula as vibrações e as sensações; propõe novas possibilidades, vivências corporais e novas atitudes, sobretudo uma nova maneira de organização, uma nova harmonia, uma nova identidade Corpo/Tambor.

Os elementos que fazem parte do Tambor estabelecem o reconhecimento das independências das partes do corpo e das possibilidades de cada parte movimentar -se com um ritmo diferente, associado a um orixá. Nessa etapa do processo, é preciso, sobretudo, observar a independência de cada parte do corpo, o qual, como um centro energético estimulado pelo som e ritmo do Tambor, cria a percepção entre músico e dançarino. É sobretudo importante ressaltar não somente a independência, mas também a interrelação das partes do corpo, o que é observável por meio da percepção do ritmo e dos sentidos, presentes na construção do que chamamos de polirritmia.

A independência das partes do corpo aqui abordada pode ser percebida por meio do estímulo produzido pelo som do Tambor. Assim, compreende-se que o movimento do ombro é independente do movimento do quadril, que também é independente do braço e das pernas, embora estejam aliados ao ritmo do Tambor. No decorrer do processo, toma-se consciência de que cada parte do corpo tem relação específica com um Orixá. Estar atento ao ritmo, a cada instrumento, a cada impulso, torna-se uma experiência singular para aquele que ensaja o experimento corpóreo e transcendental, quando o corpo se fragmenta- em partes e, no entanto, funciona e se expressa como um todo. “O corpo, na perspectiva do Candomblé desempenha função fundamental nesse processo religioso e cada parte dele possui significado específico”. (Martins, 2008).

A respiração, no processo como um todo, é conectada ao movimento da vida, em expansão e contração, movimentos estes aliados ao som do tambor. Isto significa respirar no ritmo ao fazer do corpo, pois o respirar tem ritmo, e cada cultura, cada indivíduo, tem o seu próprio pessoal e interior.

Durante o processo, importa estimular o praticante a reconhecer o próprio corpo, por meio do som do tambor, dispor de cada parte do corpo para construir um diálogo entre este e o Tambor, no ensejo de revelar a expressão negra de cada praticante. Essa proposta vem no sentido de levar o praticante a perceber o som do tambor por meio do estímulo aos cinco sentidos, com os quais entra em contato com a ancestralidade. Propõe, paralelamente, a percepção do corpo no tempo e no deslocamento, assim como permitir-se novas vivências corporais por meio do Tambor.

O praticante, então, tende a aproximar-se do Tambor. Inicialmente, pode haver o receio de estar da proximidade, o que deixa o corpo em estado de alerta, espécie de pausa corporal, quando não produz movimento, nenhum gestual. Todavia, possibilita o corpo a perceber, a ouvir o som do Tambor, no uso dos cinco sentidos. O processo, por ser novo, causa estranhamento, mas esse mesmo estranhamento vai dando espaço a uma nova vivência corporal, quase sempre instigante, favorecendo, assim, uma intimidade entre o corpo e o Tambor.

O corpo em estado de alerta - Corpo Tambor versus Tambor Corpo.



Figura 2 - Aula Edileusa Santos dança de expressão negra, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes.

Nesta proposta, ao fazer dançar, nota-se que os cinco sentidos se alteram, em conexão e diálogo sob o som do Tambor. É quando a expressão negra se revela, dando surgimento a espaços abertos a novas possibilidades, para um novo olhar, uma nova relação com o instrumento, e a partir dele. Com o estabelecimento da relação Corpo / Tambor, também se dá a percepção de cada instrumento ali apresentado, na observação de como cada músico percussionista tem um ritmo próprio de percutir o Tambor, sua postura corporal, o espaço de tempo entre a mão e o couro do instrumento, a carga emocional e o histórico de conhecimento pessoal, social e ancestral. O que se aborda, afirma-se, é aliado à alteração dos sentidos no corpo do praticante, no respirar junto com o ritmo ali produzido, no olhar do protagonista / percussionista, no canalizar e conectar o ritmo a cada parte do corpo. Todo o processo ocorre enquanto se dá a relação Corpo versus Tambor, Tambor versus Corpo, de forma lúdica, estimulado pelo proponente / praticante.

Assim, estabelece-se o reconhecimento do som ecoado por cada um dos instrumentos, seja de metal, de couro, de sementes, como a conga, o atabaque, o xquerê, o pau de chuva, dentre outros. Estes são embalados a produzir ritmos a partir da relação construída pelos músicos percussionistas e os praticantes.

Decorrente de experiências, pesquisas, observações e reflexões, percebo que o instrumento Corpo / Tambor se revela como um componente educativo que possibilita o processo de investigação e de



criação, em aula Dança de Expressão Negra. Desse modo, o Corpo Tambor versus Tambor Corpo, investe-se de novas possibilidades de perceber e de criar uma relação mais íntima entre ambos, fazendo por não mais escutá-lo somente como um som vibrante e contagiante.

E se a arte e a dança negra contemporânea buscam desvendar novos desafios, novos estímulos, revelam-se, aqui, novas abrangências da expressão corporal e novos procedimentos metodológicos que estimulam essa prática e essa escrita no âmbito da dança negra, nos moldes propostos por esta pesquisadora.

Referências

- BERTONI, Iris Gomes. *A Dança e a Evolução, O Ballet e seu Contexto Teórico, Programação Didática*. São Paulo: Editora Tranz do Brasil, 1992.
- CONRADO, Amélia. *Dança Étnica Afro-Baiana, uma educação do movimento*. Salvador, 1996.
- CUNHA JR, Henrique. *História e Cultura Africana e Afrodescendente: Pesquisa sobre os Conceitos, Métodos e Conteúdos*. Universidade Federal do Ceará, 2004.
- DEFRAITZ, Thomas. *Dancing many drums: excavations in African American Dance*. Madison: University of Wisconsin, 2002.
- GOMES, Nilma Lino. *Educação identidade negra e formação de professores/as. Um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo*. In: Educação e Pesquisa. São Paulo: v 29 n.1, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Org.LivSovik, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LODY, Raul. *O atabaque no candomblé da Bahia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989. (Serie Instrumentos Musicais Afro- brasileiros.
- LODY, Raul & SABINO, Jorge. *Danças de Matrizes Africanas- Antropologia do Movimento* – Rio de Janeiro. Pallas.2011.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografia da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, Suzana. *A Dança de Yemanjá Ogunté, Sob A Perspectiva Estética do Corpo*, Salvador: EGBA, 2008.
- OLIVEIRA, Eduardo Davidde. *Cosmovisão Africana no Brasil para uma filosofia afrodescendentes*. Fortaleza: LCR, 2003.
- ROBATTO, Lia. *Dança em Processo: A linguagem do Indizível*. Salvador: Centro Editorial da UFBA, 1994.
- SANTOS, Inacyra. *Corpo e Ancestralidade*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SILVA, Junior. *Mercedes Baptista a criação da identidade negra na dança*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Agô, Agô Lonan*. Minas Gerais: Mazza edições, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- SODRÉ, Jaime. *A influência da religião afro brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- VERGER, Pierre. *Orixás. Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio Ltda, 1981.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *As técnicas corporais e a cena*. In: Etnocologia: Textos Seleccionados. São Paulo: Annablume, 1998.
- Vídeo – documentário BALÉ DE PÉ NO CHÃO, a Dança Afro de Mercedes Baptista. Direção de Mariana F.M Monteiro e Lilian Solá Santiago. São Paulo Terra Firme Digital, 2006.