

BATUCAR-CANTAR-DANÇAR

desenho das performances africanas no Brasil

*Zeca Ligiéro**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO

RESUMO

A partir do poderoso trio “batucar-cantar-dançar”, encontrado como característica principal da performance na África negra pelo filósofo do Congo Bunseki Fu-Kiau, o autor analisa os processos da recriação em solo brasileiro das principais performances afro-brasileiras, tanto religiosas como seculares.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, performance afro-brasileira, tradição africana

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro como o candomblé e a umbanda. A conexão dessas danças com a cultura africana, de tão óbvia, tem sido menosprezada e pouco estudada pelo mundo acadêmico, que prefere ver nela um reflexo das misturas condicionadas pela cultura pop internacional ou uma consequência da miscigenação ou ainda do sincretismo. Restabelecer o elo das danças tradicionais brasileiras com as motrizes subsaarianas da África é um dos nossos objetivos.

A dança africana subsaariana se caracteriza pelo seu movimento explosivo e concentrado, o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão, gerando um contexto cujo sentido é fortemente espiritual e atinge, no êxtase, o seu apogeu, momento em que o transe, o encontro máximo com o divino, pode ocorrer ou não, dependendo do tipo de ritual e da preparação do médium para que isso aconteça. As danças africanas são incontáveis em seus estilos, variando conforme os grupos étnicos, ambientes e trocas mútuas através da história das migrações. Em todos os casos a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes.

* *Zecaligiero@gmail.com*

Allan Lomax, Ingrid Bartenieff e Forrestine Paulay desenvolveram em “Choreometrics profiling” um código estilístico para estudar as danças étnicas dos diferentes continentes por meio da análise dos movimentos dos dançarinos.¹ Uma de suas ferramentas foi a verificação do trajeto dos movimentos do torso. Os autores puderam então constatar se o torso se movia como uma unidade ou como um bloco ou se a parte superior do corpo se movia separadamente da inferior. Em outras palavras, observaram se a unidade do torso era ou não quebrada movendo-se o quadril para um lado e os ombros para o outro, etc.

Nas danças tribais da África subsaariana há uma característica comum: os dançarinos daquela região do planeta moviam seus corpos alternando movimentos de ombros, quadris e ventre, de forma a desobedecer à unidade do torso, ao contrário do que acontecia nas danças de todos os grupos ameríndios que observaram nas três Américas bem como nas danças populares da Europa e do norte da Ásia, onde o torso se move em bloco. Apenas nas danças tradicionais da Índia, do Oriente Médio e do Sul do Pacífico, encontramos paralelo para o uso peculiar do torso empregado pelos movimentos dos negros africanos. No filme *Dance and human history* (1984), de Allan Lomax e Forrestine Paulay, o estudo da dança, embora percebido de modo bastante simples, revela-se útil como exemplo visual da semelhança que existe entre as danças europeias e ameríndias no tocante ao uso do torso como uma unidade; ao passo que nas danças africanas essa ordem é quebrada por movimentos multidirecionados. O estudo inclui também a diáspora africana nas três Américas, e nos ajudará perceber como foi possível o desenvolvimento de tantas danças que utilizam a descontinuidade no uso do torso em requebros, remelexos, gingas, negaceias, rebolados e outras variações, graças às performances/danças herdadas de seus antepassados ou trazidas pelos ascendentes africanos.

Em 1930, o pesquisador alemão Hermann Baumann liderou uma expedição para documentar os aspectos culturais dos povos nativos das regiões de Angola e Congo. Os dois documentários em preto e branco, 35 mm, que permaneceram como registros da sua viagem – *Dança dos Chokwe (Tanze der Tschokwe, 1937)* e *Dança dos adolescentes (Tanze der Frischberschnitten, 1937)*² são excelentes exemplos dos tradicionais estilos Congo-Angola. Por causa da remota localização das tribos *Chokwe* (no interior das florestas úmidas e das savanas do nordeste de Angola) é possível assumir que esse grupo étnico não teve contato com os europeus até àquela época.

O primeiro dos filmes, *Dança dos Chokwe*, explora a dança de um espírito. Um homem trajando uma máscara que cobre toda a sua cabeça, o torso nu e um saiote bastante encorpado, provavelmente feito de ráfia e penas grandes, dança vigorosamente, alegre, bem-humorado. Pula de um pé para o outro, enquanto rebola freneticamente. Esse movimento é enfatizado pelo saiote que se avoluma na altura das suas nádegas, focando a atenção do espectador sobre a sua virtuosidade pélvica. No outro filme, *Dança dos adolescentes*, ocorre outra dança semelhante; desta vez, o espírito, embora incorporado por um dançarino homem, é explicitamente caracterizado como feminino, através de sua máscara e de um pano enrolado no torso à maneira africana. Esse espírito feminino

¹ LOMAX; BARTENIEFF; PAULAY. *Choreometrics profiles*.

² Eles podem ser vistos na The New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center Plaza, Nova York.

usa também intenso movimento de quadril, mas trabalha concentrado no uso dos pés, que o dançarino ora arrasta no chão, ora bate com os calcanhares, imprimindo ritmo, num movimento que faz lembrar o antigo sapateado do samba. Todas as danças são executadas a partir do ritmo dos atabaques dos músicos, que são visíveis em todas as danças filmadas por Baumann, embora o filme não apresente trilha sonora.

As duas sequências de grupo, dançadas também por mulheres em ambos os filmes, mostram o mesmo tipo de movimento observado nas danças masculinas. Elas também pulam, agacham-se, tremem e rebolam alegremente. Os movimentos são geralmente facilitados pela posição dos joelhos, ligeiramente flexionados, que caracterizam a posição de alerta e a preparação para o ataque típico do dançarino africano. Jackie Malone comenta que, para os dançarinos africanos, “as juntas flexionadas representam vida e energia, enquanto cintura, ombros e joelhos esticados representam rigidez e morte”.³ Os dançarinos *Chokwe* do filme sempre têm os joelhos flexionados, o que facilita a dinâmica dos seus movimentos, ajudando-os a criar uma dança que usa as três dimensões analisadas por Lomax, Bartanieff e Paulay⁴ – através de movimentos verticais com o tronco, horizontais com os braços e ombros e rodopios sobre o próprio corpo.

Estamos analisando a dança de origem africana procurando diferenciá-la dos outros modelos, mas concordamos com Bunseki Fu-Kiau,⁵ que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (“amarrado”), o “batucar-cantar-dançar”, que seriam então um *continuum*. Em sua análise ele aponta que em quase todas as religiões africanas os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais: “A vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave da música e do divertimento.”⁶ Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (*Kinenga*) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (*religare*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.”⁷ Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual.

³ MALONE. *Steppin' on the blues: the visible rhythms of African American dance*, p. 12.

⁴ LOMAX; BARTENIEFF; PAULAY. *Choreometrics profiles*

⁵ FU-KIAU. *Bulwa meso, master's voice of Africa*.

⁶ FU-KIAU. *Bulwa meso, master's voice of Africa*.

⁷ FU-KIAU. *Bulwa meso, master's voice of Africa*.

OS ANTIGOS BATUQUES

Os africanos trouxeram para o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram a performance das mesmas como forma de “recuperar um comportamento”, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura. Inicialmente, suas formas celebratórias (dança/canto/batuque) foram duramente perseguidas, aos poucos, passaram a ser toleradas e em alguns casos incentivadas pelo poder local e pela Igreja. Vamos perceber que esse processo de transformação e negociação foi longo e gerou tipos diferentes de performances não só devido ao número extenso de etnias provenientes do antigo continente como pela própria interação criada com o contexto local. No afã de recuperar rituais e celebrações antigas são criadas novas e vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país. Para entendermos essas múltiplas transformações, além do conhecimento das matrizes culturais das principais etnias torna-se necessário o estudo de seus elementos formadores.

Estima-se que entre o começo do século 16 e a segunda metade do século 19 quatro milhões de africanos foram transportados como escravos para o Brasil. Desse número, a maioria esmagadora era de origem Banto, cujas matrizes culturais residem no antigo reino do Congo plantado no centro oeste da África negra e cujos domínios se estendiam por Angola, Gabão, República dos Camarões, Matamba e chegando até o oeste de Moçambique e o norte da África do Sul. Os habitantes dessas regiões foram trazidos em maior número em quase todos os ciclos de importação de escravos durante mais de três séculos de tráfico negreiro. Bem antes mesmo da descoberta das Américas, no começo do século 15, Portugal havia dado início à captura e transporte de cativos africanos para serem usados em seu próprio país, seguido, imediatamente, pela Espanha. Calcula-se que na época dos descobrimentos, ambos os países já tinham sob seus serviços milhares de africanos que eram utilizados tanto nas plantações como para serviços domésticos.

Durante o período das grandes expedições, a mão de obra africana foi largamente empregada tanto na construção naval como no trabalho de transporte de carga. Nas primeiras expedições empreendidas pelos espanhóis, quando atravessaram a cordilheira dos Andes em direção ao interior da floresta tropical, em busca das sonhadas grandes florestas da preciosa árvore da madeira canela e da cidade lendária de riquezas inimagináveis chamada de El Dorado e que propiciou a “descoberta” do rio Amazonas, o suporte do trabalho de africanos cativos foi imprescindível para o sucesso da audaciosa aventura.⁸ A presença negra é notável, principalmente na expedição do sanguinário Lope Aguirre, a qual segue a mesma trajetória de Pizarro-Orellana.⁹ Os relatos dão destaque à forma brutal como negros e índios foram utilizados nessa funesta jornada.

⁸ A primeira expedição comandada por Pizarro e Orellana e partiu de Quito em 1540 e adentrou na Amazônia. Contava com cerca de 4.000 índios, 200 espanhóis e dezenas de africanos cativos.

⁹ A expedição que parte de Lima em 1561 era chefiada inicialmente por Pedro de Ursua, assassinado por Lope Aguirre, que passou a comandá-la.

Já nas primeiras tentativas de colonização, Portugal introduziu os africanos para realizar toda sorte de trabalho pesado. Inicialmente, utilizados como serralheiros e carpinteiros, mais tarde serviram nas grandes plantações na costa e, posteriormente, empregados na mineração.

Durante o século 17, grande contingente de escravos provenientes da costa leste, acima do porto de Aiudá na África, os então denominados “sudaneses” aportaram principalmente em Salvador e Recife. Dentre estes últimos, destacavam-se as etnias Fon, conhecidas no Brasil como Gêges, e os Iorubás, apelidadas pelos franceses de Nagô, cuja presença entre população negra do Brasil se torna mais importante principalmente a partir do final do século 18 e, sobretudo, no começo do século 19. Eles trouxeram suas próprias divindades, respectivamente, Voduns e Orixás – como os do Congo-Angola haviam trazido anteriormente os seus Inquices, que representam dentro de suas respectivas mitologias a suprema força divina sob a forma de ancestrais divinizados e que concentram em si a força da natureza. A sobrevivência e multiplicação dessas culturas no Brasil se devem à incrível tenacidade com que os afro-brasileiros permaneceram fiéis aos seus valores culturais-religiosos, apesar da implacável perseguição oficial do Estado e da Igreja.¹⁰

Viajantes que nos visitaram no século 19 tiveram a chance de observar escravos recém-chegados da África e ficaram surpresos com a variedade de etnias presentes em um mesmo espaço e com a “liberdade” com que os negros moviam seus corpos ao som de palmas, cantos e tambores. Em 1815, o botânico sueco George Hilhlm Freyress descreveu algumas das inusitadas danças assistidas no Rio de Janeiro:

(...) Basta entrar em uma dessas espaçosas salas de um traficante da Capital, para ver uma porção de negros recém-chegados divertirem-se à moda do seu país, o que o traficante lhes permite, porque sabe que a falta de movimento e a nostalgia lhes diminuem o infame lucro. Encontramos aí alguns centos de negros nus e rapados, diversos tanto na idade como no sexo, que formavam uma grande roda, batendo palmas com toda a força, acompanhada com os pés e com um canto gritado de três notas apenas.

Da roda sai de repente um deles, que pula para o centro onde gira sobre si mesmo, movendo o corpo em todas as direções, parecendo destroncar todas as articulações, e aponta para um outro qualquer, que por sua vez pula para dentro, fazendo o mesmo que o anterior e assim, sem mudança nenhuma, (eles) continuam até serem vencidos pelo cansaço. Esta dança às vezes dura horas, com grande descontentamento dos vizinhos.¹¹

É quase inconcebível imaginar escravos dançando em um mercado em que eles estejam à venda algumas horas depois de terem chegado ao mercado de escravos do porto. Celebração à vida depois da travessia da grande Calunga, as grandes águas do mar na língua do Congo e que representava também a interseção entre o material e o espiritual, o cruzamento entre a vida e a morte. Porém, desde que o propósito da dança nos é desconhecido, podemos acreditar que ela cria para os dançarinos não somente uma forte conexão com as memórias da África, mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e mulheres de diferentes etnias, com quem dividem o mesmo

¹⁰ LIGIÉRO. *Candomblé is art-life-religion*.

¹¹ FREYRESS. *Viagem ao interior do Brasil*, p. 30.

cruel destino: o flagelo da escravidão negra pelo Ocidente, encontrado por todos eles enquanto esperavam os navios negreiros nos portos da África, uma estadia prolongada durante os meses de agonia na travessia do Atlântico e, então, o confinamento nos portos do Rio ou de Salvador, onde seriam vendidos e, novamente, separados uns dos outros.

O relato de Freyress¹² ajuda a entender o modo como os africanos trouxeram suas culturas para o Novo Mundo, gravado em suas mentes e seus corpos, através da linguagem da dança e da música. O modelo básico de dança africana está presente até mesmo na narrativa superficial acima citada: a percussão, o canto, a interação entre o performer no centro da roda e o coro, e os detalhes cinéticos da performance descrita, incluindo o rodar, pular e bater palmas.

Entretanto, essas performances passariam a ser toleradas pelas autoridades brasileiras somente a partir do começo do século 19, de acordo com a historiadora Ana Maria Rodrigues,¹³ que reconhece duas atitudes distintas da população branca dominante em relação às essas manifestações lúdico-religiosas dos negros. A primeira, que começa com a colonização, caracteriza-se pela restrição e discriminação contra todos os tipos de encontros de negros; a segunda, data do início do século 20, faz a população dominante não somente permitir esses desfiles e celebrações, como promover, apoiar e participar desses eventos.

Embora “cerceados e discriminados”, como notou Ana Maria Rodrigues,¹⁴ os africanos nunca deixaram de celebrar suas festas e rituais, ainda que fosse por poucos momentos, depois do seu desembarque no novo continente, como observou Freyress,¹⁵ ou através da prática e elaboração de outras danças, como o fandango e a chula, que foram registradas por Agassis¹⁶ como sendo provenientes do continente Europeu. De acordo com Bastide,¹⁷ as celebrações dos africanos passaram a ser toleradas pelas autoridades como estratégia econômica no começo do século 19, quando os senhores perceberam que os escravos trabalhavam melhor quando podiam se divertir entre si, de tempos em tempos, da forma como faziam em seus países de origem. O manual de “Instruções para a comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras”, de 1854, não deixa nenhuma dúvida sobre isso, embora sua preocupação seja centrada no combate às rebeliões, sendo até bastante específico em suas recomendações para evitar insurreições e fugas para quilombos:

4 - permitir e mesmo promover divertimentos entre os escravos; privar o homem que trabalha de manhã até a noite, sem nenhuma esperança é barbaridade e falta de cálculo. Os Africanos, em geral, são apaixonadíssimos de certos divertimentos: impedir-lhes é reduzi-los ao desespero, o mais perigoso dos conselheiros. Quem se diverte não conspira.
5- promover por todos os meios o desenvolvimento das idéias religiosas entre os escravos, fazendo com que estes se confessem, ouçam missa o maior número de vezes e celebrem

¹² FREYRESS. *Viagem ao interior do Brasil*.

¹³ RODRIGUES. *Samba negro, espoliação branca*.

¹⁴ RODRIGUES. *Samba negro, espoliação branca*.

¹⁵ FREYRESS. *Viagem ao interior do Brasil*.

¹⁶ AGASSIS. *A journey in Brazil*.

¹⁷ BASTIDE. *The African religions of Brazil: toward a sociology of the interpretation of civilizations*.

mesmo certas festas religiosas. O fazendeiro que assim proceder além de cumprir um dever de cristão, tira grande vantagens. A religião é um freio e ensina resignação; e a experiência tem demonstrado que, não se dando essa direção às idéias dos africanos, eles por si mesmo, levados pela tendência mística do seu espírito, procuram organizar sociedades ocultas, aparentemente religiosas, mas sempre perigosas, pela facilidade que podem ser aproveitadas por algum esperto para fins sinistros.¹⁸

A percepção dos senhores de escravos de Vassouras sobre os africanos é bastante significativa, pois em seu manual, embora separados em itens distintos: divertimento e religião, essas duas atividades humanas parecem, de alguma forma, percebidas como formas complementares. De fato, para o africano e seus descendentes, essas duas funções da performance não são nunca dissociadas e devem ser vistas como partes intrínsecas de um *continuum*. Aliás, a preocupação com a catequização de africanos data da chegada dos portugueses ao Congo, que, por força de sua persuasão, conseguiram a conversão do seu rei ao catolicismo ainda em 1493.¹⁹ Mapas da chegada de africanos de origem banto²⁰ atestam que eles já desembarcaram com nomes cristãos como Maria, João, Jonas, Sebastião, etc., o que indica que se não estavam convertidos plenamente, pelos menos já tinham sido expostos àquela religião por força das circunstâncias.

As festas e celebrações permitidas e que puderam ser admiradas por estrangeiros que visitaram o Brasil no XIX eram genericamente chamadas de batuque. O batuque reunia as diversas etnias dentro do traço comum da performance africana, pelo qual a percussão, a dança e o canto são embutidos no mesmo rito, como bem descreve Rugendas em 1834:

A dança habitual dos Negros é o batuque. Desde que haja alguns reunidos, ouvem-se cadenciadas palmas: é o sinal com que se chamam e provocam, por assim dizer para a dança. O batuque é conduzido por um figurante. Consiste em certos movimentos do corpo, que são, talvez, bem expressivos; principalmente os quadris é que se movem. Enquanto o dançarino estala a língua e dos dedos e se acompanha com um canto bastante monótono, os outros formam o círculo em torno dele e repetem o estribilho.²¹

Descrições quase idênticas do batuque foram feitas por J. B. von Spix e C. F. P. von Martius,²² quatorze anos antes, sendo que estes notaram também a presença da viola. Entretanto, na gravura por eles publicada, podemos notar outros detalhes não mencionados no texto de ambos os desenhistas. Ao contrário de seus textos, a gravura de Martius e Spix, em vez de um casal ao centro da dança, mostra dois casais de negros dançando animadamente. Eles são observados apenas por uma baiana e seu filho, que parecem estar dentro de uma rústica barraca e, ao fundo, por um impassível membro da guarda imperial. Enquanto dançam, os dois casais têm as pernas ligeiramente arqueadas

¹⁸ “Instruções para a comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras”, compilado por BRAGA. *De Vassouras: história, fotos, gente*. “Instruções para a comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras”, p. 78.

¹⁹ LIGIÉRO; DANDARA. *Umbanda: paz, liberdade e cura*.

²⁰ Nas inúmeras coleções consultadas dos mapas de chegadas de africanos nos porto do Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Documentos Raros.

²¹ RUGENDAS. *Rugendas brasiliana da Biblioteca Nacional*, p. 194.

²² SPIX; MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*.

e parecem se movimentar como em um jogo a dois, aspecto que é descrito como uma das características daquele batuque. As duas mulheres têm os seios à mostra, provavelmente uma consequência de sua descontração, da blusa solta, do envolvimento frenético com a dança ou do puritanismo dos observadores. A alegria dos dançarinos é evidente e a postura de espreita e voyeurismo do policial euro-brasileiro apenas evidencia a distância entre a performance e o espectador, que tanto poderia estar assistindo a uma ópera ou a um balé naquela atitude impassível.

As duas descrições acertam que o “encanto desta dança para os brasileiros está nas rotações e contorções artificiais da bacía, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais”.²³ As gravuras mostram ainda que os batuques, como encontros informais, não obedeciam a regras fixas e se desenvolviam de acordo com o desejo dos dançarinos e músicos, embora a poderosa tríade “batuque-dança-canto” mencionada por Fu-Kiau estivesse sempre presente em todos os textos.²⁴ Os ilustres botânicos e artistas que visitaram o Brasil a partir do século 19 ficaram estarecidos com as danças dos negros africanos e dos crioulos brasileiros, tão diferentes do padrão estético europeu. As suas impressões sobre o que viram foram marcadas pela estranheza diante da utilização do corpo durante a dança, como foi o caso de Freyress:

Por isso, o negro selvagem, com a sua alegria barulhenta e o cômico meneio de seu corpo, indica o verdadeiro grau em que se acha na escala social, que, conforme as nossas idéias de beleza, está muito baixo, sendo singular que as danças dos negros sejam exatamente o contrário das nossas, porque ao passo que nós procuramos mostrar o nosso corpo na luz mais favorável e os nossos professores de dança se esforçam por dar aos seus discípulos uma posição exata e elegante, os negros procuram dar ao seu corpo as mais extravagantes posições, contrariando de modo mais desnatural possível o jogo de todos os seus músculos, e quando mais ele o consegue maiores são os aplausos que lhe são dispensados.²⁵

Para o visitante europeu do século 19, o exemplo de beleza e elegância do dançar era ditado pelo modelo da bailarina da corte. Já em 1582, na França, Balthasar de Beaujoyeulx publicava *Ballet comique de la reine* descrevendo os primórdios do balé. Enquanto o sueco Freyress²⁶ enfrentava as agruras de uma viagem aos trópicos trazendo consigo a ideia de uma dança harmônica e mental, em Paris estava em gestação um novo estilo de dança, voltado para uma dinâmica específica entre “abandonar-se nas paixões e na revolta dos estreitos conceitos da sociedade ou nos escapes da arte”.²⁷ Era o chamado balé romântico, que teria seus espetáculos culminantes *La Sylphide* (1832) e *Gisele* (1841), criando paradigmas para o que seria, alguns anos mais tarde, o denominado balé clássico. Durante o romantismo a evolução do conceito do balé passou a ser medida pelo desenvolvimento do máximo em verticalidade da dança, como forma de exploração da espiritualidade e do etéreo. No clássico, a técnica e a virtuosidade do dançarino em equilibrar-se sobre a

²³ ALVARENGA. *Música popular brasileira*.

²⁴ RUGENDAS. *Rugendas brasileira da Biblioteca Nacional*; FREYRESS. *Viagem ao interior do Brasil*; AGASSIS. *A journey in Brazil*; SPIX; MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*.

²⁵ FREYRESS. *Viagem ao interior do Brasil*, p. 30.

²⁶ FREYRESS. *Viagem ao interior do Brasil*, p. 35.

²⁷ ASCHENGREEN. *The beautiful danger: facets of romantic ballet*, p. 33.

ponta dos pés, a capacidade de saltar calculadamente e de girar sobre o próprio eixo liberto no ar, o máximo possível de vezes, sem perder a pose, são as exigências. Em qualquer que fosse o estilo de balé europeu, o bailarino(a) tinha que manter o tronco rígido, guardando, assim, uma característica das antigas danças folclóricas europeias analisadas por Lomax e sua equipe naquele continente. O conceito de elegância da dança europeia sempre esteve atrelado à disciplina do gesto, à sua forma definida e rígida, ainda que a leveza e a delicadeza sejam também exaltadas como formas poéticas do balé. O bailarino europeu tinha (e continua tendo) como meta, portanto, atingir a beleza através da verticalidade, estabelecendo contato com o reino do ar, onde se acredita habitarem as sílfides, os anjos e as fadas.

Para o africano, o céu está sob a terra – o mundo dos ancestrais, mas as forças da natureza estão em volta e devem ser incorporadas pelos dançarinos. A tradição da dança africana é tão importante e sofisticada quanto a do balé clássico e, quando desenvolvida profissionalmente, ela requer do dançarino as mesmas horas de treinamento. Nas comunidades negras esse treinamento é geralmente informal, acontecendo metodicamente durante os rituais e festas, em que os conhecimentos e segredos são repassados de geração a geração. Nos seus primórdios, o samba tinha um restrito léxico de gestos e passos criados pelos mestres do samba que organizavam os desfiles e que brilhavam nas tradicionais festas familiares promovidas pelas famosas tias. Nessas festas, diversas modalidades de dança-canto-batuque afro-brasileiros eram praticados e, assim, transmitidos aos mais jovens membros das comunidades.

A TRADIÇÃO SECRETA E A VISÍVEL: IDENTIDADE E TREINAMENTO INFORMAL

Durante o período colonial, as celebrações dos negros, tanto religiosas como seculares eram também realizadas em lugares secretos como no interior das florestas ou junto dos rios e praias desertas. A partir de meados do século 19, quando passou a ser permitido pelas autoridades, o batuque tornou-se popular nos grandes centros urbanos. As diversas representações que veiculavam em termos de religião e de arte de cada grupo étnico tornou-se, então, mais visível. É possível perceber, a partir daí, um movimento crescente da busca de identidade dos descendentes de africanos através das fundações de “terreiros” e elaboração de sínteses religiosas, que objetivavam a reconstrução das antigas culturas africanas pela restauração de rituais tradicionais, conforme existiam na lembrança dos que vieram para o novo continente. Portanto, a reconstrução da identidade africana em solo americano se dá através da reconstrução de rituais específicos. O direito de cultuar suas divindades e ancestrais africanos, parcialmente tolerado pelas autoridades, permitiu que cada grupo étnico, valendo-se da tradição oral, recorresse à memória dos mais antigos para restabelecer, em solo brasileiro, a base de suas performances religiosas. Na falta da memória coletiva, de bibliotecas vivas ou de outros elementos que garantissem a perpetuação das antigas tradições africanas – em contato estreito com outras etnias irmãs – novas tradições foram engendradas, com forte referência dos milenares modelos míticos da África tropical, de florestas úmidas e animais selvagens.

A diferente nuance das culturas das diversas etnias tornaram-se visíveis na construção das primeiras casas de candomblés através das várias sínteses religiosas designadas pelo nome dos povos de onde teriam vindo os seus fundadores e entidades cultuadas. Assim, surgiram as diferentes nações – candomblé Angola, candomblé Congo, candomblé Gêge-Nagô, etc. Essa proliferação de celebrações afro, calcada em modalidades específicas de batuque-dança-canto, com suas linguagens, deuses e ancestrés próprios, possibilitou a perpetuação de muitas tradições.

A música ritualística festiva do antigo batuque rural ganhou novos dançarinos, percussionistas e cantores à medida que foi se espalhando pelas cidades. No ambiente urbano, as comunidades afro-brasileiras criariam novos estilos de tocar, dançar e cantar o velho batuque. Eles mantiveram seus tradicionais ritmos africanos, mas incorporaram novas práticas, tons e melodias, resultando em novas performances, entre as quais a fofa e o lundu são as mais conhecidas. Esses afro-brasileiros estabeleceram trocas com os estilos euro-brasileiros, adotando e adaptando modalidades já existentes de música e dança como o maxixe e o fandango.

Em 1992, o sambista Elton Medeiros encorajou-me a fazer um documentário sobre o sapateado do samba, a partir de discussões nossas sobre o fato de que essa dança trazia as raízes do samba carioca. Ele argumentava que as novas gerações já não conheciam mais esse estilo de dança, embora os movimentos que a compõem tivessem passado a fazer parte tanto do samba de quadra como do samba dos desfiles de carnaval.²⁸ No sapateado do samba o dançarino sempre equilibra muito bem os seus movimentos; não há pulos, nem exageros. O chão sob o qual ele dança é tratado com carinho, como se lá embaixo de si ele guardasse mesmo a terra dos ancestrés. Fazer música com os pés é um convite para que os ancestrés venham também dançar ou pelo menos inspirar e admirar os dançarinos, participando como espectadores. No sapateado do samba o corpo é uma expressão da dança e a sola do pé, um instrumento musical. Algumas vezes os pés seguem a batida do pandeiro, o fraseado do violão e do cavaquinho, outras vezes, ele quebra o ritmo com outra batida, como que começando um novo assunto ou uma nova frase musical. Nas palavras de um dos participantes do filme, Jair do Cavaquinho:²⁹ “É preciso saber dizer no pé!”³⁰ Esse é um conhecimento que pertence puramente à tradição oral do samba. Lygia M. Santos, que também sapateou no filme, conta:

Minha relação com o samba foi sempre visceral, desde que eu estava no ventre da minha mãe eu já dançava. De maneira que a gente dançava por prazer. A gente tinha vontade de ficar entre eles. Além de serem exímios dançarinos, eram pessoas muito alegres, eles transmitiam felicidade. Então as crianças gostavam de viver em torno deles. Outra coisa que eu gostaria de ressaltar é que eles representavam a grande sabedoria da cidade do Rio de Janeiro. E porque não ficar sempre com eles?³¹

²⁸ Elton Medeiros é um veterano do samba compositor e performer, parceiro de importantes compositores como Cartola, Zé Kéti, Paulinho da Viola e fundador de várias escolas de samba.

²⁹ Jair do Cavaquinho é músico, compositor da velha guarda Portela. Participou do show “Rosa de Ouro” com Elton, Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Clementina de Jesus e Aracy Cortes.

³⁰ LIGIERO. Vídeo Samba no pé.

³¹ LIGIERO. Vídeo Samba no Pé.

As festas familiares e comunitárias exerceram, portanto, um papel de fermentação e de transmissão desse conhecimento:

Mas a síntese do sapateado brasileiro me parece que é esse sapateado Carioca, bem urbano, que surgiu do conhecimento de que todos os sambistas falam, dessas reuniões em casas de grandes festeiros, das próprias tias baianas ou até de Ialorixás que organizavam as festas de candomblé na frente e o samba nos fundos da casa e até mesmo pessoas que pelo simples prazer de reunir nos fins de semana amigos dentro de casa faziam (...) uma grande comidaria, vamos dizer assim, numa sexta-feira, e às vezes que durava até três dias e quando se tratava de aniversário duravam até uma semana. Nestas festas, grandes sapateadores apareciam, sambavam e tinham a malícia de tirar o ritmo, o som com os pés. Coisa que muita gente fazia também num chapéu de palha, isso mais tarde, até numa caixinha de fósforo, eles faziam anteriormente com os pés.³²

Tanto o samba mais bem comportado, como o sapateado, quanto o samba das novas gerações, desenvolveu-se em torno de alguns movimentos básicos em que destaco “o miudinho”, a “ginga”, e o “rebolado”. O miudinho é a forma mais próxima do sapateado e se desenvolve à semelhança de muitas danças tradicionais africanas, sobretudo aquelas provenientes de Angola. No miudinho tanto o sambista, a pastora ou passista mostram o seu trato, o seu estilo próprio, a sua intimidade com a dança, pois só quem domina muito bem esse passo será, algum dia, considerado um mestre. José Carlos Rego define miudinho como:

Movimento seqüencial da dança do samba, onde os pés deslizam. Na maioria das vezes as pernas ficam em meia dobra num exercício continuado. O miudinho diferencia-se do sapateado americano pelo fato de que nele os pés têm ação rastejada e para o movimento erguem-se a milímetros do chão.³³

A diferença básica entre o dançarino e a dançarina é que o primeiro, depois de uma sequência curta de miudinho, muda para uma série de rápidos saltos e rodadas, enquanto a pastora ou passista continua a sua performance do miudinho, podendo esta ser arrematada por um belo rebolado.

Dançarinos de ambos os sexos usam o mesmo tipo de ginga, movimento que é, também, a base do movimento da capoeira. Quando os dançarinos entram na ginga eles giram o torso e o quadril em sincronizados e opostos movimentos, de uma forma que a perna direita fica em frente do corpo em conjunção com o braço esquerdo, e então a perna esquerda se move para frente enquanto o torso se move para a direita e o braço direito avança. A ginga no samba dá a impressão que o dançarino está andando, embora apenas passe o peso do corpo de um pé para o outro sem sair muito do lugar. As transições neste caso são muito suaves e obedecem à sensual cadência do samba. Os braços, ligeiramente dobrados, guardam uma linha acima do quadril e fazem uma espécie de zigue-zague de um lado para o outro.

O rebolado é um movimento típico da dança afro-brasileira muito popular em todo o país. Pode ser feito de várias formas. No samba tradicional, um passo anteriormente discreto, embora sempre sensual, podendo servir para exhibir o virtuosismo do detalhe

³² LIGIERO. Vídeo Samba no Pé.

³³ REGO. *Dança do samba: exercício do prazer*, p. 18.

como nas danças angolanas. No caso das passistas de hoje, não só nas escolas de samba como também em grupos de axé ou do funk, esse movimento evoluiu numa furiosa sequência de hábeis remelexos, com as coxas, quadril e nádegas, levando às últimas consequências da exposição erótica o virtuosismo pélvico.

A DANÇA SAGRADA

Mas é sem dúvida o ritual para Iemanjá, durante a Festa do Ano Novo, a mais importante celebração e confraternização entre as diversas religiões afro-brasileiras e na qual é possível observar uma gama de recursos corporais típicos da tradição afro-brasileira. Esse ritual combina as formas circulares da dança de terreiro do candomblé e da umbanda com as formas procissionais africanas, quando os espíritos incorporados e grupos de incontáveis fiéis levam os barcos repletos de oferendas para a deusa do mar. Legiões de pretos e pretas velhas, caboclos, crianças e, muitas vezes, também o próprio povo da rua, todos vêm também saudar a grande senhora das águas, na esperança de que ela possa purificar a todos e de que o Ano Novo seja também o começo de um ciclo novo e abençoado.

Diferentemente das suas representações na África, a grande mãe negra de seios fartos e ventre grávido é representada pela figura morena sensual de cabelos lisos e negros, tal qual a mulher indígena idealizada dos antigos calendários ou de um anúncio de shampoo. Ela paira sobre as ondas do mar como se fosse uma santa católica, deixando cair pétalas de rosa branca de suas mãos estendidas em direção ao mar, embora, ao contrário daquelas entidades, ela deixe entrever as curvas sinuosas de seu quadril e mostra o colo seminu. Nessa representação típica, a Iemanjá cabocla torna-se um ícone suficientemente atraente para promover a integração sonhada por Gilberto Freyre,³⁴ mesmo dos indiferentes e curiosos de outras etnias e culturas, promovendo num plano temporário e celebratório uma mítica capaz de transportar participantes e públicos para um reino mítico sobre as escumas do mar.

O público presente passeia entre os diversos agrupamentos das diversas casas de umbanda e terreiros de candomblé, cujos espaços são delimitados por cordas ou velas dispostas em círculos. Eles assistem a dança, vez por outra, entrando em transe, tendo tonturas ou simplesmente se postando em filas para receberem conselhos e passes das divindades incorporadas. No momento da passagem de ano, durante alguns minutos todos se aproximam do mar, entidades, cambonos (auxiliares no trabalho com as entidades incorporadas), devotos, curiosos e turistas, isso acontece em quase todas as cidades litorâneas brasileiras. Todos parecem pedir a Iemanjá um ano novo com amor, prosperidade e harmonia. A festa é para todos e, vestir-se de branco, ficar descalço na areia e deixar o mar tocar no corpo, como alimentar o mar com perfumes, flores, moedas e champanhe, bebida predileta da Deusa, são gestos assimilados por pessoas sem nenhuma ligação com o candomblé ou com a umbanda, que são parte de uma grande dança participatória e coletiva. Esse ritual tem sido forçado a se transferir para outra data e local, uma vez que

³⁴ FREYRE. *Sociologia*: introdução ao estudo dos seus princípios.

as praias de Copacabana e Ipanema, assim como as de outras cidades litorâneas, são transformadas nessas datas em palcos para shows musicais e exibições pirotécnicas, que cada vez mais se tornam incompatíveis com o ritual para Iemanjá.³⁵

Nesse ritual tipicamente brasileiro, fala a África através da linguagem de corpos latino-americanos, negros, mulatos, caboclos, cafuzos, árabes e judeus, ameríndios e mestiços, que, por momentos, suspendem as regras do dia a dia e as diferenças étnicas e sociais, da mesma forma que durante o carnaval; e se permitem articular a linguagem primordial dos deuses africanos, que, absorvida pelo corpo através dos sete buracos da cabeça (ouvidos, narinas, olhos e boca), articula-se em todo o corpo num ritmo de pura celebração e harmonia cósmica. A dança possui o corpo, que possui o Deus, que é música e se expressa em ritmo, percussão e canto, na festa de fé e esperança na beleza da nossa humanidade reencontrada, expressão máxima da individualidade de quem celebra como parte de um coletivo harmônico. Harmonia esta só atrapalhada pela ingerência de autoridades e grandes empresas que a cada ano explodem toneladas de aparatos pirotécnicos colocando em perigo quem participa do ritual.

Como pudemos observar o cantar-dançar-batucar é a base de distintas celebrações, tanto nos rituais afro-brasileiros como também em festejos não religiosos, como é o caso do carnaval, em que escolas de sambas, afoxés e blocos de rua incendeiam as cidades, trazendo para o corpo do folião a síntese da performance africana que passou a ser sinônimo de festa brasileira. Uma forma de assimilar tudo que é bom da África, sem contudo estabelecer alguma ligação com aquele continente e suas tradições ancestrais revigoradas pelo inconfundível trio elétrico cantar-dançar-batucar, que passou a ser patrimônio imaterial do povo brasileiro.



ABSTRACT

From the powerful trio “drumming-singing-dancing” found as a main feature of the performance in black Africa by the philosopher of Congo Bunseki Fu-Kiau, the author analyzes the processes of re-creation of the main Brazilian soil African-Brazilian performances, both religious and secular.

KEYWORDS

Performance, afro-Brazilian performance, African tradition

³⁵ Para maiores detalhes ver LIGIERO. The celebration of Iemanjá, New Year’s Eve in Rio de Janeiro: tradition, negotiation and the transformation of an African goddess.

REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, Louis. *A journey in Brazil*. Boston: Ticknor and Field, 1868.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1949.
- ASCHENGREEN, Erick. The beautiful danger: facets of romantic ballet. *Dance Perspective* 58, Summer 1974.
- BASTIDE, Roger. *The African religions of Brazil: toward a sociology of the interpretation of civilizations*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- BAUMANN, Hermann (Chefe da Expedição a Angola) FILMES: *Tanze der Tschokwe* (1937) (MGZHB, 4-507) e *Tanze der Frischberschnitteen* (1937) (MGZHB, 2-506) 1930, The New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center, N. York.
- BRAGA, Greenhalgh H. Faria. *De Vassouras: história, fotos, gente*. "Instruções para a comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras", Rio de Janeiro: Ultra-set Edi., 1978.
- FREYRE, Gilberto. *Sociologia: introdução ao estudo dos seus princípios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- FREYRESS, George Hilhlm (1815). *Viagem ao Interior do Brasil*. São Paulo: USP, 1982.
- FU-KIAU, Bunseki K. K. *Bulwa meso, master's voice of Africa*. v. I, inédito.
- LOMAX, Alan; BARTENIEFF, Irmgard; PAULAY, Forrestine. Choreometrics profiles. In: LOMAX, Alan (Ed.). *Folksong Style and Culture*. Washington, D. C.: American Association for the Advancement of Science, 1968.
- LIGIÉRO, Zeca; DANDARA. *Umbanda: paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- LIGIÉRO, Zeca. Candomblé is art-life-religion. In: GALEMBO, Phillis. *Divine inspiration from Benin to Bahia*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.
- LIGIERO, Zeca. The celebration of Iemanjá, New Year's Eve in Rio de Janeiro: tradition, negotiation and the transformation of an African Goddess. In: GÁLVEZ, Alyshia. *Performing religion in the Américas: media, politics and devotional practices of the twenty-first century*. London; New York; Calcutá: Seagull Books, 2008.
- LIGIERO, Zeca. Direção do Vídeo Samba no Pé, 1993-2008. Produção NEPA/UNIRIO.
- LOMAX, Alan (Ed.). *Folk song style and culture*. Washington D.C.: America Association for the Advancement of Science, 1968.
- MALONE, Jacqui. *Steppin' on the blues: the visible rhythms of African American dance*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- REGO, José Carlos. *Dança do samba: exercício do prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia, Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 1994.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Rugendas brasiliana da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, 2001.
- SPIX J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von SPIX, *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Municipal Mário de Andrade, 2001.