☆ CORPO-TAMBOR
UM NOVO OLHAR DA DANÇA DE EXPRESSÃO NEGRA

Edileusa Santos

Graduada em Licenciatura em Dança, pela UFBA. Diretora, dançarina, professora e coreógrafa. Ao longo dos anos, estuda a dança negra e investiga uma metodologia aplicada em dança contemporânea com referencial na cultura de matrizes estéticas negro-africanas na Bahia. Lecionou no curso de Licenciatura em Dança, na Escola de Dança da UFBA. Diretora e coreógrafa do espetáculo *Mulheres do Àse – Performance Ritual.* Através da Organização Capoeira *Foundation* fez residências artísticas em diversas cidades do EUA.

Resumo: O texto propõe revelar um novo olhar sobre o Tambor, na busca por novas possibilidades de diálogo e percepção por meio dos nossos cincos sentidos e, também, compreender a função do Tambor em aula de dança de expressão negra. Toma-se por base que esse instrumento musical possibilita estímulo necessário à construção voltada para a organização de movimento no 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 à 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 entre Corpo-Tambor, na medida em que lança a possibilidade de investigar esse Corpo-Tambor como um elemento educativo e de criação.

Palavras-chave: dança negra; corpo-tambor; investigação e criação.

BODY-DRUM
A NEW LOOK AT BLACK EXPRESSION DANCE

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; body-drum; research and creation.

1. Introdução

A cidade de Salvador, capital da Bahia, é a segunda maior cidade do mundo em índices de população negra e mestiça, perdendo apenas para a cidade de Lagos, na Nigéria. Isso reforça que a presença e a influência dos africanos na Bahia foram fundamentais para a expansão da religião do candomblé, da cultura e da arte, sobretudo a dança e a música.

O histórico da dança negra no Brasil, especificamente, na cidade de Salvador, habitualmente, é pautado numa diversidade estética, amparada na dimensão da religião do candomblé, no cotidiano, nas manifestações populares, nas organizações políticas e sociais. Tudo isso nos leva a observar que o processo pedagógico do fazer em dança revela uma identidade negra construída a partir das relações com outras culturas. Gomes (2003, p. 92) defende o ponto de vista quando diz:

> [...] entendo a identidade negra como uma construção social, histórica e cultural repleta de densidade, de conflitos e de diálogos. Ela implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. Um olhar que, quando confrontado com o do outro, volta-se sobre si mesmo, pois só o outro interpela nossa própria identidade.

Esta escrita é uma reflexão acerca da minha vivência artística, o fazer dançar, tendo o Tambor como parte desse processo, na aula de 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[1]). 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 ancestralidade. [2]

Tenho analisado como o corpo desse músico comporta-se perante 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.

Desta maneira, 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 Oxóssi.[3] Também reflete o jogo do movimento que Iansã[4] realiza quando utiliza um dos seus objetos rituais, Eruexim,[5] parecendo repelir, ao lidar com os Eguns[6] e promover os ventos. E mesmo quando, o percussionista utiliza o aguidavi[7] sobre o atabaque. Conhecer e executar o movimento, saber dos rituais e da cultura negra implicam atos de aprendizagem.

Portanto, 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 cincos sentidos e à ancestralidade. Para além do que até aqui se abordou, revela-se a corporalidade desse músico percussionista. Como dizem os percursionistas Bira Monteiro e Eduardo Santos, em depoimento pessoal, "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. À 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 ritmos e sons que envolvem o corpo dançante.

Este estudo se coloca no sentido de escutar o som do Tambor por meio dos nossos cincos sentidos, na escuta da embalada na perspectiva da ancestralidade africana e afro-brasileira como prática educativa. O som do Tambor permeia todo o processo da aula, não existe certo ou errado, o que existe é a possibilidade de uma nova relação, uma nova percepção do corpo e/ com o Tambor. Assim, algumas questões se apresentam: **Como sentimos o som do Tambor no nosso corpo? Como se processa a vibração do som no nosso corpo? Como esse som move o corpo? Como o som faz o nosso corpo percorrer o espaço?**

Essa relação não se restringe ao som percussivo vibrante, contagiante e nem ao ritmo acelerado do Tambor. Mas, a nossa percepção dos sentidos corporais aguçados pela sonoridade e ritmo do Tambor, que transpõem em sensações quando escutamos, sendo também um processo que abre espaço para a criação.

O estudo demanda a busca dos valores estéticos da simbologia e resistência da diáspora negra para a construção de um referencial pedagógico voltado a uma metodologia corporal para preparação técnica de dançarinas, dançarinos, atores, atrizes, intérpretes e interessados em geral, assim como contribuir para afirmação da identidade negra, sobretudo por meio da estética da dança de expressão negra. Ao longo de anos, estudo a dança negra, entre as funções de dançarina, coreógrafa, professora, diretora e ativista. Mas é no Candomblé que meus cinco sentidos e a prática de observação se aguçam, sou Candomblecista! Então, seguindo a tradição da religião afro-brasileira, você aprende em silêncio, observando. Vanda Machado afirma:

> No terreiro, toda palavra e toda ação é importante. "Nem tudo se fala. Nem tudo que se vê o outro fazer se faz". É preciso uma intensa observância para não ultrapassar o espaço físico destinado a cada grupo de pessoas, de acordo com seu compromisso e "tempo" de orixá. Estas observações devem-se ao fato de que no terreiro "todo espaço é sagrado"; palavras de Iya Stelha. O que diferencia é a disposição, localização e uso dos vários ambientes (MACHADO, 1997, p. 34-35).

2. Instrumento–corpo tambor

O Tambor é um instrumento de percussão existente a 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 Jr., 2000, 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 diversas danças, 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 a dança do carimbó.



3. O tambor e o candomblé

A religião do Candomblé nasceu na Bahia, no século XIX, tendo como matriz as religiões africanas de povos Iorubás de países da África Ocidental, como Nigéria, Benin e Togo. A partir das tradições religiosas trazidas pelos africanos, essas práticas foram reelaboradas e deram origem ao Candomblé. Esses africanos trazidos do continente africano foram sequestrados e escravizados pelos colonizadores europeus, no início do século XVIII, quando se iniciou o processo de colonização das Américas pelos portugueses. É uma religião monoteísta, acredita na existência após a morte "ancestralidade", cultua os Orixás dos quais são as forças da natureza, sua prática é realizada por adeptos que encenam e revivem mitologias em cerimônia e rituais em festa pública em torno dos Orixás, é uma religião baseada na filosofia holística, segundo Suzana Martins,

> Os povos africanos veem a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam umas nas outras, sem que se fragmentem ou se separem do todo. Esse sentido holístico também se insere na corporificação, que tem como uma das suas principais características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam interagindo entre si (2008, p. 49).

Segundo (VERGER, 1981, p. 76) "Os Orixás são ancestrais simbolicamente divinizados". O Candomblé é uma religião que nos ensina a viver em comunidade de terreiro em conexão com a natureza e com os ancestrais, como também nos ajuda a enfrentar as adversidades impostas pelo regime escravocrata e o racismo contemporâneo, como também é um espaço de liberdade, produção de conhecimento e cultura, construção de identidade e cidadania. Segundo Lourdes Siqueira "... o Candomblé como um sistema sociocultural e religioso, centrado nos Orixás, representados simbolicamente e revividos através de rituais, a estrutura do Candomblé concretizada no terreiro, através do povo de santo." (1998, p.35). Esse instrumento tem uma conotação com o sagrado, é o elo e a 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" (SABINO; LODY, 2011, p. 48).

4. Tambor símbolo da revolução

Em 1885, surgiu a primeira entidade carnavalesca negra em Salvador, chamada Embaixada Africana e no ano seguinte surge outra, os Pândegos da África, ambos criados por negros livres alforriados que no espaço do carnaval faziam críticas e impunham a valorização da cultura de matrizes africanas no Brasil, reverenciando a herança afro religiosa.

O carnaval de Salvador nos anos 1960 e 70, durante a Ditadura Militar no Brasil, era dominado por grandes blocos cuja composição majoritária era de homens e mulheres brancos. A participação dos negros e negras era tocando instrumentos musicais e carregando as alegorias. Mas isso começa a mudar a partir da década de 1970, com a expansão e o desenvolvimento do movimento negro antirracista, e dos blocos afro percussivos que são organizações culturais e educativas bem como entidades do movimento negro baiano com suas músicas que falam sobre a valorização da cultura negra e a luta contra o preconceito racial. O ritmo musical fica por conta dos Tambores: atabaques, surdo, repique, timbau e tarol. O Ilê Aiyê foi o primeiro no Brasil, criado em 1974, no bairro da Liberdade, tendo como fio condutor o combate ao racismo e pela valorização da identidade negra. Em 1979, surgem os blocos afro Malê de Balê e o Olodum. O primeiro, criado pelos moradores do bairro de Itapoã, cujo nome Malê é em homenagem aos negros muçulmanos que foram responsáveis pelo marco histórico, a Revolta dos Malês. O segundo, o Olodum, criado no bairro do Maciel – Pelourinho. É uma organização não governamental (ONG) do movimento negro brasileiro. Na década seguinte, surgem mais dois blocos afro: Ara Ketu e Muzenza. O Ara Ketu, fundado na comunidade do bairro de Periperi, Subúrbio Ferroviário. O Muzenza surge em 1981, no bairro da Liberdade, com a intenção de homenagear o cantor e músico jamaicano Bob Marley. Em 1994, foi criado o bloco afro Didá tendo como fio condutor o samba reggae, resistência e protagonismo feminino. Em 1998, surge o bloco Cortejo Afro na comunidade de Pirajá, sob a orientação espiritual da Yalorixá Mãe Santinha, do terreiro de candomblé o Ilê Axé Oia.

A partir da criação desses blocos afro, houve mudanças significativas no que diz respeito à afirmação da identidade negra e sua integração no cenário cultural local. Os blocos afro suplantaram a esfera do carnaval, reafirmando a contribuição das culturas negras, afirmação étnica política, realizando trabalhos sociais e ação de educação para as comunidades negras em seu entorno.

Foi através do Tambor que os blocos afro conseguiram transformar o carnaval e o mercado artístico cultural de Salvador, no Brasil, em Cuba e em Áfricas, consagrando o Tambor como um instrumento revolucionário e educativo.

Vale destacar que Salvador se transformou na capital da percussão devido às atuações e contribuições de muitos percussionistas e alabês, em especial o percussionista Nelson Maleiro, que revolucionou a estética do Carnaval na Bahia, com a produção dos seus instrumentos percussivos, participou efetivamente de 53 carnavais. Atuou como músico, compositor, artesão e carnavalesco. Na década de 1930 tinha um pequeno ateliê que fabricava e consertava instrumentos de percussão. Em 1950, fundou o bloco chamado Mercadores de Bagdá. Quando saiu pela primeira vez às ruas no carnaval em Salvador, atuando no papel "O

Gigante de Bagdá" no bloco "Cavalheiro de Bagdá" alcançou um grande sucesso e desse foi convidado para fazer parte do elenco do programa "Escada para o Sucesso" na TV Itapoan. Vale ressaltar que Maleiro foi o primeiro Negro, que protagonizou uma propaganda comercial ao vivo na TV Itapoan. Faleceu em 1982.

5. O tambor em aula de 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 primeiro músico sola e faz variações – é quem acompanha, conduz toda a movimentação dos praticantes; o segundo mantém a base rítmica; o terceiro 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 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, 2008, p. 37).

No universo dos orixás, há diferentes e diversas danças, que correspondem a histórias míticas e àquilo 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. Uma rede de comunicação é criada a partir do corpo, referente a cada orixá, o ritmo específico para cada divindade, o signo que dá conta da história do orixá, de modo a tornar decisiva a comunicação. Conjuntamente, 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.

6. 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, 2003).

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, 2008, p. 81).

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 às 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 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 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, 2003, p. 78).

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, à discriminação

racial, bem como o reconhecimento da identidade negra, do direito à cidadania, e à diversidade cultural. Além do mais, possibilita ampliar a discussão a respeito do contexto sociopolítico. Para Gomes (2003, p. 16), "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".

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 perspectiva 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 os referenciais identitários. 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, 2003, p. 83).

A partir dessas reflexões a respeito da diversidade cultural, compreender as propostas aqui defendidas depende de que o indivíduo permita o diálogo, de maneira a acontecer primeiramente consigo, para em seguida dar-se a 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, 1997, p. 28).

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.

A partir desses conceitos, vivências e experiências, faço uma reflexão sobre dança negra, entendendo que o corpo produz uma pluralidade de linguagens: Essas danças são inúmeras e plurais, perpassam pelas manifestações populares, pela ancestralidade, pela experiência pessoal quando entro no shopping e o segurança acompanha meus passos, crendo ele que meu corpo, ou seja, o corpo negro, é suspeito. No esporte, como o futebol os jogadores Vinicius Junior e Daniel Alves. O jogador baiano Daniel Alves, na época lateral direito no time do Barcelona, numa partida contra o Villarreal, os torcedores rivais jogam bananas em direção a ele quando foi cobrar um escanteio e uma chuva de bananas caiu sobre ele, em resposta a esse ato racista, ele pega a banana, a descasca, come e joga a casca fora. Já Vinicius Junior atacante do time do Real Madrid também da Espanha, quando faz um gol, comemora dançando, usa seu corpo negro para celebrar, mas os torcedores rivais jogam bananas e o chamam de macaco, podemos dizer que os jogadores criam uma performance negra, usando seu corpo negro como instrumento de resistência. Esses atos de torcida são identificados como estratégias da sociedade racista. Diz Gomes (2003, p. 80): "Uma sociedade racista usa de várias

estratégias para discriminar o negro. Alguns aspectos corporais, no contexto do racismo, são tomados pela cultura e recebem um tratamento discriminatório. São estratégias para retirar do negro o status de humanidade."

Desta forma, a dança negra vai se reelaborando, se reinventando, dialoga com novos desafios de forma a revelar novas poéticas e composições cênicas.

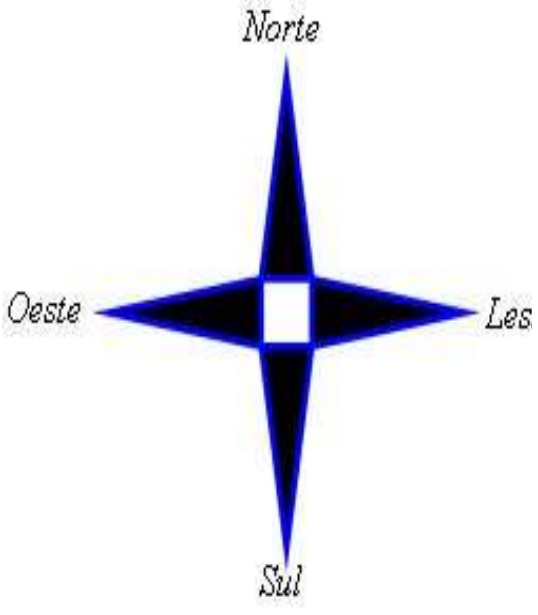
7. Corpo ancestral

No decorrer do processo, toma-se consciência de que cada parte do corpo tem relação específica com um Orixá, ou seja, a concepção corporal no contexto da filosofia Iorubá[8] se dá a partir da ancestralidade. Segundo o professor Babatunde Lawal (2010), "o corpo é uma escultura, ou seja, uma obra de arte, e quando ele recebe o Àse (nasce) começa a mover-se e quando o Àse sai do corpo (morre) volta a ser escultura". A vida é eterna, o corpo é temporal. Além disso, o corpo dialoga com a existência da vida. Lawal (2010) continua a dizer: "As culturas africanas e suas diásporas não são de tradição oral, mas de tradição vivencial e experimental". Desse modo, o corpo no Candomblé não é um objeto, mas um ponto fundamental, porque nele se vivencia, experimenta e se constrói uma identidade corporal, ou seja, o processo de aprendizado nessa religião não se dá por meio da escrita, mas pela vivência, experiência corporal ao longo dos rituais e do cotidiano no terreiro.

Então, podemos entender que o corpo ancestral é a conexão de partes do corpo com o Orixá. Segundo Lawal (2010):

> A parte da frente do corpo está relacionado ao futuro, a parte de trás a ancestralidade, o lado direito à energia masculina e o lado esquerdo à energia feminina.
> O Orixá Exu está relacionado às entradas e saídas do corpo e ao órgão sexual, o Orixá Ogum está conectado aos pés deslocamento, o ventre aparelho reprodutivo está relacionado ao orixá Oxum, o aparelho respiratório pulmão ao orixá Iansã, Oxumarê está ligado ao cordão umbilical e ao umbigo, o Orixá Oxóssi está relacionado ao pensamento, cabeça, Xangô está conectado aocoração e circulação, Iemanjá está ligada aos seios e ao Ori (cabeça), o Orixá Oba está conectada à orelha a audição, os Orixás Omolu- Obaluaiê são relacionados ao maior órgão a pele do corpo, o Orixá Oxalá está relacionado ao pensamento.

Além disso, Exu é o orixá da comunicação e da linguagem, atua como mensageiro entre os seres humanos e as divindades. Guardião do Àse, coordena a ação dos Orixás, ele trabalha junto com Ifá (É um oráculo africano, um sistema divinatório da terra Iorubá, transmitido por meio da cultura oral) revelando o destino de cada um. Segundo Babatunde Lawal, 2010: "Exu, o desconhecido, imprevisível trabalha junto com Ifá. A Tábua de Ifá é circular e tem quatros rostos representando os pontos cardeais, e no centro está outro rosto representando Exu."



Apresentação do cosmo diagrama
Exú trabalha junto com Ifá

Norte – masculino
Sul – feminino onde a vida volta a emergir
Leste – onde o sol nasce (vida)
Oeste – masculino onde o sol se põe

8 . 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 nossos 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. Durante o processo, é revelado, 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.

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 Inaicyra Santos (2002, p. 43) "a importância da improvisação na dança social Yoruba é que permite sempre novos tipos de danças surgirem, resultando numa riqueza e dinâmica para o desabafo 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.

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

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 africa-



Figura 1 – Aula de expressão negra em que Edileusa Santos dança, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes.

na, 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, que, como um centro energético estimulado pelo som e ritmo do Tambor, cria a percepção entre músico e praticantes. É sobremodo 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. Estar atento ao ritmo, a cada instrumento, a cada impulso, torna-se uma experiência singular para aquele que enseja 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, p. 27).

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 rítmo 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



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

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 nossos cinco sentidos, com os quais entra em contato com a ancestralidade, como também a corporeidade do músico percussionista. 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 se aproximar do Tambor. Inicialmente, pode haver o receio de tal abordagem, ou seja, dessa proximidade, que coloca 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 nossos 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 Tambor.

No primeiro momento, o que se observa como início do processo é a ausência da relação Corpo Tambor, ou seja, o praticante com distanciamento do Tambor, falta de contato e de percepção por meio dos cinco sentidos com o Tambor. Durante a aula, é proposto um olhar mais atento aos elementos que compõem a aula de **dança de expressão negra, um novo olhar sobre o Tambor.** Músicos e instrumentos de percussão que fazem parte da realização efetiva da proposição teórica e prática. Oriento para que os músicos fiquem no centro da sala e que os praticantes formem um círculo em torno dos percussionistas e peço que todas, todos e todes incluindo os músicos, mantenham os olhos fechados, pressionando ambas as mãos sobre o peito esquerdo e percebam nosso Tambor interno pulsando tocando sem parar.



Figura 3 – Aula Edileusa Santos. Dança de expressão negra, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes

Incentivo à prática de observar o ambiente criado para a aula de dança negra pelos músicos com os instrumentos de percussão de diferentes estilos, formas e tamanhos, prestando atenção aos sons produzidos pelo corpo do percussionista em contato com o couro do Tambor, corpos que possuem suas especificidades e singularidades, que dançam juntos, que carregam sua história pessoal e religiosa, eles utilizam energia e interagem enquanto produzem o som. Um olhar mais atento para o percussionista, ou seja, elemento vivo que ressalta a especificidade desse momento: não é um CD que está sendo reproduzido, que se liga e desliga, mas tudo acontece com o corpo presente, o momento proporciona novas vivências e possibilidades de criação entre Corpo Tambor e Tambor Corpo.

Estimulo a continuarem a observar músicos e instrumentos e ficarem atentos às sensações e a experimentar os estímulos sonoros em parte isoladas do corpo como: pé esquerdo, pé direito, quadril, abdômen, ombro esquerdo, ombro direito, cabeça, braço esquerdo, braço direito, mão esquerda e direita e o corpo como um todo. A possibilidade de um novo relacionamento, uma nova perspectiva com o Tambor foi apresentada: Como sentimos o som do Tambor no nosso corpo? Como se processa a vibração do som no nosso corpo? Como esse som move o corpo? Como o som faz o nosso corpo percorrer o espaço? Do mesmo modo os percussionistas estão abertos ao diálogo e na composição musical a partir das sensações evocadas

pelo ambiente e das ações de cada praticante que são interpretadas como "partituras musicais". Essa troca só é possível quando há um diálogo entre os envolvidos no processo experimental que foi proposto. É criada uma rede de relações que promove as ações e prováveis intervenções que ocorrem na sala de aula. Em seguida, proponho que observem a corporeidade de cada músico separadamente enquanto toca cada instrumento, e nesta observação percebam as mãos, braços, rosto, cabelo, cada parte do corpo em suma. A partir dessas observações, questões são apresentadas: Como o corpo do percussionista se relaciona com o Tambor? O Tambor aquece ou reveste o corpo do percussionista? O percussionista transforma seu corpo em movimento ? O Tambor é o verbo e o praticante é quem cria as orações coordenadas? Thompson (1974) revela que os negros das regiões Centro e Oeste da África lidam de maneira integral com as expressões artísticas, como união de formas, conteúdos, cores, movimentos e texturas. Ele explica que a palavra "dança" não se restringe somente ao movimento do corpo humano, também se relaciona com outros contextos artísticos, representada na forma e na textura de objetos e coisas, garantindo a autonomia da arte, intensificando a sobrevivência da imagem incorporada em todo trabalho artístico.

10 . O corpo em estado de alerta – Corpo Tambor – Tambor Corpo

Nesta proposta, ao fazer dançar, nota-se que os nossos 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 Tambor, Tambor 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



Figura 4 – Aula Edileusa Santos. Dança de expressão negra, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes

atabaque, o xequerê, 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 de Dança de Expressão Negra. Deste modo, o Corpo Tambor – 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.

Diante disso, 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 pesquisa.

Referências

CUNHA JR., H. **História e cultura africana e afrodescendente**: pesquisa sobre os conceitos, métodos e conteúdos. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000.

GOMES, N. L. Educação identidade negra e formação de professore/as. Um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167-182, 2003.

HALL, S. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Org. Liv R. Sovik. Trad. Adelania La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LAWAL, B. Seminário sobre O significado dos penteados e trançados na cultura Iorubá. Universidade do Estado da Bahia (UNEB), GEAALC (Grupo de Estudos Africanos e Afro-brasileiros em Línguas e Cultura). Coord. da Professora Doutora Ieda Pessoa de Castro, de 26 a 30 jul. 2010.

LODY, R. **O atabaque no candomblé da Bahia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1989. (Série Instrumentos Musicais Afro-brasileiros).

MACHADO, V. **Ilê Axé, vivências e invenção pedagógica**: as crianças do Opô Afonjá. Salvador: Edufba, 1997.

MARTINS, L. M. **Afrografia da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, S. **A dança de Yemanjá Ogunté, sob a perspectiva estética do corpo**, Salvador: EGBA, 2008.

OLIVEIRA, E. D. **Cosmovisão africana no Brasil**: para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

SABINO, J.; LODY, R. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, I. **Corpo e Ancestralidade**. Salvador: Edufba, 2002.

SIQUEIRA, M. de L. **Agô, AgôLonan**. Belo Horizonte: Mazza, 1998.

THOMPSON, R. F. **African Art and motion**: Icon and act. Los Angeles: University of California, 1974.

VERGER, P. **Orixás**. Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo. São Paulo: Corrupio, 1981.

Notas

1 Candomblé nome que se dá à religião de origem africana na Bahia (SIQUEIRA, 1998).

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

3 Oxóssi o rei de Ketu (SIQUEIRA, 1998).

4 Iansã Deusa que acalma o vento e a tempestade (SIQUEIRA, 1998).

5 Eruexim instrumento sagrado do Orixá Iansã (LODY, 1989).

6 Eguns almas dos mortos (SIQUEIRA,1998).

7 Aguidavi vareta de goiabeira ou araçá utilizada para percussão dos atabaques no Candomblé (SABINO; LODY, 2011).

8 O termo Iorubá, aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos, unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de Ifé (VERGER, 1981, p. 19).

Recebido em 11 de maio de 2023.

Aprovado em 12 de junho de 2023.

Publicado em 14 de agosto de 2023.