

GIRAKANDOMBE – O ESPETÁCULO NA ENCRUZILHADA

Tatiana Maria Damasceno

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Redoma sensorial, corpo cênico, corpo girante.

Um resumo do espetáculo Girakandombe

Girakandombe é um espetáculo de dança contemporânea que propõe soluções cênicas a partir do diálogo entre o universo mítico de Exu e Ogum, e os indivíduos, com seus conflitos e decisões, no contexto urbano cotidiano. Para esta interação, privilegiamos o espaço urbano da encruzilhada, reconhecido por alguns grupos sociais como local para certas práticas religiosas. E, ao mesmo tempo, a encruzilhada torna-se uma metáfora, na medida em que é configurada virtualmente nos dramas psicológicos dos sujeitos.

No panteão dos deuses africanos, se o dono do caminho é Ogum, o dono da encruzilhada e da bifurcação é Exu. Ogum é o senhor dos caminhos, orixá do ferro. Sua função é remover todos os obstáculos que se ponham no caminho. Por sua vez, Exu é aquele que comunica o sistema, transporta oferendas, retribui axé. É mensageiro dos orixás para os homens, destes para os orixás, e entre os próprios orixás.

A encruzilhada, elemento estruturante do espaço cênico no espetáculo, liga-se ao cruzamento de caminhos que a converte numa espécie de centro do mundo. Em diversas culturas a encruzilhada é reconhecida como um lugar potencialmente diferente, sendo batizada por práticas que visam conciliar, neutralizar ou manipular as forças espirituais. No Brasil, nas encruzilhadas são feitos despachos, ebós onde podemos observar velas, comidas, flores, cachaça, cigarros etc.

A Gira¹ e o Kandombe² se encontram na encruzilhada dos quereres, dos pedidos, dos pensamentos, dos caminhos, das ações, das energias, das esperanças e das esperas; encruzilhada das decisões e dos caminhos alimentados por energias que giram em nosso entorno e nos ajudam acionar o maquinário do tempo, em favor das mudanças pretendidas pelos sujeitos. Na encruzilhada, espaço de várias direções, novas decisões são tomadas e outras deixadas para trás.

O corpo cênico, moldado a partir do diálogo conflito – alteração / desequilíbrio – decisão / sujeito – mito, dilata uma corporeidade com o centro alterado, e o que se percebe em cena é um corpo ziguezagueante, trêmulo e girante, sempre à procura de um ponto estável e seguro.

O discurso da encruzilhada, da possibilidade de um caminho bom ou ruim sob a intervenção das energias de Exu e Ogum, é tramado na corporeidade. O corpo se revela como a verdadeira encruzilhada no cotidiano da contemporaneidade.

O corpo para o espetáculo

O objetivo deste texto é dissertar sobre a construção do corpo cênico ao longo do processo de criação do espetáculo Girakandombe, desenvolvido na Cia de Dança Contemporânea da UFRJ. O corpo cênico é entendido em nossa pesquisa como o corpo que deve ser construído especificamente para a cena, o corpo que desenvolve toda uma gestualidade, uma interpretação para o contexto da cena (BONFITTO, 1999). Em nossas elaborações corporais utilizamos alguns princípios técnicos observados nas danças dos orixás, como o enraizar dos pés e o afrouxamento nas articulações dos joelhos; a quebra do corpo desencadeada pela entrada de força e mudança de atitude nas articulações, a mudança constante do eixo vertical e do centro de gravidade. Tais princípios foram abordados em nossa pesquisa de mestrado, onde observamos as danças dos orixás. Desde então, através do projeto Memória Corporal da Cultura Afro-brasileira, desenvolvido no Departamento de Arte Corporal da UFRJ, continuamos a estudá-los, propondo interações com outros fundamentos, conceitos e técnicas da dança ou de outras linguagens.

Ao refletir sobre a necessária atuação do intérprete no Girakandombe e sobre as técnicas de movimentos (entendida como modo de fazer) pertinentes para auxiliar o bailarino a organizar em sua corporeidade *o corpo cotidiano na encruzilhada das decisões* (que, em nosso trabalho, é o corpo que se mostra conflituoso, cambaleante e girante), nos aproximamos do conceito de *redomas sensoriais extraordinárias*, desenvolvido por Guilherme Veiga em seu livro *Ritual, risco e arte Circense: o homem em situações-limite* (2008).

No Girakandombe, na criação das ações e dos gestos corporais utilizamos os princípios citados acima, a partir da dança dos orixás, e propomos no processo novas agregações para ampliar o nosso olhar em relação ao tema dos *sujeitos na encruzilhada* e nos oferecer substância imaginativa para criar um discurso cênico em torno das palavras-chave *mito - sujeitos urbanos - encruzilhada*.

Assim, concomitantemente às vivências nos laboratórios, os intérpretes pesquisaram as ações cotidianas no espaço da rua, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Partimos do princípio de que a corporeidade se organiza e se mostra de acordo com códigos e signos determinados no território que habitualmente transita. Assim, a cidade funciona como um mosaico urbano que mescla tanto aspectos físicos como simbólicos de vários territórios diferentes. A cidade é vista como o lugar da mestiçagem e do encontro cultural, por mesclar hábitos, percepções e histórias (SILVA, 2001). Nela priorizamos a maneira como os sujeitos, nos seus afazeres diários, caminham, param para atravessar a rua, perguntam coisas, tropeçam, olham para outras pessoas, interferem no caminhar do outro etc. Em relação à ação de caminhar, examinamos o emprego da intenção, da

dinâmica, do ritmo, da distribuição do peso nos membros inferiores, e a oscilação do eixo vertical crânio-podálico na locomoção do corpo como um todo no espaço.

Com este material, os laboratórios e as aulas de técnica da dança se intensificaram, nos levando a uma procura incessante da apropriação técnica do corpo alterado, de um corpo que se move fora dos padrões normais do corpo cotidiano que, no trabalho, representava o corpo em conflito. Resultado de tensões contrárias, internas ou externas, o conflito simboliza a possibilidade da passagem de um contrário a outro e a encruzilhada é a imagem do conflito. É óbvio que sabemos que as técnicas extracotidianas são o cotidiano das artes cênicas. No entanto, a procura do corpo alterado nos levou a uma outra situação: o da criação do movimento a partir das sensações aguçadas na corporeidade do intérprete, pelo movimento sucessivo de rodar. Surge na atividade o que nomeamos de *corpo girante*.

O corpo girante: o desafio de novas falas...

Quando começamos a trabalhar sistematicamente com os giros sucessivos, tentávamos entender as mudanças fisiológicas ocorridas no corpo, ou pelo menos a lidar melhor com elas. Foi uma situação muito incômoda, porque as sensações advindas deste movimento eram péssimas: tontura, vertigem, dor de cabeça, desequilíbrio e vontade de vomitar.

Existem no corpo vários receptores sensoriais envolvidos no controle do movimento voluntário ou involuntário. Deve ser reconhecido que os receptores sensoriais dos sistemas tátil, visual e auditivo ou vestibular (aparelho vestibular é o órgão sensorial que detecta as sensações relacionadas com o equilíbrio) também estão envolvidos no controle do movimento. Todas as informações dos receptores são processadas em conjunto por nosso cérebro e, geralmente, são coerentes em condições normais. Segundo Guilherme Veiga, “nosso arcabouço sensorial cotidiano é formado pelo conjunto simultâneo das sensações que estamos mais ou menos acostumados a lidar e que geram o que se pode chamar de *redoma sensorial ordinária*” (2008: 73). Para este autor,

A redoma sensorial ordinária se apresenta como o padrão que calibra o aparelho sensorial e estabelece, no interior de uma sociedade, uma espécie de senso comum sensorial, ou seja, uma comunidade sensorial. É necessário compreender essa calibragem ordinária dos sentidos para que o desvio desse padrão possa ser percebido nos fenômenos do ritual, da performance e das atividades de risco (p. 75).

O trabalho com o corpo girante reagrupa elementos sensoriais cotidianos, manipulando-os de forma a produzir um tipo específico de habilidade para se lidar com novos aspectos da redoma

sensorial extraordinária que foi produzida. Para Guilherme Veiga (2008), a redoma sensorial extraordinária amplifica e desloca as ações cotidianas. Assim, procuramos aguçar no intérprete a sensação da tontura. E, a partir deste estado, elaborar frases de movimentos onde inevitavelmente o eixo vertical e o equilíbrio do corpo se encontravam alterados. Não queríamos dominar a sensação da tontura, como na técnica dos giros dos Dervishes. A intenção era deixar o corpo reconhecê-la e, nesta experiência, agir, produzir, criar de forma consciente.

Percebemos com o tempo uma adaptação do corpo à ação de girar. A tontura já não era tão grande, porém, ao mesmo tempo, a resposta orgânica nunca era igual de um treino para o outro. Tínhamos domínio do nosso corpo até certo ponto, pois cada dia era um dia diferente. Com o corpo tonto, vertiginoso, muda-se a sensação e a percepção do espaço, do tempo, do peso e dos apoios, deixando transparecer um corpo com uma redoma sensorial extraordinária. De tempo em tempo parávamos de treinar os giros para novamente saborear o estado bruto da tontura.

A construção do corpo cênico requer a atenção e o estudo sobre diferentes maneiras de mobilizar o corpo, utilizar a técnica apropriada para o trabalho visado, e até pesquisar, elaborar e aplicar outras técnicas corporais que se fazem urgentes em função das necessidades da coreografia.

Notas

Roda ritual com cânticos e danças para cultuar os santos e as entidades espirituais. O mesmo que canjira e enjira.

² Origina-se do verbo Kandombe, que significa orar, rezar, formando a expressão kandom-be-lê em banto, que pode ter várias traduções: elevar prece aos deuses, louvar aos deuses, pedir a intercessão dos deuses.

Bibliografia

VEIGA, G. *Ritual, risco e arte circense*: o homem em situações-limite. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.