

Para citar esse documento:

COSTA, Felisberto Sabino da. Coreodramaturgias da tradição-contemporaneidade: um olhar a partir do jongo *Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA*. Salvador: ANDA, 2019. p. 1656-1662.

Anda Associação Nacional de
Pesquisadores em Dança
www.portalanda.org.br

COREODRAMATURGIAS DA TRADIÇÃO-CONTEMPORANEIDADE: UM OLHAR A PARTIR DO JONGO¹.

Felisberto Sabino da Costa (USP)ⁱ

RESUMO: Mediante um diálogo, no qual a negritude é o disparador para focar paisagens dramáticas/coreográficas brasileiras, a presente escrita contempla o jongo, uma manifestação cultural de origem africana da cidade de Guaratinguetá, no interior do estado de São Paulo, enfocando o corpo-dança. Para tanto, foram utilizados como referências estudos da antropologia e das artes cênicas, operando com o conceito de dramaturgia que rompe as fronteiras da cena no seu sentido estrito e abraça olhares que a expande.

PALAVRAS-CHAVES: Tradição. Contemporaneidade. Dramaturgia. Coreografia. Jongo.

ABSTRACT: This article, in which blackness is the trigger, aims to discuss some questions about jongo, a Brazilian dance of African origin from the city of Guaratinguetá-SP. Focusing on body/dance and based on anthropological and artistic bibliographical sources, the concept of dramaturgy breaks the boundaries of its strict sense. The research was supported by the Foundation for Research Support of the State of São Paulo. (FAPESP).

KEY-WORDS: Tradition. Contemporary. Dramaturgy. Choreography. Jongo.

Esta é uma tentativa de acercar-se da dança-musical no Brasil, a partir da confluência de tradição e contemporaneidade; corpo e coreodramaturgia. Ao mirarmos o universo música-dança no Brasil, a presença incontornável da negritude se revela, enviando-nos aos trânsitos afrodiáspóricos da população escrava, os quais são propulsores de uma dramaturgia do real tecida pelo nomadismo, pelos tumbeiros em suas travessias atlânticas e pelos corpos atirados ao mar. Diálogos exercidos pelos escambos, amores, jogos de corpos e pela alternância entre banzo e alegria, ações povoadas por negros e negras que se traduziam como ‘peças’, e buscavam a humanidade pelo *intermezzo* grupal. Podemos pensar em multidão como um coletivo composto de corpos singulares. Uma vez em outro território, a América, os deslocamentos dessa multidão não cessavam, criando rotas de fuga, candongas², paragens breves para um descanso ou cura.

¹ A investigação, aqui apresentada com recorte no jongo, integra uma pesquisa mais ampla sobre dramaturgia envolvendo processos em dança e teatro. Contou com o suporte da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Candonga(s) – Lugar em que os escravos se refugiavam para descansar ou curar as feridas dos trabalhos nas fazendas. O termo significa também intriga, mexerico, afago, mimo. A Prefeitura do Rio

Na atualidade, a expansão da dramaturgia compõe olhares que envolvem aspectos diversos, notadamente, a teatralidade, a performatividade e a performance. O fenômeno coreodramaturgia engendra um mundo em constante movimento, no qual a teatralidade tende a enfatizar a 'representação' e a arte da performance, a 'apresentação'. Já a performatividade pode implicar uma e outra, como também escapar da apreensão (e da opressão) de mundos (ou realidades) simulados, ao valer-se do dinamismo da ação do (e no) corpo para acessar o real. Assim como a música, a performatividade possibilita tocar o corpo sem um intermediário. Tais observações são recorrentes e podem ser encontradas em reflexões de pesquisadores e artistas, na academia e fora dela, parecendo ser adequadas para adentrarmos os modos de operações dançantes do nosso tempo. Nessa trilha, a tríade que configura uma dramaturgia, na acepção de Sanchez, opera com os seguintes elementos:

Ao falar de dramaturgia, e não de texto, podemos pensar num espaço intermediário entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, a atuação e o drama. O teatro é o lugar do espectador (espaço social ou de representação); a atuação é o lugar dos atores (espaço expressivo ou de dinamização); o drama é o lugar da ação codificável ou não num texto (espaço formal ou de construção) (2011, p. 19).

Ainda seguindo esse caminho, Sanchez nos diz que, em cada época, em diferentes contextos, cada um desses espaços mencionados sofreu transformações; portanto, poderíamos "entender também que a dramaturgia ocupa um lugar entre esses três fatores, ou então nenhum lugar. É um espaço de mediação" (2011, p. 19). Se o cerne da dramaturgia é o movimento (ação), então a dramaturgia é um corpo-mutante. Desse modo, não opera como uma única veste que se ajusta a qualquer corpo, antes é uma tessitura-corpo que se refaz pela relação com o momento (tempo). O operador coreodramatúrgico contemplado neste trabalho ancora-se na ação que constrói um discurso estético, quer na cena quer no âmbito social. Nessa operação está em jogo o aspecto sensível, a voz que endereça um convite ao outro, um dizer tecido conjuntamente, enfim, um discurso poético composto por um dispositivo artístico em que ética e estética são elementos fundantes.

de Janeiro homenageou Candonga, apelido de José Geraldo de Jesus (1920-1971), conferindo o nome de "Espaço Candonga" ao segundo recuo da bateria do sambódromo. Candonga, durante 50anos, foi o responsável pela organização das escolas de samba durante o recuo, portando sempre uma toalha em punho.

Da mesma forma que a cena exige um outro grau do corpo, além ou aquém do cotidiano, o corpo-presença, numa manifestação sóciopolítica ou numa festa pública como o jongo, também o exige. O dançarino não atua numa ambiência cotidiana, embora essa seja uma camada do jogo. Os vetores de força que movem um ou outro jeito de corpo podem ser distintos, porém em ambos se verifica o tensionamento festivo, uma disposição requerida pela ação discursiva do corpo. O tensionamento social e cênico compõe um intrincado que, às vezes, torna-se nebulosa a tentativa de separá-los, embora se reconheça que são lugares distintos. Como observa Sanchez, a busca da rua como um espaço de atuação dos artistas “coincidiu com o descobrimento de sociólogos e antropólogos dos espaços sociais como teatros” (2001, p. 21). Há um diálogo entre as artes da cena e os campos social e cultural que se retroalimentam, nas proposições de Erwin Goffmann (1956) e Victor Turner (1982), e também há outro quando o artista cênico abraça os referidos campos, invocando uma “coreografização” da rua pelo viés político (às vezes, também partidário) para por em cheque determinada realidade.

Retornando à tradição e contemporaneidade, sinalizo que elas não são pensadas como polos opostos, mas campos que possibilitam friccionar o olhar frente a determinado acontecimento. Partilhando uma passagem de Nicolas Bourriaud, acredito ser necessário “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica” (2009, p. 19). Tal fala está inserida no contexto da criação artística na contemporaneidade como pós-produção, mas serve ao processo desta investigação dançante, pois é possível por em jogo o jongo; o interior e a capital; a tradição e o contemporâneo. Por tradição, referencio-me na noção empregada por Lacan (1998), em seus estudos sobre linguagem, nos quais a tradição seria aquilo que está antes que alguém chegue ao mundo (nasça) e que fica depois que esse alguém parte (morre). Tradição seria o entre-lugar que se preserva e, ao mesmo tempo, é movente, lugar de acolhimento de mundos, de criação, reelaboração e partilha. É nesse viés que se insere o corpo dançante do jongo. Por outro lado, embora quisesse distanciar-me do conceito de contemporaneidade proposto por Agamben (2009), pela excessiva recorrência de citações na academia, ele se apresenta o mais adequado para o olhar lançado neste trabalho: o contemporâneo enquanto interpelação do escuro do nosso tempo, que reverbera na coreodramaturgia jongueira. Essas operações se

tornam mais complexas ao nos atentarmos que a tradição do jongo sofre lacunas e está preñe de contemporaneidade, alimenta-se da tradição, interconectando passado, presente e futuro. Ao elaborar o roteiro do filme “Nossa Música” (2014), Jean-Luc Godard criou um diálogo entre uma jovem judia francesa de origem russa e um homem habitante de Sarajevo, que está envolvido na reconstrução de uma ponte destruída pela guerra. Na organização das ruínas, o homem enumerou as peças da construção, numa espécie de ‘orquestração dramática’. Em dado momento do diálogo, ele observa que os povos sumérios, antes da escrita, para falar do passado, utilizavam a palavra ‘depois’ e, para o futuro, ‘antes’. Sob essa perspectiva, a ponte liga duas margens – ‘o depois’ e o ‘antes’ - imagem que nos auxilia a compreender, de algum modo, a complexidade engendrada na tradição e na contemporaneidade envolvendo os tempos – depois/agora/antes – operados no jongo.

O termo corpo, enquanto dramaturgia, pode ser lido na perspectiva proposta por Deleuze e Guattari para um corpo sem órgãos. Deve-se fabricar um corpo-dramaturgia, um “coreocorpo”, um “corpodança” “para depois fazer aí circular algo” (1996, p. 12). Assim, é sempre recomendável pensar em ‘uma’ dramaturgia ou ‘uma’ coreografia pois “o artigo indefinido é o condutor do desejo” (1996, p. 28), ele não se encerra cristalizando algo, e advém como corpo-singular que não se replica. A dramaturgia, artefato-intensidade, rompe as comportas da moldura e se espraia trafegando em diversos solos, orquestrando coisas que configura um corpo, abocanhando matéria de outros corpos.

O corpo-jongo se constitui por vozes de tempos e espaços. É importante observar que, no período escravagista brasileiro, ausência (invisibilidade) e presença foram componentes de articulação dessa coreografia; o não dito, não somente numa acepção figurada, mas numa existência real, o interdito. Na condição de escravo, um sujeito destituído de corpo, negros e negras entabulavam negociações com o patrão para a realização do jo (n)go. As camadas de sentidos sobrepostas à dança (às vozes) estavam impregnadas pela realidade. Sob essa perspectiva, jongo é política do corpo, é dança-arquitetura, é *re-existência* como o “deslocar para existir” (EUGÉNIO e FIADEIRO, 2019, p. 7), é brinqueado (no sentido de atuação).

No jongo do bairro Tamandaré, em Guaratinguetá (SP), bem como de outras localidades, a tradição, na atualidade, não se restringe apenas à comunidade. O coletivo de Tamandaré tanto é ação num terreiro, tal como acontece, por exemplo, durante as celebrações de Santo Antônio, São João e São Pedro, como é um evento que se desloca para outros espaços públicos e privados das cidades: teatros, festas ou instituições empresariais.

Da mesma forma como acontece no Bumba Meu Boi do Maranhão, ao lado da devoção a santos e entidades, envolvendo o sagrado e a ligação com a religiosidade, aspectos também encontrados no território em que o jongo está instalado, há uma dimensão ampliada dessa manifestação, que, embora não se aparte desse universo, abre-se para o mundo e acolhe outros povos e modos de re-existência. Essa abertura se defronta com a consumação voraz que caracteriza o capital contemporâneo, com a perspectiva exótica imputada por determinados setores nas metrópoles. Porém, o jongo não é um reduto ingênuo, haja vista a longa história de estratégias do corpo que jongueiros antepassados (“Canário zumba” na linguagem do Tamandaré) empreenderam para enfrentar a submissão.

Pensar o movimento como um discurso do corpo, mais que representar algo, invoca o corpo em situação. No jongo, não se representa, ele instaura o corpo em sensações, sentimentos, memórias, estados e intensidades que constituem ação. Distinto do Bumba Meu Boi, em que a teatralidade do auto (ou da comédia) pode requerer o observador – às vezes, os brincantes atuam para eles mesmos – no jongo, a ação se dá pelos enfrentamentos (de corpos) dançantes numa roda. O interior da roda se converte no espaço da dança, que está igualmente presente na participação do público que instaura a roda, onde, cada qual, exerce o seu ‘jeito de corpo’.

A música (o ritmo) é fundamental na orquestração da coreografia jongueira. O ponto, uma forma poético-musical plasmada em visaria, demanda e louvação, constitui uma “espécie de crônica social cantada” (DIAS, 2012, p. 95). As categorias elencadas envolvem comentários sobre os acontecimentos da comunidade, o desafio entre dois participantes (*goromenda*) e a celebração de entidades espirituais, de santos e dos antepassados. A roda instaura o espaço-tempo e (a)presenta aqueles que já morreram por intermédio do canto, e a memória se presentifica pela

fala cantada. Como se sabe, a palavra, na África, é dotada de força vital, pronunciá-la é fazer acontecer, instaurar realidades e criar mundos. Participe da plethora de manifestações tachadas de 'diversões desonestas' (DIAS, 2012, p. 112), no século XIX, o jongo foi desonesto, não no sentido moral, mas desonesto por não vislumbrar um modo cerrado, ele foi afeito à mistura. Creio que uma das funções do *tambu* no jongo é tocar a alma, e talvez por isso ele seja (con)sagrado. A pulsação do tambor ativa o corpo compondo um entretecido visível e invisível.

O jongo, em suas operações dançantes, deixa que tudo nos atravessasse: o fio da negritude que perpassa as criações, o corpo em música advindo dessas criações, das costuras de diversos modos, perfazendo bordados, entranhados de corpos musicais feitos tessituras, invocando, no sentido mesmo de dar voz às memórias do vivido. Composições insurgentes que re-existem e resistem em se fixar numa determinada normatividade quer social quer estética.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó (SC): Argos, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In: **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro (RJ): Editora 34, 1996. p. 09-29.

DIAS, Paulo. "O jongo de Tamandaré". In: KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Jongo do Tamandaré**: Guaratinguetá – SP. São Paulo (SP): Associação Cultural Cachuera, 2012.p. 89-98.

FIADEIRO, João e EUGÊNIO, Fernanda. **Dos modos de re-existência: um outro mundo possível, a secalharidade**. In: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>. Acesso 10 jul. 2019, p. 1-10.

GODARD, Jean-Luc. **Nossa música**. França-Suíça: Avventura Films et alli, 2004. DVD. 80 min.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar, 1998.

SANCHEZ, José António. “Dramaturgia en el campo expandido”. *In*: BELISCO Manuel. & CIFUENTES, Maria. José (Ed.). **Repensar la dramaturgia - Rethinking Dramaturgy**. Murcia (España), Centro de documentación y estudios avanzados de arte – CENDEAC, 2011.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

ⁱ Felisberto Sabino da Costa é especialista (latu sensu) em teatro e dança pela Universidade de São Paulo - USP (1998), mestrado em Artes Cênicas (1990) e doutorado (2000), pela mesma Universidade. Pós-doutorado (2011) na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob a supervisão do professor Jean-Pierre Ryngaert. É coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Endereço eletrônico: felisberto@usp.br.