

O (FALSO) AVESSE DA GINGA | Roberto Conduru

Publicado em: Roberto Conduru, *Pérolas negras, primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ / Faperj, 2013.



foto: Leila Danziger

Balangandãs (da série *Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil*), de Leila Danziger, é composta por uma gravura e uma pulseira. Apesar desta adição simples, embora insólita, e de suas modestas dimensões, a obra articula tempos e espaços amplos, mobiliza sentidos complexos.

Gravura e pulseira remetem à baiana, um tipo social de larga presença e múltiplos significados na sociedade brasileira. A gravura alude às escravas de ganho que mercavam acarajés, abarás, doces, frutas, ervas e outros itens, pelas ruas de diferentes cidades do país. A pulseira deriva das pencas de balangandãs que, compostas a outras joias, eram usadas por mulheres negras, especialmente na Bahia durante o século XIX, fosse na condição de escravas, por determinação de seus senhores, fosse em liberdade, por vontade própria, para ostentar riqueza, beleza, conhecimento, poder. Por sua vez, as pencas de balangandãs remetem às bolsas de mandingas que eram usadas no mundo Atlântico, a partir da África, com finalidades mágicas, e às *châtelaines*, molhos de chaves que, por influência francesa, donas de casa portavam presos à cintura para controlar acessos aos cômodos e móveis nos quais guardavam seus bens.

Como as mulheres negras baianas, que montavam pencas de balangandãs singulares com peças adquiridas por meio de ganhos, trocas e encomendas, também a artista vem constituindo sua obra com elementos apropriados aqui e ali. A pulseira era de sua mãe, que a compôs ao longo da vida agregando berloques de ouro, alguns com pedras semipreciosas, a uma corrente no mesmo metal, à medida que os ganhava de seus familiares. A imagem da gravura provém de *Nègresse tatouée vendant des fruits de cajou*, aquarela feita por Jean-Baptiste Debret em 1827.

Assim como a joalheria afro-brasileira, cuja originalidade deriva da mistura de referências, sendo a portuguesa e a dos Akan (grupo étnico da África Ocidental) as principais, Leila Danziger produz sentido tanto com as imagens e coisas amealhadas, quanto nos modos como as transmuta, por meio de acréscimos, apagamentos, justaposições. Da aquarela, ela seleciona uma figura, a reduz à linha de seu perfil, com a qual é feito um carimbo que, ao ser entintado e apostado ao papel, estampa uma imagem invertida em relação à original. À pulseira ela acrescenta um relógio. A junção de gravura e joia

delineia uma baiana cuja saia tem barra metalicamente dourada com notas pétreas de cor.

Como as pencas de balangandãs, cujos elementos se referem a seres e coisas dos quais fizeram parte, aos quais foram contíguos ou são análogos, a artista se vale de partes que remetem a totalidades. A baiana é evocada por meio de um objeto (pulseira) criado a partir de um elemento (penca de balangandãs) de seu traje, e do perfil de uma figura em uma obra que ajudou a fixá-la como um tipo social brasileiro.

Balangandã é um termo que deriva do som gerado pelo roçar dos berloques constituintes das pencas à medida que as baianas se movimentam, da sonoridade percebida no espaço social com o corpo feminino negro em ação. Espécie singular de música que remete à dimensão etnográfica presente na obra de Debret, e que persiste no cancionário popular do Brasil dedicado à baiana. Dorival Caymmi a caracteriza com alguns elementos de sua indumentária. Intitulando uma canção, ele pergunta “O que é que a baiana tem?”. E responde elencando, entre muitos itens: “pulseira de ouro, tem! / tem saia engomada, tem!”. No título de outra canção, ele anuncia: “Lá vem a baiana”, e logo informa que ela vem “de saia rodada [...] coberta de contas”. Entretanto, como indica a relação entre palavra onomatopeica, coisas e corpos, na baiana, vestes, adornos e comportamento são interdependentes. Na primeira canção, Caymmi diz que ela “tem graça como ninguém / como ela requebra bem!”. Na segunda, além de informar que vem “pisando nas pontas” e “mostrando seus encantos”, profetiza: “se ela sambar / eu vou sofrer / esse diabo sambando é mais mulher / e se eu deixar ela faz o que bem quer”. Como ela pode “jogar os seus quebrantos”, ele avisa – “pode esperar sentada, baiana, que eu não vou”.

A baiana de Debret está sentada, à espera de quem compre seus caju. Consequentemente, a de Leila Danziger também está imóvel. Mas o que ela espera? Alguém como Caymmi, que não foi? Ou é ela uma “falsa baiana”,

como a que, na canção homônima de Geraldo Pereira, “não samba, não dança, não bole nem nada”?

Incertas sobre serem falsas ou verdadeiras, as baianas ajudam a ver como a questão do valor é inerente não apenas aos usos de sua imagem na indústria cultural, mas também a esta obra de Leila Danziger. Por um lado, a joia única, personalíssima, agrega o valor excepcional inerente ao ouro e às pedras semipreciosas. Por outro, a gravura, categoria artística que é, geralmente, menos valorizada por ser repetível *ad infinitum*, soma o poder da forma em preservar sentidos mesmo quando reduzida a uma linha carcomida pelo variar na aplicação do carimbo. Assim, na linha preta claudicante, ameaçada pelo excesso de branco, de luz tropical que dificulta a visão e apaga diferenças, emergem radiações douradas e lampejos coloridos. Da barra da saia a roçar o chão, brota esplendor. De quase nada, riqueza.

Além do valor dos materiais e da potência formal, um elemento – o relógio – aumenta a carga simbólica da obra. Encontrável em algumas *châtelaines*, é uma peça estranha à penca de balangandãs. Mas não me parece que a artista queira usá-lo como um amuleto, ou um talismã, como são os demais berloques. O que propiciaria? Protegeria do quê? Ao ser inserido na pulseira, por contraste o relógio é enfatizado como um símbolo da razão, do engenho humano a mensurar o tempo. Contudo, é incerta a razão que o engendra e à qual ele remete. E não apenas por se imiscuir a elementos mágicos. Estancada, a marcação racional do tempo foi posta em suspenso. Mistura de razão e magia a lembrar de “A verdadeira baiana” de Caetano Veloso, na qual se canta a que “transmuda o mundo / com seu gingado de ceticismo e fé”.

O relógio também ajuda a ver como Leila Danziger se interessa pela baiana por suas ressonâncias socioculturais. Parado, indicando o meio dia, o marco melancólico por excelência, quando o sol inicia sua rota descendente e o dia decai rumo à noite, à escuridão, este relógio associa banzo e melancolia,

como em outras obras da artista. No Brasil, o sofrimento meditativo, a falta de ânimo e a depressão vividos pelos negros era um modo de reação subjetiva, também sociopolítica, do corpo ao tráfico negreiro, à diáspora africana, à escravidão. Assim como a melancolia, o banzo era um modo de resistência à opressão menos ou mais racionalizada.

O que permite ver outra riqueza trazida ao Brasil pelos africanos e preservada por seus descendentes, os quais eram e continuam sendo enaltecidos e explorados por sua excepcional capacidade performática, pela ginga inerente ao samba, à capoeira, aos ritos religiosos. Como indica Caetano Veloso em sua já citada música – aberta ao mundo, múltipla (“neo-asiática”, “supralusitana”), “a verdadeira baiana sabe ser falsa / salsa, valsa e samba *quando quer*”. Parafraseando Caymmi, a inação provoca transtornos imprevistos às ordenações: “se ela (não) sambar / eu vou sofrer / esse diabo (não) sambando é mais mulher / e se eu deixar ela (não) faz o que bem quer”. Neste sentido, a estaticidade se opõe à expectativa por uma corporeidade sempre eficiente e encantadora. Além de preservar o livre arbítrio, o banzo guarda a sabedoria própria ao não agir. Se, assim como o silêncio é intrínseco à música, o repouso é pressuposto no movimento e dele faz parte, pode-se dizer que o corpo negro guarda o valor da imobilidade como (resistência à) ginga.