



Fig 1. Edu Monteiro, *Rennaud Bonnard lutador de ladja*, 2016. Fotografia digital. Martinica

Ladja

Luta pra dançar

Edu Monteiro¹

Resumo: Através de duas pesquisas distintas, separadas por um hiato de oitenta anos, o artigo investiga as transformações decorrentes do processo de ocidentalização na ladja – uma dança de combate embalada pelo canto e o toque do tambor, nascida nas encruzilhadas da diáspora africana na Martinica.

Palavras-chave: Ladja. Dança de combate. Diáspora africana. Arte na Martinica.

Abstract: Through two different researches, separated by a gap of eighty years, the article investigates the transformations resulting from the process of westernization in the ladja – a combat dance performed by the chant and the drumming, born at the crossroads of the African diaspora in Martinique.

Keywords: Ladja. Combat dance. African diaspora. Art in Martinique.

¹ Edu Monteiro (Eduardo Rangel Monteiro) é artista, fotógrafo e pesquisador. É doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ (2018), mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2013) e possui formação em Artes e história visual pelo museu Jeu de Paume em Paris. É autor dos livros Autorretrato Sensorial (Pingadoprés, 2015) e Saturno (Azougue Editorial, 2014).



Ondas de conservadorismo arrebatam por toda parte, em toda margem, e a pequena ilha da Martinica, ainda um território francês não escapa do movimento destas marés. A ladja traz o peso da diáspora na carne de seus lutadores e no lamento de seus cantos. Neste combate bailado afro-caribenho, vibrações sincopadas do tambor e do canto aliciam os corpos de seus lutadores para o transe. Metaforicamente a ladja se apresenta como um enredo possível de resistência – um mergulho nas matrizes africanas. Uma luta que enfrenta o combate da ocidentalização “à la française” que assola os novos devires, sobretudo dos jovens, que sonham com suas potentes motos, suas roupas “cool”, voando nos asfaltos labirínticos desta ilha.

Estive na Martinica pela primeira vez no final de 2012. Fui especialmente para conhecer a ladja, essa dança de combate caribenha comentada nas rodas de capoeira – histórias de mestres brasileiros que já estiveram por lá e disseminaram novas lendas transversais da diáspora africana. Na primeira vez fui na condição de capoeirista, com o propósito de trocar experiências. Esta aproximação me abriu portas para perceber a realidade da luta e seus integrantes. Fui recebido pelo lutador de ladja Mehdy Ozier-lafontaine e pelo artista plástico e professor de capoeira Sebah Martial que me hospedou em sua casa. Ambos já haviam morado no Brasil para aprender capoeira.

Nesta ocasião, perguntei a Victor Treffre, um dos velhos mestres desta arte, qual seria o principal fundamento da luta. A resposta dele foi imediata: *ou wè'y ou pa wè'y*, que em crioulo significa vê mas não vê, se referindo à capacidade ilusionista dos golpes deste combate, que impede a percepção visual do oponente diante do ataque, transformando o visível em invisível através do corpo. Perceber a complexidade que esta expressão aborda, através da relação ladja-corpo-percepção, acabou se transformando na minha pesquisa de doutorado.

Retornei em fevereiro de 2016, passei um mês inteiro e decidi praticar a luta para perceber corporalmente as sutilezas de seus conceitos. Fiquei na casa de Mehdy e



fiz parte do seu grupo *Lézinisyé*, os iniciados em português, um grupo radical no que diz respeito às origens e tradições. Tive aulas com David-Alexander Fatna – um verdadeiro *majò*, termo em crioulo que se refere a alguém que possui reputação pelo seu conhecimento e maestria no combate, ele também é descendente de uma família de praticantes de ladja, é filho de Daniel Fatna que além de ter sido um reconhecido lutador, cantor, tocador de tambor também era poeta, e deixou um legado de letras de músicas, poemas e reflexões sobre a ladja.

Também conhecida como *danmyé*, a ladja é uma dança de combate nascida na Martinica, fruto da mistura de diversas etnias africanas, principalmente dos povos do Benim e do Senegalⁱ e possui um imenso e complexo repertório de movimentos; golpes com as mãos, os pés, cabeçadas, agarrões, quedas, imobilizações... Também é ato de afirmação cultural germinado nas encruzilhadas da diáspora africana nesta ilha caribenha. Uma luta inventada para se manter o prumo da existência na escravidão, no ritmo ela subverte a lógica da guerra, ao contrário das estratégias militares ocidentais, ela lança seus combatentes na dança. E é justamente nesta cadência sincopada dos corpos, que reside o invisível, o golpe imperceptível, capaz de adiantar-se ao olhar do oponente.

Medir a destreza de um lutador de ladja é tão complexo como definir a potência de qualquer outra proposição artística. Em cada gesto dançado está presente uma infinidade de ressignificações simbólicas, sutilezas transversais – bordas difusas em um combate deambulatório. A ladja é um exemplo de transmissão de conhecimento através da música, no soar da pele sonora do tambor e na oralidade de seus lamentos, uma manifestação performática capaz de descolonizar o corpo.

Em agosto de 2017 fui contemplado com uma bolsa sanduíche da Capes no âmbito de doutoramento em artes pela UERJ e voltei para a Martinica pela terceira vez para morar seis meses com a família. Tive tempo para perceber as sutilezas, mergulhar na riqueza da cultura local, na vida martinicana, conhecer os artistas locais e o universo da ladja. Foi a partir desta vivência que desenvolvi minha pesquisa, dentro de uma perspectiva artística que envolve fotografia, vídeo, performance, objetos e instalações escultóricas. Neste período também tive a chance de participar de um



momento crucial desta luta. Uma encruzilhada entre dois caminhos: cultura ou esporte? Esta era a questão da vez, discutida em palestras, encontros e conversas informais entre lutadores. Como adaptar uma prática tradicional ao contemporâneo? Como fazê-la repercutir, ter mais adeptos, vibrar mais amplamente na Martinica e além?

O número muito reduzido de praticantes e o preconceito ainda inquietam as associações e os lutadores. Neste sentido, busca-se uma forma de modernizá-la para atrair mais adeptos, um caminho inevitável porém perigoso. Há um grande risco neste processo, de se perder em máscaras embranquecidas, seus fundamentos e o poder da tradição ancestral.

Um dia Mehdy me perguntou:

– Você já se deu conta?

– Desde os registros realizados há oitenta anos atrás por Katherine Dunhanⁱⁱ, nenhum outro estrangeiro havia dedicado tanto tempo e energia para documentar a ladja, como você faz agora.

E complementou carregado de desilusão:

– Tomara que você não esteja registrando o início do fim desta arte.

Mehdy se referia às divergências que dividem os grupos, alguns são favoráveis à modernização, enquanto outros à tradição, disputas internas que para ele enfraquecem ainda mais esta arte.

Martinica 1936 – LAg'ya, a dança que inspirou Katherine Dunhan

Diante do comentário de Mehdy percebi a importância da bailarina, coreógrafa e etnógrafa norte-americana Katherine Dunhan e seu legado. Quanto à sobrevivência da ladja, ela está diretamente ligada ao devir político da Martinica e ao complexo fluxo de ressignificações em que uma sociedade pós-colonial deve enfrentar. No



entanto, mesmo diante desta realidade preocupante causada pela diminuição progressiva de praticantes, minha percepção do universo da ladjá é mais otimista, as rodas de ladjá que participei traziam uma energia – um tempo suspenso, que para mim ainda remetem muito aos filmes que Katherine Dunham realizou em 1936 durante suas viagens ao Caribe para pesquisar as danças e os ritmos tradicionais.

São filmes de curta duração 16mm em preto e branco, nos quais se percebe as vibrações, a potencialidade latente desta dança de combate. São os únicos registros visuais da ladjá daquela época, e podem ser acessados na *The library of congress*.ⁱⁱⁱ Os lutadores recorrem a eles hoje em dia para resgatar gestos perdidos. Neste sentido, ao comparar a movimentação antiga com a atual, nota-se que a ladjá perdeu um pouco da sua cadência, suas artimanhas, fintas, se tornando um jogo mais objetivo, detalhe que vai de encontro com o comentário de Katherine na época:

...o fascínio da verdadeira [ladja] não está no brilho do combate, mas na sutileza da abordagem e da retirada; a tensão que se torna quase uma hipnose, então o clarão dos dois corpos quando eles saltam para o ar, agacham-se e giram um contra o outro em ataques simulados, apenas para andar despreocupadamente depois, de costas um para o outro, mostrando total indiferença antes de cair novamente em um novo movimento de balanço, que os repousa fisicamente, mas os excita emocionalmente.^{iv}

Os filmes foram rodados em duas comunidades diferentes, identificadas pelos lutadores como Vauclin e Trois Ilets^v, neles grupos de cerca de cinquenta pessoas elegantes, vestidas de branco em roda, praticam a ladjá, remetendo à tradição mencionada por Pierre Dru:

Antigamente, na sociedade colonial, estava “ganmé” aquele que estava vestido de branco, a cor do algodão, do prestígio, mas também a cor do iniciado. Ainda hoje, quando vemos alguém que está sempre vestido de branco, nós dizemos em crioulo: “ou se an mantô” (você é um Mentor). Mentor era o nome do general martinicano do exército francês que passou para o lado oposto, seguindo Toussaint Louverture, durante a guerra de independência do Haiti. O termo é sempre empregado na língua crioulo, para designar potência, mais particularmente, a potência oculta, mágica, espiritual.^{vi}

Neste passado próximo e turbulento, época em que Katherine realizou seus filmes, a ladjá e o pensamento do poeta e político martinicano Aimé Césaire^{vii} apareciam como pontos metafóricos de um precário equilíbrio pós-colonial, no qual a arte, tentava se posicionar diante da tensão, como disse Césaire:



Entre colonizadores e colonizados, só há lugar para a corveia, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a soberba, a empáfia, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas.^{viii}

Diante destas tensões e imposição de culturas obrigatórias como sugere Césaire a ladja se apresenta como um gesto de resistência corporal, engendrado por seus lutadores através de um misterioso domínio de energias físicas. Entender, ou melhor, sentir a complexidade destas manifestações também demanda uma extrema atenção de seus espectadores. Estas exigências também se amplificam para aqueles que pretendem fotografar, filmar ou simplesmente transmitir estas experiências através de um outro suporte. Katherine Dunhan quando realizou seus filmes etnográficos percebeu estas dificuldades:

Muitas vezes eu infligia tabus pelo simples fato de estar presente, outras vezes pelo fato de ser uma mulher em um local onde normalmente não deveriam estar mulheres, em outras ocasiões por ser alguém de fora estranho àquele local. Em algumas situações as pessoas não gostavam de ter uma câmera apontada para elas e eu tinha que encontrar uma forma de fixar o aparelho de uma maneira que estas pessoas se sentissem confortáveis, esse era o grande desafio, filmar sem me sentir uma intrusa.^{ix}

Os filmes de ladja de Katherine Dunhan me fazem vibrar. Não pelos aspectos técnicos, nem poéticos, afinal são registros simples, diretos como em geral são os filmes etnográficos. No entanto percebo neles a presença da artista responsável por abrir caminhos para as danças negras na Broadway e Hollywood, da coreógrafa engajada, encantada diante daquela manifestação. Encantamento posteriormente recriado em seus espetáculos, como em *Lag'ya de la mort*, seu primeiro grande espetáculo de ballet, que foi inspirado na ladja e estreou no *Federal Theater* em Chicago no dia 27 de janeiro de 1938. O espetáculo foi um grande desafio pessoal, não foi fácil para ela conseguir passar os movimentos da luta para seus bailarinos e toda a complexidade presente nesta dança de combate para o espetáculo:

L'ag'ya foi o clímax do meu ballet que tinha o mesmo nome, nele o herói morria. Levei meses para me sentir apta a ensinar aos bailarinos os movimentos, de conseguir passar a impressão do nível destes movimentos, que pareciam fáceis mas não eram, mesmo assim acho que muita gente na plateia viu aquilo apenas como boxe ou outra luta.^x

Katherine admitiu a dificuldade de transformar esta intensa experiência do vivido em uma experiência artística, apesar de todo o seu conhecimento. Equacionar estas



potencialidades é um dos principais desafios para os artistas cuja principal inspiração está no diálogo, na troca com o outro, sem distinção entre artes maiores ou menores.

Combate anticolonial

Enquanto Katherine filmava as rodas de lada alçando voo nas festas patronais, o jovem estudante martinicano Aimé Césaire iniciava uma outra luta em Paris – pela consciência negra. Ele fundou em 1934 junto com Léopold Sédar Senghor^{xi} e Léon Damas a revista *L'étudiant Noir*.^{xii} Pela primeira vez, escritores negros recusavam os modelos literários dos brancos, proclamando sua negritude.^{xiii} Termo que daria origem ao importante movimento literário e ideológico de consciência negra. Convém ressaltar que no ano de 1937, guerreiros africanos da tribo Nyambi, eram exibidos no jardim zoológico da Acclimation de Paris, em um evento que costumava-se chamar “zoo humains”^{xiv} e Katherine enfrentava a segregação racial americana em seus espetáculos.^{xv}

O conceito de negritude já nasce sob o signo da tensão neste período entre guerras, sua força é diretamente proporcional aos contra-ataques^{xvi} que ele sofre até hoje. Ao propor uma tomada de consciência por parte do negro, a revolta é inerente ao termo, como reflete o próprio Césaire:

A negritude resulta de uma atitude ativa e ofensiva do espírito.
Ela é explosão, e explosão de dignidade.
Ela é recusa, eu quero dizer recusa da opressão.
Ela é combate, quer dizer combate contra a desigualdade.
[...], a Negritude foi uma revolta contra o que eu chamaria de reducionismo europeu.^{xvii}

Em 1939 Aimé Césaire retorna à Martinica após concluir seus estudos na França. Ele se torna professor na escola Victor Schoelcher. Passo fundamental para colocar em prática e semear nos alunos suas teorias sobre a negritude. O jovem Frantz Fanon^{xviii} estudou até o ano anterior na mesma escola, e ao contrário do que muitos autores afirmam, ele não foi aluno direto de Césaire. Segundo seu irmão Joby, Fanon cruzou seu pensamento com o do poeta em palestras e através do conteúdo das matérias



dadas por Césaire a seu amigo Marcel Manville. De qualquer forma, o pensamento de Césaire reverberou no jovem Fanon, como ele escreve mais tarde, em seu livro *Antillais et Africains*:

Pela primeira vez, víamos um professor que aparentava ser um homem digno, simplesmente por dizer à sociedade antilhana: “que é belo e bom ser um negro”. Com certeza era um escândalo [...] O que poderia ser mais grotesco, do que um homem instruído, diplomado, que aprendeu muitas coisas, entre elas que “era um infortúnio ser negro”, clamando que sua pele era bela...^{xix}

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por lutas políticas. Para o poeta e político Aimé Césaire se tratava de uma tomada de atitude contra a inércia que assolava a ilha:

Nesta cidade inerte, esta multidão desolada sob o sol, que não participa de nada para se expressar, se afirmar, se libertar ao grande dia da sua própria terra. Nem à imperatriz Josephine dos franceses, sonhando muito alto sobre a negrada. Nem ao libertador congelado em sua pedra branqueada. Nem ao conquistador. Nem a este desprezo, nem a esta liberdade, nem a esta audácia.^{xx}

Neste trecho, o autor retrata uma Martinica assolada por uma grave crise econômica e sobretudo moral. É nesta época que ele começa a desenvolver uma ambivalência entre o que chamaria de velha e nova negritude. A velha seria a negritude pesada das dores e resignações, e a nova se inscreveria no contexto social, nos desejos e perspectivas capazes de transformar esta realidade imposta: “como um grande grito negro onde os fundamentos do mundo serão abalados.”^{xxi}

Aimé Césaire usou como estratégia para seu combate dominar o francês e a cultura do colonizador para ser ouvido. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon relembra de memória um discurso político de Césaire, de 1945, feito em uma escola. Na ocasião, uma das mulheres presentes na plateia desmaiou. Um conhecido seu comentou no dia seguinte que o discurso estava tão quente que a mulher entrou em transe. Este exemplo dado por Fanon mostra a potência da linguagem de Césaire, que também arrancava fervorosos elogios da intelectualidade francesa, como aconteceu com André Breton,^{xxii} que ao folhear acidentalmente, o primeiro número da revista *Tropiques*, editada por Césaire e René Ménénil se encantou com a sua poesia.



O encontro se deu quando o escritor surrealista buscava uma fita^{xxiii} de presente para a filha, na loja da irmã de René, durante sua viagem à Martinica em 1941:

Era perceptível sua revolta e mesmo antes de conhecermos mais amplamente a sua mensagem notávamos, como dizê-lo?, que todas as palavras, da mais simples à mais rara, ficavam nuas com a passagem pela sua língua. Daí a culminância em concreto que existe nele, essa qualidade incessantemente maior de tom que permite distinguir, de tão simples modo, os grandes dos pequenos poetas... E um negro é quem aparece a usar a língua francesa como não há hoje branco que o faça... A palavra de Aimé Césaire, bela como o nascer do oxigênio.^{xxiv}

Um encontro insólito, em uma ilha que impressionou Breton pelos seus paradoxos em sua viagem com o pintor André Masson.^{xxv} Percepções que ele escreve em seu livro *Martinica – encantadora de serpentes*:^{xxvi} “Por isso, nas páginas que seguem fomos levados a dar uma oportunidade à linguagem lírica e outra à linguagem da banal informação. Fomos doidamente seduzidos e ao mesmo tempo feridos e indignados.”^{xxvii} O poeta francês foi recebido com desconfiança e hostilidade pelo poder local que o considerava um subversivo agitador cultural. Para ele, se tratava de uma ilha que, apesar da beleza natural inspiradora, carregava os preconceitos de quem fora subjugada e esquecida no tempo, surpreendia-o que, em um local como aquele, com apenas duas ou três livrarias, que abrigavam uma vintena de livros, velhos e mal organizados, pudesse surgir um poeta como aquele. André Breton e Aimé Césaire não eram os únicos pensadores que percebiam de forma desoladora a realidade da ilha e de seu povo, Frantz Fanon também se refere a este período em *Pele negra, máscaras brancas*:

Um europeu, por exemplo, a par das manifestações poéticas negras atuais, ficaria surpreso ao saber que, até 1940, nenhum antilhano seria capaz de se considerar preto. Só com o aparecimento de Aimé Césaire é que se viu nascer uma reivindicação, uma negritude assumida.^{xxviii}

Por outro lado, parece antagônico pensar que nesta mesma ilha, desolada moralmente como sugere Fanon, inerte para Césaire e esquecida para Breton, Katherine Dunham tenha filmado rodas de ladjá tão intensas, como ela própria comenta: “Nos domingos à tarde... todos vinham, de perto e de longe para ver, participar, torcer pelo seu lutador preferido, que para mim eram dançarinos.”^{xxix} Em



seus filmes, estas grandes rodas de ladja deixam claro que havia sim uma tradição de origem africana viva, só que manifestada dentro de outra poética, a do corpo.

Neste mesmo período Fanon se refere à Martinica como um local onde o folclore é pobre, com uma visão de mundo branca, onde não existe nenhuma expressão negra, sobressaindo-se apenas a invasão dos escritos, cartazes de cinema e o rádio, que propagam a cultura francesa. Este antagonismo sugere duas hipóteses. A primeira é a de que Fanon não conhecia profundamente o folclore local e as manifestações populares. A segunda é imaginar que a ladja não se enquadrava no conceito de folclore, por estar à margem da sociedade, por ser uma manifestação de resistência oculta, que não se deixava mostrar facilmente.

É só por volta dos anos 1970 que encontramos pequenas passagens escritas, ligando a ladja à intelectualidade martinicana. Ti Emile é um dos poucos mestres de ladja comentados por Aimé Césaire. O poeta destaca Ti Emile como símbolo da cultura Martinicana em uma época onde a moda era a da assimilação.^{xxx} O filósofo Edouard Glissant também elogia o velho mestre, principalmente pela qualidade do seu canto: “Longe das pálidas cantilenas ‘tropicais’, descubra aqui o verdadeiro e tão incompreendido folclore da Martinica. O que as pessoas de lá cantam, sonham e lamentam, na primeira vez que você ouve, você sente isso”.^{xxxi}

Do convívio com os praticantes de ladja, minha percepção identificou-se com a afirmação de Frantz Fanon, que diz: “o homem é um SIM vibrando com as harmonias cósmicas. Desenraizado, disperso, confuso, condenado a ver se dissolverem, uma após as outras, as verdades que elaborou...”^{xxxii} Fanon faz parte de um grupo de escritores, como Aimé Césaire, René Ménil, Joseph Zobel, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant e Jean Barnabé, que são fundamentais na formação de uma consciência crítica martinicana, ao se posicionarem diante da tensão histórica gerada a partir da diáspora africana. Autores que assumem o papel de escrever o contraponto da História oficial dos colonizadores, escrita por franceses da metrópole, através de um movimento que contempla a alteridade. Os próprios lutadores me incentivaram a conhecer estes escritores, principalmente Frantz Fanon.



Ao contrário da Argélia, que aderiu à guerra anticolonial por quase uma década até conquistar sua independência da França em 1962, a Martinica passou de colônia a departamento ultramarino francês,^{xxxiii} pela lei de 1946, da qual Aimé Césaire fora o relator. Neste polêmico processo de departamentalização a ladjá foi proibida. É justamente quando a pequena burguesia e a intelectualidade se juntam para acelerar a luta por igualdade e direitos civis, diante de um cenário de miséria e êxodo rural, onde muitos não tinham o que comer, nem um par de sapatos para usar, que a ladjá vai sofrer este golpe. Para adquirirem os direitos de cidadãos franceses, mais uma vez, os martinicanos tinham que esquecer suas heranças africanas.

Durante meu período de pesquisa na Martinica, busquei através de consultas bibliográficas, entrevistas com os lutadores e pesquisadores, entender com maior precisão esta proibição da ladjá, a lei específica, o decreto, mas as informações são difusas. Ao que os fatos indicam, sua proibição no processo de departamentalização estaria associada à política do cassetete, através do decreto nº 47-1018 de 07 de junho de 1947, artigo 3. Com ele, os prefeitos recebiam os poderes de governadores no que se refere à segurança interna. Sua missão essencial era reprimir toda manifestação popular, mantendo os martinicanos em regime de fidelidade e obediência à França.

A ladjá sobreviveu escondida, nos bairros mais pobres, nos ensinamentos marginais dos *majó*, que formavam apenas um ou dois alunos ao longo da vida. Ela só começou a retomar sua prática, publicamente, na década de 1970, diante da pressão dos movimentos pela independência do país e a busca por produtos folclóricos locais. Encontrar dados sobre sua liberação é tão complicado como decifrar o momento exato de sua proibição. Provavelmente ela só foi oficializada, dentro do pacote de mudanças no processo de regionalização de 1982. O fato é que somente nesta última década, os grupos e as aulas foram sistematizadas, dando uma nova perspectiva para esta luta, que corria o risco de se perder no imaginário popular.

A ladjá é um exemplo de como o sujeito pode se revoltar e lutar contra a arrogância de um discurso colonial, é uma tomada de consciência. Uma manifestação que incita o praticante a impor a linguagem do seu desejo, deixando que ele se manifeste, como



espaço de expressão intelectual e corporal deste sujeito. Em um ato político ele se liberta das tramas, vínculos sociais e econômicos impostos, seja outrora através das fugas dos escravos, da quebra dos códigos de condutas impostos, ou, mais recentemente, pelo simples ato de não se deixar vestir pelas máscaras brancas, evitando as malhas do que lhe é imposto – externo – recolocando seu desejo em circulação, descolonizando o corpo.

Martınca 2016-18. Ladja e o risco de dançar



Fig 2. Edu Monteiro, Ladja, 2018.
Videoinstalação. Galeria Z42. Rio de Janeiro.

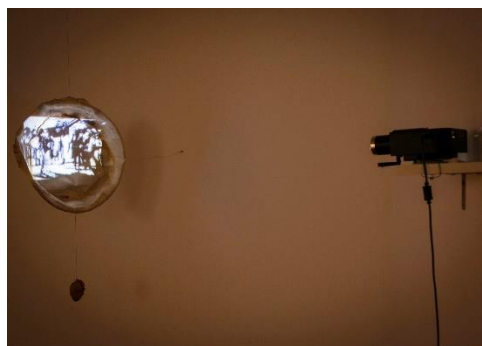


Fig 3. Edu Monteiro, L'Ag'ya 1936 de Katherine Dunhan. 2018.
Videoinstalação. Galeria Z42. Rio de Janeiro.

Lentamente um tambor sincopado aparece ao fundo, como se o som buscasse o ar, balançando sua existência em um clamor, alimentando-o, fazendo-o dançar. Aos poucos a roda de ladja se forma, corpos esfregados por este mesmo vento se encontram nos vários pesos e seus tempos, silêncios e contratempos atravessados por uma frenética síncope, que inunda o tempo linear dos corpos. A noite cai lentamente. Tudo se cala ao redor. O tambor sacode a terra. O *tibwa*^{xxxiv} marca o ritmo para não deixar que o reviramento atravessasse os corpos, em um transe sem volta. Chega a hora do lamento, o cantor humildemente apropria-se deste ar para fazer o vento dançar. Começa mais uma roda de ladja.

É chegada a hora dos *majó* pesarem na balança o controle deste tempo, deste ar. Trazendo das entranhas desta ilha os mitos antepassados desta luta, apresentando aos olhares, a arte dos iniciados. Uma breve chuva cruza o caminho do ar, tentando

acalmar o inquieto encontro destes mundos. Vida e morte molham a terra, trazendo o odor do tempo e o peso do que está submerso – invisível. A roda alça a dimensão da noite e seus mistérios impronunciáveis – mudos – que só se deixam aceder a poucos iniciados, suficientemente corajosos para travar esta batalha. Tac pi tac pi tac... é batido com dois pedaços de pau por um dos tocadores na parte traseira do corpo do tambor para marcar o ritmo. Marcação que deixa livre o intempestivo tocador, montado no instrumento com suas contradições temporais reverberadas no couro. As letras das canções trazem à memória aventuras de valentões, suas brigas e histórias de amor.

Noite quente que se anuncia. O tambor também luta, lança sua mandinga sincopada para o lutador de sua preferência, luta com ele, marca com força o ar sonoro, lança-o na vertigem da luta, transe sem volta de guerreiros. A força dos golpes é real e contundente, peso do outro na pele, sem teatralidade folclórica para turista ver. Sem artimanhas filosóficas – apenas a destreza do corpo como diálogo. Corpo-carne que carrega antepassados e os lança no presente. Mais um carnaval. Mais uma roda do tradicional danmyé nas ruas da capital. Mais um exercício de negociação identitária que deixa marcas de sangue no asfalto, nas calçadas cimentadas em eterna negociação com a natureza, que a todo tempo luta para retomar seu espaço, reflorestando e encantando a modernidade técnica e social implantada forçadamente nas colônias. Uma força plástica que constrói a síncope da narrativa histórica, quebrando o tempo forte que a Europa sonhou: linear e, sobretudo, lucrativo. Corpos que se permitem vadiar, encontrar o sentido de suas próprias narrativas.

Se a história remete àquele que vê, a ladja remete àquele que vê mas não vê *ou wè'y ou pa wè'y*. É justamente neste desencontro, do equilíbrio no desequilíbrio, que reside a potência que mantém viva uma memória corporal e oral, que não sucumbe ao peso do passado e de tramoias do presente. Este combate cadenciado perdido no Caribe traz, através de uma força plástica, novas reconfigurações míticas, sem início nem fim, mas circulares como o palco da luta, como a roda da terra, que plana no



espaço lentamente, para deixar que este movimento, ao qual chamamos tempo, cure as cicatrizes de suas rotas mais perversas.

As letras são cantadas em crioulo, língua de nações imaginadas na diáspora, código de guerreiros em fronteiras arenosas entre o poder e a sobrevivência – conversa de valentes. A língua acompanha a linguagem do corpo, sua força e seu peso. Corpo e fala são a casa inteira, a única garantia no tempo vulnerável dessa travessia. O crioulo é uma língua cadenciada que remete ao canto, ela possui um ritmo sincopado construído na supressão de diversos fonemas. Uma língua nascida na escravidão como um último grito para a alma não se perder nos maremotos de vidas separadas, culturas subjugadas, vida à deriva dos que sobraram só com o ritmo escondido no corpo, para reclamar o direito de ser e estar, código capaz de aplacar a tristeza através do encontro com o outro.

A pele do tambor envia as vibrações do combate. O tocador tem um papel fundamental na roda da ladja. O tambor é o peso da vida, é ele que sacode os espíritos e toca no mais fundo do corpo, como diz o experiente lutador David: “*é ele que acende o fusível da transcendência*”.^{xxxv} Instrumento básico e profundo, que tem o poder de desafiar as margens da ordem social. Seu toque resiste à obediência cega, aos sistemas hegemônicos de opressão. Em corpos balançados pelo tambor não há espaço para mentira. É ele que envia as mensagens de equilíbrio e desequilíbrio, ataque e defesa, seu poder é capaz de dar força ou fraqueza a um lutador de ladja, ou mesmo desestabilizar uma nação inteira.

Nos relatos dos antigos lutadores, presentes na tese do lutador e pesquisador Pierre Dru, encontramos pistas para perceber melhor este movimento ritmado dos corpos de combate. Com mais de oitenta anos, Julian Saban, falou para Pierre: “*dansé sé osi la priyé neg*”, traduzindo do crioulo significa: “a dança é também a reza do negro”.^{xxxvi} E com mais de um século de vida, Misié Eliktè afirma que na dança do danmyé havia um gestual, no qual ele se sobressaía e assim, pegava seus adversários: “o jogo do combate se encontra na dança”.^{xxxvii}



Nestes dois comentários encontramos pistas importantes para perceber os atuais dilemas em que se encontra a ladja. O primeiro relato, ao ligar a dança com reza relembra sua ligação com a espiritualidade e a magia africana, mesmo se disfarçadas atualmente, elas continuam presentes. Conhecido como *quimbois*,^{xxxviii} este ritual mágico/espiritual de origem africana sofreu uma repressão tão forte que o termo ganhou o peso de uma palavra proibida, amaldiçoada, por isso ela não é exteriorizada através do uso de guias (colares), imagens e oferendas nas ruas.

Atualmente costuma-se dizer que um adepto do *quimbois* é um conhecedor da *science*, ciência em português, mas também pode parecer sessão como quem fala com os espíritos ou ciência oculta. Como a maioria das palavras em crioulo ela é dúbia. Uma forma irônica de jogar com as palavras e brincar entre os extremos: o pensamento racional/científico, e o pensamento mágico/espiritual. É neste aspecto mágico, nesta ligação entre o corpo e espírito que reside o *ou wè'y ou pa wè'y*, fundamento que norteou minha pesquisa.

Já o segundo comentário do antigo lutador reforça a dança como estratégia de luta. Foi justamente esta dança presente na ladja que encantou Katherine Dunhan e hoje se apresenta como um ponto crucial para se entender as contradições que esta luta enfrenta. Diante da tentativa de algumas associações de transformar a ladja em um esporte local, inserindo regras claras, utilizando luvas e proteções na cabeça, o aspecto dançado deste combate perde sua força, assim como a magia e a ligação com a cosmogonia africana. Na África a dança é onipresente, nas cerimônias de iniciações religiosas e divinas, nos campos de batalha, locais de vida, de glória, honra e imortalidade, como salienta Alphonse Thierou: “Para os africanos, a dança ajuda a transcender a percepção ordinária para atender, na harmonia do ritmo, outros estados de consciência onde se produzem uma comunicação mental com as forças cósmicas.”^{xxxix}

Um dia, o professor de ladja Saïd Dru, um dos mais novos da associação AM4, me contou sobre um jovem que estava interessado em praticar a ladja mas não queria dançar. Ethienne Dru, irmão de Saïd, também professor, afirmou que este exemplo deixava claro que a população martinicana está perdendo sua ginga africana diante



do processo de ocidentalização. Para os irmão Dru esta realidade reforça ainda mais o caráter de resistência da ladja.

Os filmes de Katherine Dunhan acabaram se tornando um forte referencial no meu trabalho, mas neste hiato de oitenta anos que separa nossas produções havia um ponto ainda difuso que eu buscava entender. Minha defesa de doutorado foi composta por uma tese que se divide em duas partes, uma escrita e outra visual e a montagem da exposição *Costas de Vidro*^{xl}. Em uma das galerias da mostra, coloquei uma videoinstalação de grande dimensão que chamei de *Ladja*, e, em um outro canto da sala, projetei o filme *L'Ag'ya* de Katherine em um couro de atabaque. Foi neste momento, vendo-as juntas que entendi como a dança era o ponto de união e ao mesmo tempo distanciamento de nossos trabalhos, era nosso *ou wè'y ou pa wè'y*. Percebi nitidamente o quanto a ladja de antigamente era mais dançada, lembrei do comentário de Saïd sobre o jovem que queria lutar sem dançar e do desencanto de Mehdy ao sugerir que eu estava registrando o início do fim desta arte.

Através da potencialidade das rodas que presenciei não divido esta visão pessimista, no entanto, é fato que o atual projeto proposto por algumas associações, de transformar a ladja em esporte, pode acelerar o descompasso já existente nesta relação entre dança e luta. Ao ver meu trabalho ao lado dos registros de Katherine Dunhan percebo que registrei um período importante desta manifestação, um momento onde todo o mistério do *ou wè'y ou pa wè'y*, que encontra-se justamente neste complexo engajamento sonoro do corpo em sua criação está em risco. A inserção de regras rígidas como acontece em outras práticas esportivas pode fazer com que a ladja perca a dança que tanto encantou Katherine, assim como seu aspecto mágico/espiritual que marcou minha pesquisa, este reviramento de entranhas em guerreiros habitados pela música.

Trata-se de uma marcialidade musicada para enfrentar os não-ditos, gerados na impossibilidade de livre-expressão durante a diáspora negra. Luta que não deixou calar os tambores, e, a eles, somou-se o corpo e o gesto irruptivo, acompanhando fluxos sem estancar o tempo, sem frear o ímpeto de inventar-se em geografias desconhecidas. É o aprender se traduzindo em experimentações marginais,



conseguindo desta forma livrar-se, mesmo que momentaneamente, de uma relação de submissão por via da força. Desde as antigas festas de domingo filmadas por Katherine Dunhan até as rodas que participei, através da ladja, o sujeito se reinventa, quebra o discurso de poder, descoloniza seu corpo e retoma o seu desejo, subjugado pelos agentes opressores.

A ladja é uma luta dançada que encontra o equilíbrio no desequilíbrio e por isso surpreende, desestabiliza o óbvio, como se espera da arte. Katherine e eu nos vimos diante da capacidade desejante e transgressora destes lutadores, de uma tradição viva de fluxos e ressignificações em constante metamorfose. São homens e mulheres que apesar das ondas conservadoras ainda dançam, se conectam com o mundo espiritual como forma de resistência, para sincopar suas memórias em códigos estranhos à lógica ocidental, lutam para encarnar outras cosmologias, a partir de si mesmos. Ladja é luta para dançar, é gesto ancestral para estabelecer traços de resistência em uma sociedade cada vez mais padronizada.

ⁱ MICHALON, Josy. *Le ladja: Origine et pratiques*. Paris: Ed. Caribéennes, 1987. p.11.

ⁱⁱ Katherine Dunhan nasceu em 22 de junho de 1909 em Glen Ellyn, Illinois, Estados Unidos e morreu em 21 de maio de 2006 em Nova Iorque. Foi bailarina, professora e coreógrafa. Notabilizou-se como importante autoridade em danças afroamericanas nos Estados Unidos. Nos anos de 1935-1936 com o apoio da Fundação Rosenwalt ela pesquisou as danças do Caribe. Ela aportou na Martinica em 1936, e estas pesquisas faziam parte do seu mestrado em antropologia na Universidade de Chicago, sobre as formas de danças da diáspora africana no Caribe. Ela era orientada por Robert Redfield e estudava com personalidades da área como, A.R Radcliffe-Brown, Edward Sapir e Bronislaw Malinowski.

ⁱⁱⁱ Disponível em: <http://www.loc.gov/item/ihis.200003836/>. Acesso em: 23/05/12

^{iv} Ver Katherine Dunham (sob o pseudônimo de Kaye Dunn). "L'Ag'ya of Martinique," *Revista Esquire* 12, no. 5 (1939): In: DESH-OBI, M. Thomas J. *Fighting for honor: The history of African martial art tradition in the Atlantic world*. University of South Carolina Press. Columbia. 2008.pag.86.

^v DRU, Pierre. *Aux sources du danmyé: Le wolo et le ladja*. Martinique. Université des Antilles et la Guyane. 2011.p.79.

^{vi} Entrevista com Pierre Dru. *Inspirations, pratiques et origines du danmyé De l'ancienne Égypte à la Martinique de nos jours*. Disponível em <http://www.lesperipheriques.org/anciensite/journal/13/fr1318.html>. Acesso em. 08/10/15.

^{vii} Aimé Fernand David Césaire nasceu em Basse-Pointe, Martinica em 26 de junho de 1913 e morreu em Fort de France no dia 17 de abril de 2008. Foi escritor, poeta, ensaísta, dramaturgo e político. Junto com Léopold Sédar Senghor fundou o movimento *negritude*. Ele foi considerado por André Breton um dos mais importantes poetas surrealistas, embora ele não se considerasse um surrealista. Paralelamente ele construiu uma carreira política onde foi deputado e prefeito da capital Fort de France por cinquenta e seis anos consecutivos, de 1945 à 2001.

^{viii} CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Éditions Présence Africaine. 2013.p.23.

^{ix} Video-depoimento: Katherine Dunhan on her anthropological films. Video Clip #34. 2002. Library of Congress for the documentation of Katherine Dunham's dance technique.



Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003841/>

* Video-depoimento: *Katherine Dunhan on L'Ag'ya*. Video Clip #36. 2002. Library of Congress for the documentation of Katherine Dunham's dance technique.

Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003843/>

^{xi} Assim como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, teria um papel importante na política, ele se tornaria futuro presidente do Senegal.

^{xii} "O estudante negro" tradução nossa.

^{xiii} CÉSAIRE, Aimé. *Les armes miraculeuses*. Paris: Gallimard. 2009. p.156.

^{xiv} Disponível em: <http://www.rfi.fr/france/20111129-pascal-blanchard-exhibition-zoos-humains-quai-branly-rfi-colonialisme-esclavage-venus-hottentote-racisme-afrique> Acesso em 24/05/16

^{xv} Katherine conviveu diretamente com a segregação em suas apresentações teatrais. inúmeros teatros americanos possuíam lugares separados para negros e brancos. Em 1944 ela falou diretamente com a platéia em Louisville no estado de Kentuck, dizendo que só retornaria naquele teatro no dia que acabasse esta divisão. Disponível em

http://www.danceheritage.org/treasures/dunham_essay_deedas.pdf acesso: 18/10/2018. E no Brasil a Lei Afonso Arinos que transformava o racismo em Contravenção Penal foi apresentada no congresso em 1950 e catalisada pelo racismo que sofreu Katherine Dunham no país ao ser proibida de entrar no Hotel Esplanada de São Paulo por ser negra. A humilhação virou um escândalo nacional e o discurso inflamado do sociólogo Gilberto Freyre sobre o caso sacudiu os meios políticos e culturais e o projeto do Deputado Afonso Arinos foi aprovado por adesão total.

Disponível em <http://oabrp.org.br/katherine-dunham-e-a-lei-afonso-arinos> acesso: 18/10/2018

^{xvi} Diversos escritores negros e crioulos criticaram este conceito de negritude, julgando-o muito redutor. Uma das críticas mais famosas foi feita pelo escritor nigeriano Wole Soyinka: "O tigre não proclama sua tigretude, ele salta sobre a presa e a devora". Apud. MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e sentidos*. – 3.ed. 1. Reimp – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p.79-80.

^{xvii} CÉSAIRE. 2013. p.84. Este trecho faz parte do "Discurso sobre a Negritude, que Aimé Césaire pronunciou na Universidade Internacional da Flórida (Miami), em 1987. Que vem anexada nesta edição mais recente do Discurso sobre o Colonialismo.

^{xviii} Frantz Omar Fanon nasceu em 20 de julho de 1925 em Fort de France, Martinica e morreu em 6 de dezembro de 1961 em Bethesda, Maryland, EUA. Foi Psiquiatra, escritor, filósofo e revolucionário. Ele teve seus primeiros contatos com o pensamento anticolonial através de Aimé Césaire. Aos 19 anos ele se alistou no exército francês para lutar contra os alemães na segunda guerra mundial. Posteriormente ele se alistou na Frente de Libertação Nacional e lutou para a independência da Argélia. Sua produção literária foi marcada pelos impactos do racismo e do colonialismo na psique, tanto dos colonizadores quanto dos colonizados.

^{xix} BOUVIER, Pierre. *Aimé Césaire Frantz Fanon – Portraits de décolonisés*. Paris: Les elle lettres. 2010.p.78.

^{xx} BOUVIER.p.68. Neste trecho Césaire se refere à estátua da Imperatriz Josephine que se encontra na praça central de Fort-de-France, capital da Martinica. Também se refere a estátua de Victor Schoelmer, responsável pela abolição da escravidão em 1848. E por último se refere a Napoleão, também presente na estátua de Josephine. Estátua esta que hoje em dia encontra-se sem cabeça, depois de tentarem recolocar a cabeça 3 vezes, e ela voltar a ser decapitada, resolveram deixar assim. Josephine foi contra a abolição da escravidão.

^{xxi} Ibid. p.69

^{xxii} André Breton foi escritor, poeta e um dos principais teóricos do movimento surrealista.

^{xxiii} Breton simbolizou através da imagem de uma fita o encontro dele com Césaire e René Ménil.

^{xxiv} BRETON, André. *Martinica encantadora de serpente*. Lisboa: & etc. 1986.p.45 e 51.

^{xxv} André-Aimé-René Masson foi um artista francês. Começou fazendo parte do movimento cubista. Depois passou a fazer parte do movimento surrealista, foi um grande amigo e parceiro de viagens de André Breton.

^{xxvi} BRETON, 1986. A primeira edição de 1948 contava com textos e ilustrações de André Masson. Éditions du Sagittaire. Paris.

^{xxvii} BOUVIER. 2010.p.3.

^{xxviii} FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA/CEAO, 2008.p.124.



^{xxix} Video-depoimento: Katherine Dunhan on “L’Âg’ya. Video Clip #36. 2002. Library of Congress for the documentation of Katherine Dunham’s dance technique. Disponível em:

<https://www.loc.gov/item/ihis.200003843>

^{xxx} Disponível

em:http://www.lalanterne.fr/images/film_pdf/Dossier%20Presse%20Milo%20Poko%20Mo.pdf

Acesso em: 28/03/13. Assimilação inicialmente era o termo usado pela burguesia “de cor” para reivindicar a integração, de possuir os mesmos direitos de um cidadão francês. Mais tarde Césaire vai rebatizar o termo para departamentalização. GLISSANT, Édouard. *Poética e política*. Coleção Parcours. Capes.p.81.

^{xxxi} Disponível em: http://www.manomerci.com/ti_emile-nou_aime_ti_emile.ws. Acesso em:

20/04/12 Tradução nossa: “Au loin des pâles rengaines “tropicales”, découvrez ici le vrai et si méconnu folklore de la Martinique. Ce que le peuple là-bas chante, ce qu’il rêve et ce qu’il lamente, pour la première fois vous l’entendrez, vous le ressentirez.”

^{xxxii} FANON. 2008. p.26.

^{xxxiii} COSTA, Luana Antunes. *Mia Couto e Patrick Chamoiseau: traços do chão, tramas do mundo*. USP, 2013. p.52. Sob os efeitos de uma intensa crise econômica e política ocorrida durante e depois da Segunda Guerra Mundial, a pressão dos agentes locais como o partido comunista aumenta, então é votada a lei de 19 de março de 1946, que promulga o estatuto de departamentalização das antigas colônias instituindo a assimilação nas ilhas Martinica, Guadalupe, Guiana e Reunião. Elas então se tornavam departamentos franceses. A manutenção do nome e do título de “departamento ultramarino”, pelas lógicas do poder político endógeno e exógeno à ilha potencializa essa condição ambígua de dependência, em amplo sentido, da Martinica em relação à metrópole francesa e vice-versa. Aliás, há de se notar que, na Martinica, no cotidiano, é comum referir-se à França como “metrópole”, o mesmo ocorre no caso de cidadãos de origem francesa, sejam localizados na França ou na ilha.

^{xxxiv} Tibwa é como são chamados os dois bastões de madeira batidos na parte traseira do tambor por um segundo tocador sentado ao lado do instrumento. Ele faz a marcação rítmica (tac pi tac pi tac) na música da ladjá e do bélé (uma dança local, geralmete as rodas de ladjá acontecem antes, aproveitando os mesmos músicos). Esta marcação deixa o tocador sentado em cima do tambor mais livre para fazer o solo. O toque do tambor é bastante complexo na Martinica, existem diversos estilos de batidas no tambor, mais graves, agudas, secas, com a palma da mão aberta, fechada, ou só com movimento dos dedos. Geralmente o tocador deixa um de seus pés descalço para pressionar o couro com seu calcanhar, deixando desta forma o som mais grave ou agudo.

^{xxxv} FATNA, David – Alexander. Depoimento ao autor em 23/02/2016

^{xxxvi} DRU. 2011. p.72.Tradução nossa a partir da expressão já traduzida do crioulo para o francês: La danse, c’est aussi la prière du nègre.

^{xxxvii} IDEM.76. Tradução nossa a partir da expressão já traduzida do crioulo para o francês francês: ...le jeu du combat se trouve dans la danse.

^{xxxviii} Termo genérico utilizado nas Antilhas Francesas para designar as práticas mágico-religiosas de origem africana, surgidas do sincretismo religioso na diáspora.

^{xxxix} THIEROU, Alphonse. *Si sa danse bouge, l’Afrique bougera*. Apud. Dru. p.72.

^{xl} É uma expressão que vem de uma canção sobre o lendário mestre e exímio tocador de tambor chamado Andréa. Ela fala que ele podia se tornar invisível na luta, como se ele tivesse Costas de Vidro, transparente. A exposição teve a curadoria do meu orientador de doutorado, Roberto Conduru.

Recebido em: 14/11/2018

Aprovado em: 16/11/2018

