

Seminários: Sons em Performance

Yemònjá: signos estéticos em
processos sonoros e coreográficos
na montagem em dança

*Yemònjá: aesthetic signs in sound
and choreographic processes in
dance devising*

Maicom Souza e Silva
Mestrando em Metafísica pela
Universidade de Brasília – UnB
E-mail: maicomssouza@gmail.com

Resumo

Neste texto, trazemos informações e dialogamos sobre possíveis processos composicionais de movimentos corporais e musicais em um espetáculo de dança. Tratamos da montagem do espetáculo de dança negro-brasileira infantojuvenil *O Mar que banha a ilha de Goré*. Trabalho capixaba organizado pelo Coletivo Emaranhado, da cidade de Vitória (ES), no ano de 2021, em parceria com a multiartista Kiusam de Oliveira. O nosso propósito é compartilhar possíveis caminhos de como estruturar uma dança negro-brasileira, para que assim possamos registrar, externalizar e contribuir com epistemologias que versam sobre a arte negro-brasileira e processos de montagem e encenação que não coloque a cultura afrodiáspórica em espaços de fetichismo e exotismo. Abrimos caminhos e criamos *repertórios-outros* para dialogarmos sobre a arte da dança, pesquisas musicais e possíveis escolhas coreográficas que estejam com as suas motrizes em diálogo com as metafísicas afrodiáspóricas.

Palavras-chave: Dança, Metafísica, Cantar-dançar-batucar.

Abstract

In this text, we bring information and dialogue about possible compositional processes of physical movement and music in a dance piece. We approach the devise of the juvenile black-Brazilian dance piece O Mar que banha a ilha de Goré. A work from Espírito Santo organized by Coletivo Emaranhado, from the city of Vitória (ES), in 2021, in partnership with the multi-artist Kiusam de Oliveira. Our purpose is to share possible paths on how to structure a black-Brazilian dance, so that we can register, externalize and contribute to epistemologies that deal with black-Brazilian art and processes of devising and staging that do not place Aphrodispora culture in spaces of fetishism and exoticism. We open paths and create other-repertoires to dialogue about the art of dance, musical researches and possible choreographic choices that have their motifs in dialogue with the aphrodisporic metaphysics.

Keywords: Dance, Metaphysics, Ding-dance-drum.

Apresentação

No ano de 2021, na cidade de Vitória (ES), o Coletivo Emaranhado inicia a montagem do espetáculo de dança negro-brasileira *O Mar que banha a ilha de Goré*¹, inspirado no livro homônimo de Kiusam de Oliveira. Esta montagem é um processo indutivo no qual assumimos a responsabilidade pela elaboração da dramaturgia e a organização das decisões coreográficas. Propomos uma obra em dança, composta por seis cenas (*ancoragem; além-mar; chegada; acolhida; tambor e apito*), que contam a história de Kika, uma menina brasileira que realiza uma viagem para conhecer a Ilha de Goré em Senegal, país localizado na África Ocidental. Com seis artistas em cena, o espetáculo cria subjetividades e um ambiente lúdico em que crianças dialogam e apresentam seus países (Brasil e Senegal). Nesta pesquisa, vamos tratar apenas da **coreografia 04** que compõe a cena **chegada**, que tem prevista a coreografia denominada **Solo para Yemònjá**. Deste modo, vamos dialogar sobre os elementos estéticos para o processo composicional desta coreografia, que se propõe ser uma dança negro-brasileira cênica. Com base na tríade estética *cantar-dançar-batucar* proposta por Ligiéro (2011), vamos dar ênfase no dispositivo *batucar* e trazer informações sobre o processo composicional da trilha, que será o impulso para a construção da corporeidade da bailarina.

Elementos composicionais em dança

A filósofa Sueli Carneiro (2005) ao dar continuidade às reflexões sobre os conceitos de epistemicídio, nos convida a refletir sobre os processos de invisibilização das práticas culturais e sociais da população negra do Brasil, propondo uma dinâmica de conversão de olhares para que possamos enfrentar todas as formas de apagamento da cultura afrodiaspórica. Quando Carneiro defende que precisamos ampliar as nossas visões sobre as formas de poder, e que o conhecimento é uma ferramenta de emancipação e perpetuação de ancestralidade, ela promove um levante para que evitemos e/ou compreendamos, a partir de uma visão da diáspora, os processos de ocultamento. A título de

1 <https://youtu.be/b3Qn3fZ2GgU>

exemplo, na leitura da obra *Machado maxixe: o caso Pestana* de José Miguel Wisnik (2004), podemos perceber como o saber negro não foi evidenciado enquanto fonte gnosiológica e agenciador² de discurso. Nos atendo, em apenas um fato, que é a nomeação do maxixe no século XIX por “tango brasileiro”, temos um fenômeno que distancia o gênero musical de seus atravessamentos negro-africano e negro-brasileiro. Por mais que fosse evidente a influência musical e gestual da diáspora negra no maxixe, para que o gênero tivesse aceso a outros espaços, e/ou que fosse melhor recepcionado pela elite brasileira, ocorre este processo de transmutação, ocultamento e realinhamento de uma manifestação afrodiáspórica. Ainda que não ocorresse um movimento em acentuar as questões rítmicas sincopantes e a dança pélvica provinda do lundu angolano, as influências africanas estavam presentes no “tango brasileiro”.

À vista disso, motivados por Sueli Carneiro (2005) e em oposição aos processos de negligenciar epistemologias negras, propomos escrever e registrar, a partir da música, sobre um processo de montagem coreográfica que parte de concepções sonoras enquanto meio de estruturação de uma corporeidade negro-brasileira em dança contemporânea, para que assim, pensamentos da diáspora se perpetuem para além de nossa presença corpórea.

No que tange a dança contemporânea, as propostas de composições coreográficas não são um campo de pesquisa linear, sua essência está no interesse em escutar e observar como cada profissional, que se propõe coreografar, reúne informações para esquematizar o dançar. Pesquisar dança contemporânea é olhar para as escolhas coreográficas de cada processo e buscar conhecer as matrizes de organização daquele movimento. Dentre tantos trajetos em que o corpo pode se emaranhar, a dança contemporânea dialoga sobre os conteúdos dançantes escolhidos pelo bailarino e/ou coreógrafo. Para além do movimento e sua organização no espaço-tempo, o ato de coreografar uma dança contemporânea está na investigação e delimitação dos processos gnosiológicos que podem ser tangenciados por dois possíveis parâmetros: o dançar o corpo que pensa e pensar o corpo que dança. Com o intuito de diminuir a distância do binômio corpo-mente, que é resultado de processos de ensino em dança que separam a teoria e a prática de fazer dança.

Ao abordar a dança contemporânea como motriz de diálogo, Michel Bernard (2001) pesquisa a produção de conhecimento em dança através da construção de sentidos, trazendo os quismas³ sensoriais enquanto dispositivos entre-

2 Uma perspectiva filosófica da afrocentricidade, o agenciamento é colocar em primeira instância experiências africanas e afrodiáspóricas como meios, vínculos e/ou canais de pesquisas epistemológicas.

3 Pensemos uma unidade corporal que não separa as experiências vividas pelo humano das noções abstratas. Um espaço em que o corpo no mundo e suas subjetividades são uma única coisa, não havendo justaposição e inseparabilidade. Estamos tratando de um entrelaçamento sensorial do humano para aquisição de conhecimento.

cruzados para tratar sobre corporeidade dançante. Seu pensamento é estruturado pelo *quiasma intrassensorial*, sentir e se sentir ao mesmo tempo, o *quiasma intersensorial*, a escuta aberta, e o *quiasma parassensorial*, a percepção que ocorre entre o ato de enunciação e o ato de sensação. O filósofo francês não trata a dança como tão somente lidar com a ideia de um corpo subjetivo, mas entender que o imaginário é o motor das sensações e, assim, o motor da dança possui sua representação no corpo inteiro, que é o espaço no qual os sentidos operam.

Nesta perspectiva, Bardet (2014) aponta que nas conceptualizações de Bernard não há uma separação de mundo entre imaginário e sensações, pois uma vez que o corpo é a sede do imaginário, o corpo é o espaço de acesso aos sentidos, num jogo de si para consigo, uma poética que não é nada além de um em-si que experiencia a multiplicidade deste jogo.

Paola Secchin Braga (2018) em seu texto *Dramaturgia do Corpo* apresenta o conceito de corporeidade enquanto conhecimento encarnado e traz para o corpo toda a responsabilidade de sua ação, provocando-nos a entender que é o corpo que cria suas ficções, e que, a partir de suas tomadas de decisão, neste espaço ficcional, a dramaturgia em dança se debruça, desenvolvendo um processo de entender o repertório corporal de seus artistas e mediar a criação coreográfica, ação impulsionada por aquilo que os corpos dos bailarinos oferecem dentro de esquematizações em prol de um tema.

Para tanto, condensamos nessa pesquisa, três vertentes enquanto caminho de investigação e criação coreográfica: (i) partituras sonoras, (ii) orientação cartográfica e (iii) corpo-história. A primeira trata sobre os processos de escuta na relação bailarino e músico; momento que o músico expõe os seus impulsos para a estruturação da trilha, proporcionando uma compreensão dos lugares acessados para a conceituação da sua composição, seja espaços técnicos e/ou subjetivos, ajudando o bailarino compreender as camadas sonoras propostas dentro da obra. A segunda vertente é a exposição de um mapa conceitual, que auxilia na construção coreográfica do bailarino, sendo também, uma forma para compartilhar escritas e catalogar processos em dança, e, por último, o processo de entender a construção histórica do bailarino. O coreógrafo pesquisa e entende os lugares que o bailarino passou, na estruturação de sua corporeidade, para assim, estabelecer a composição da dança, uma atitude de mediação entre a trajetória do bailarino e as proposições estéticas da obra coreográfica.

No que tange registrar e escrever sobre dança, Bardet (2014) apresenta provocações sobre como escrever dança contemporânea que não seja pelos corpos. Este processo de transcrição da dança enquanto registro é uma área do saber que precisa ser tencionada para que possamos dialogar sobre as singularidades, mas também discutir sobre a problemática da conservação da escrita em dança. Será que a permanência da coreografia é apenas nos corpos dos artistas? Será que o ato de coreografar é uma forma de escrita

em dança? A autora aponta que a obra coreográfica é a oposição de uma obra sem esboço, ora, como se registram os estatutos que envolvem uma obra coreográfica?

Simon Hecquet e Sabine Prokhois indicam que coreógrafos que adotam as notações como forma de escrita em dança precisam aceitar que estas ferramentas são uma prática em obra, de uma obra, e que a escrita da dança ajuda a construir autenticidade e espaços de autorreferenciamento em construções estéticas. Mas ainda é um campo aberto de pesquisa, pois a potência de cada corpo é única e singular, destarte, a harmonização do corpo em dança é uma tarefa que precisa ser repensada, enquanto as escritas de coreógrafos e registros destes vocabulários precisam ser discutidas e alinhavadas.

Com a intenção de levantar provocações sobre a dança negro-brasileira, apresentamos um caminho, ainda que incipiente, de como esquematizamos a organização de nosso dançar, que hoje possui sua escrita em um mapa conceitual e no registro de relatos dos artistas envolvidos, mas que também investiga outros espaços que possam ajudar no processo de compartilhamento de pesquisas em dança.

Estéticas negras

As pesquisas e proposições sonoras, coreográficas e estéticas de nossa investigação têm como matriz a obra literária infantil *O Mar que banha a Ilha de Goré* de Kiusam de Oliveira, artista multimídia, escritora, educadora e bailarina, lançado no ano de 2014. O livro ganhou inspiração durante a sua participação no *Festival Mundial de Artes Negras – FESMAN*, em Dakar, no Senegal. Nesta obra, os leitores fazem o caminho inverso das viagens empreendidas pelos africanos escravizados a partir do século XVI. A mensagem central da obra é mostrar que a criança negra precisa saber suas origens em solos africanos, e entender o protagonismo africano em termos de berço da humanidade. A vivência desta montagem aconteceu na cidade de Vitória (ES), iniciada em julho do ano de 2021 e finalizada em novembro do mesmo ano, um espetáculo de cinquenta minutos em dança negro-brasileira. O Coletivo Emaranhado⁴, responsável pela gestão do espetáculo, é um grupo de pesquisa em artes cênicas com dispositivo na dança, que visa além de montagens de espetáculos, estruturar ações artísticas e pedagógicas sobre o seu processo de montagem por meio de linguagens escritas. Assim, revisito o objetivo de nossa proposta que é escrever sobre os processos composicionais de uma dança negro-brasileira, mas uma proposição que pensa a construção de uma corporeidade a partir da música. Deste modo, temos aqui reunidos três profissionais, o core-

4 www.coletivoemaranhado.com.br

ógrafo (Maicom Souza), o músico (Laith Maiga⁵) e a bailarina (Diedra Rovena), a partir desses artistas vamos registrar por meio de relatos, fotografias, vídeos e mapas conceituais os processos de tomada de decisão que culminam na coreografia *Solo para Yemònjá*.

Ao escolhermos pensar as subjetividades das artes negro-brasileiras e suas possíveis formas de enunciação e reflexão, Zeca Ligiéro (2011) sugere pensarmos as manifestações artísticas a partir de uma tríade que se fortalece nas ações do *cantar-dançar-batucar*, para o autor, esta junção é responsável por provocar a nossa percepção e afeto ao nos depararmos com uma arte negra. Assim, a partir dessa tríade, iniciamos um caminho para dialogar sobre uma prática performativa afrodiáspórica e iniciar um processo de montagem e encenação em dança. Para Ligiéro, foi por meio da dança, do canto e do som que os povos negros da afrodiáspora criavam estratégias de resistência contra as atrocidades do tráfico negreiro. As ações celebratórias que os africanos trouxeram para o Brasil, tanto as religiosas como as seculares, foram caminhos para recuperar comportamentos de seus ancestrais, mulheres, homens e crianças que forçosamente tiveram que deixar suas práticas culturais e reconstruí-las. Esta tríade estabelece um elo entre o Brasil e o continente africano, dispositivo para o fortalecimento das tradições ancestrais negras, um *religare* no qual os cantos populares, os sons dos atabaques e os movimentos corporais são um vínculo social que foi quebrado no período escravocrata e que ainda hoje precisamos pesquisar e entender as conexões históricas na relação Brasil-África.

Cantar-batucar: composições sonoras

Na dramaturgia do espetáculo *O mar que banha a Ilha de Goré*, na cena *chegada* temos a *coreografia 4* que junto da *música 5* precisam comunicar sobre a presença de Yemònjá. Neste momento do espetáculo, Kika, uma rainha brasileira de 10 anos, ao chegar em Dakar agradece a Yemònjá por ter feito a travessia do atlântico em segurança.

Mãe Mar: - Kika desce da barca, se depara com um lugar de areia morena e rosada; Goré.

Kika: - Aos meus ancestrais, irmão e irmãs deste solo africano, digo-lhes, em wolof, a língua do povo de câ, *jerejef*, obrigada.

Mãe Mar: - *jerejef*, obrigada. - Através de você vejo seus avôs e avós,

5 Nome fictício. Na metodologia da história oral temática de Bom Meihy, no tratamento da entrevista, temos a etapa da transcrição, momento que é incorporado no texto elementos extra-textos na composição das narrativas do colaborador, uma síntese do percebido pelo pesquisador, por este fato é indicado citar o nome do entrevistado apenas após leitura, apreciação e aceitação de divulgação de seu nome no texto.

bisavôs e bisavós, tataravôs e tataravós, que um dia, daqui do meu manto, olharam pela última vez para a ilha, dela despedindo-se com amargura. Filhos e filhas que do meu útero foram arrancados, brutalmente sequestrados.

Kika: - No Brasil, a água salgada é a Mãe, é Iemanjá. Obrigado Mãe Iemanjá por me trazer em segurança (Trecho do espetáculo *O Mar que banha a ilha de Goré*. OLIVEIRA, 2015).

Assim, após este texto, se inicia a dança que estamos pesquisando. Situados, brevemente, iniciamos o processo de registro e pesquisa dessa coreografia. Consideramos relevante destacar, antes de tratarmos das concepções sonoras de *música 5*, que o espetáculo possui uma melodia que é o dispositivo composicional do compositor. Por meio da kalimba ele propõe uma frase melódica que será inserida em diferentes partes do trabalho, sendo um signo estético com o objetivo de criar um desenho musical na obra. De origem africana, a kalimba é um instrumento musical formado por uma pequena prancha de madeira em cuja superfície se enfileiram, à maneira de teclas, lâminas metálicas de tamanhos variáveis, as quais, vibradas pelos polegares do músico, emitem um som suave. A criação de uma linha melódica com a kalimba tem o propósito de estabelecer uma sonoridade que visa permear alguns espaços do trabalho e articular uma comunicação entre as músicas, haja vista que cada parte da trilha é arquitetada levando em consideração as especificidades de cada cena. Sobretudo, em nossa percepção, o instrumento também ajuda a criar uma ambientação lúdico-infantil da trilha, tendo em vista que estamos estruturando um trabalho de dança infantojuvenil.

A melodia com a kalimba é um tema que está representando ou de certa forma remetendo ao mar, e o mar é um personagem estratégico na dramaturgia e no próprio espetáculo. Para a trilha eu penso o mar enquanto elemento que permeia todas as questões da dramaturgia. Então, sempre durante a composição do trabalho haverá alguma coisa que remeta a esse mar, a gente tem uma frase melódica, que tem origem na kalimba, e que a partir dessa melodia vamos criar outras variações. Tem outras maneiras que podem ser tocadas essa melodia, trarei, por exemplo, a sonoridade na marimba (MAIGA, 2021).

Construir variações sobre um tema, são recursos utilizados nos processos composicionais em música, esses artifícios podem ser notados nas óperas wagnerianas e nas trilhas de filmes. Quando propomos um tema para um trabalho sonoro é possível estabelecer uma trama que identifica tanto o personagem, que em nossa pesquisa é o mar, quanto a concepção estética sonora da obra. Laith Maiga (2021) apresenta esse tema melódico, que ora atua como *leitmotiv*, que faz menção ao mar, e acompanha todo o desenrolar dramático. Abaixo a partitura da melodia:

MÚSICA 2
TEMA DO MAR
SOLO KALIMBA YOKI

♩ = 115

Instrumentação complementar: saculelê, conchas, mini rocar, pandeiro, djembê.

Figura 1: Leitmotiv: Frase melódica do espetáculo
O mar que banha a ilha de Goré. Fonte: Elaborado por Dori Sant'Ana.

Sobre a melodia Maiga menciona:

Escolhi a kalimba para desenhar a dramaturgia na figura do mar porque ela é um instrumento banto de grande significado na diáspora africana nas Américas. No Brasil foi um instrumento que teve uma certa presença bem marcante entre o século XVI e até meados do século XIX, mas por alguma razão a kalimba perdeu seu espaço dentro da musicalidade tradicional brasileira e a gente não vê tão comumente o seu clima na música típica brasileira. Porém, no Zimbábwe, na República Democrática do Congo e também em Angola, nessas nações Banto, a gente tem uma musicalidade muito presente da kalimba em várias manifestações. Muda às vezes o nome [do instrumento] de um grupo étnico para outro, tipo *calimba*, *mbira*, *mbila*, *timbila*, dentro outros, mas são da mesma família.

Eu escolhi [a kalimba] porque ela tem essa questão forte de identificação negra, um pertencimento mesmo na diáspora, e segundo,

por uma questão de gosto mesmo, eu acho que a sonoridade doce compõe a dramaturgia. [...] Eu sinto falta de um elemento lúdico, que seja um som às vezes mais doce. [...] entendi que era um instrumento estratégico para essa trilha (MAIGA, 2021).

Após entendermos, brevemente, as razões que provocaram o compositor a estabelecer uma melodia para a montagem da música, precisamos trazer algumas informações sobre os dispositivos composicionais coreográficos que pretendemos estruturar. A **dança 4** denominada **Solo para Yemònjá** será coreografada pensando na música e em algumas orientações coreográficas. Não se trata de uma sequência de movimentos executados sobre uma música usada como um “pano de fundo”. O que estamos abordando é a edificação de uma dança com a qual a bailarina busca a escuta e a fruição das estruturas composicionais da música, ao mesmo tempo que se orienta pelo mapa conceitual da coreografia, e a partir desses pontos, estrutura a organização de sua movimentação.

Até o momento, entendemos que o conceito criativo do músico, para a concepção estética da obra sonora, parte da criação de um tema melódico protagonizado pela kalimba. Especificamente na dança **Solo para Yemònjá** o processo de montagem sonoro não está diretamente relacionado com a kalimba, seus disparadores composicionais estão nas variações do *jicá*. A partir desse som, que o processo coreográfico será iniciado. A dança será enunciada a partir da assimilação da proposição musical pela bailarina.

Um adendo, o que pode ser óbvio para a pessoa que lê esse escrito, que seria a necessidade de a bailarina escutar a música para compor sua dança, não é uma ação tão simples, em nosso caso, devido às questões contingenciais da pandemia, tínhamos apenas três meses para montar um espetáculo de cinquenta minutos, com seis pessoas em cena, em um trabalho com dispositivo na dança que une dança, canto e teatro. Durante esse processo, nem todas as coreografias tiveram suas músicas finalizadas, para que assim, fosse possível a construção corporal. Deste modo, grande parte das coreografias foram estruturadas apenas com a cadência rítmica proposta pelo músico. O que fizemos nesse escrito foi uma ação que gostaríamos de realizar com todas as danças do espetáculo, uma dinâmica de diálogo sobre a composição sonora e após esse processo, pensar a composição corporal, mas essa atitude ficou um pouco distante de nossa realidade.

Voltando, para a composição da **música 5** o músico opta como dispositivo composicional da estética sonora, a utilização de um ritmo dos candomblés denominado *jicá*. Na metafísica yorùbá o *ijinka* traz consigo a gestualidade do òrìsà Yemònjá, que consiste em movimentos de quebrar as ondas do mar com o corpo, um processo de decompor o movimento por meio de tremulações do

ombro, cedendo o peso gravitacional, desmontando as linhas horizontais⁶ do corpo. Lopes (2011) apresenta o *ijiká* como uma organização sonora elaborada por atabaques numa dinâmica de reverência aos òrìsà, um toque característico dos candomblés, composto por uma orquestra ritual entre tambores e demais instrumentos. Cardoso (2006) acrescenta que o *jinká* vem da cultura *jeje* e significa ombro, uma alusão aos movimentos de rotação e tremulação que pertence ao ritmo, um toque diretamente associado às danças da divindade considerada a mãe das águas salgadas. Destacamos:

José Flávio Pessoa de Barros e Edilberto José de Macedo Fonseca se referem ao *jicá* como outro nome para o toque satô. Entretanto, na Casa Branca, *satô* e *jicá* representam toques completamente diferentes, como se pode constatar ao compararmos o conteúdo que preenche as seções referente aos respectivos termos. No *jicá*, *rumpi*, *lé* e *gã*, apresentam organizações sonoras peculiares, ou seja, distintas dos demais toques. O *rum* é tocado como uma das mãos, enquanto a outra toca com a *aguidavi*; *rumpi* e *lé* são percutidos com as *aguidavis* (CARDOSO, 2006, p. 333).

O *gã*, *rumpi* e *lé*, no *jicá* tradicional, se articulam de 6 em 6 unidades básicas de medida, como mostra a transcrição abaixo.

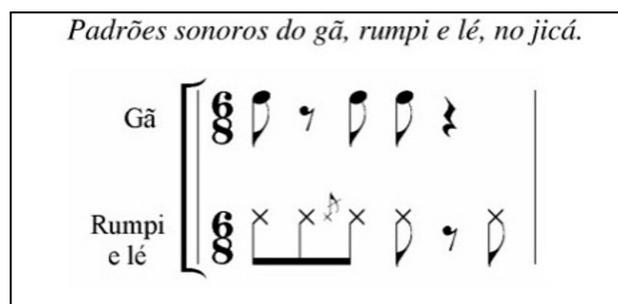


Figura 2: *Jicá*: Fonte: CARDOSO, 2006, p. 333. Figura 2.

A pesquisadora Rosamarina Barbara (2002), ao tratar da relação entre a sonoridade do *jicá* com os movimentos corporais, após observar uma festa de candomblé, aponta que o toque, quando acelerado, remete *tonibobé* (toque de Sàngó), mas o dançar calmo de Yemònjá e seu movimentar dos ombros criar uma am-

6 Entendemos um corpo alinhado, quando há uma simetria da bacia sobre os pés, o tronco sobre a bacia e a cabeça sobre o tronco, com a coluna em ascensão. No *jicá*, com os movimentos de tremulação mudam tal gestualidade. A postura vertical humana e as premissas desse corpo ereto se diluem pelos movimentos das virilhas que desalinham o posicionamento dos ilíacos e fêmures. O peso da massa corporal é solto pelo solo, encontrando movimentos de locomoção bípede, gradativamente, e as oscilações entre o corpo vertical e horizontal apresentam signos das danças dos òrìsà e de poéticas individuais de uma dança contemporânea.

bientação de serenidade e calma. “Durante essa mesma festa, foi clara a importância do *jincá*, que corresponde a um movimento dos ombros feito em ocasião da dobra do rum” (BARBOSA, 2002, p. 158). Os toques e as danças de motrizes negro-brasileiras possuem a interconectividade entre a dança e o toque para a construção das frases coreográficas, os gestos e os tempos musicais podem se articular em unidades básicas de medida, tema que não trataremos nesse escrito, pois vamos nos ater em entender o caminho composicional do músico para criação de uma trilha que possui como disparador o *jicá*. Para a construção rítmica da **música 5**, o compositor estabelece uma relação entre a mitologia de Yemônjá, as águas salgadas dos oceanos e as práticas ritualísticas dos candomblés.

Eu fui diretamente na estrutura do *jicá*, que é um dos ritmos típicos do Candomblé Ketu, que eu gosto muito da musicalidade, e é óbvio que ele remete à figura de Yemônjá. Então, por uma questão de afinidade e por uma questão de respeito a esse pertencimento, Yemônjá foi o meu ponto de partida (MAIGA, 2021).

A proposta composicional da **música 5**, inicia em um improviso com um instrumento artesanal que o músico denomina *efeito reciclável*, em seguida, uma sonoridade que coloca em diálogo os tambores de língua de aço *rav-vast* e o *handpan*. Por fim, o desenrolar e a finalização da trilha se forja por diferentes padrões do *jicá* tocados com o pandeiro. Uma proposição de criação sonora com a intenção de sair do óbvio, que seria estruturar uma dança para Yemônjá com o *gã*, *lé*, *rum* ou *rumpi*, uma organização sonora característica e explícita. Portanto, para provocar a criação coreográfica, a trilha inicia com sons da natureza que apresentam uma ambientação para a inserção do *jicá* em 3 padrões diferentes em pandeiro.

Então assim, resumindo, a trilha ela está muitas vezes a serviço da coreografia, mas ela também já está criando uma certa personalidade por causa de instrumentos específicos, de ritmos e de caminhos, ora melódicos, ora texturais. Tem os momentos que eu penso na textura e sons que remetam ao mar, mas também sou atravessado pelo reggae, que é um ritmo que embora também seja fruto da diáspora, o reggae está muito mais associado à sensação pop, embora também tenha conexão sagrada com os jamaicanos.

E também é um ritmo super estabelecido no Senegal e no Brasil. E aí o reggae, também tem seu lugar na trilha. No fim das contas, eu não estou procurando esbarrar em rótulos, em caixinhas, em barreiras, mas dar uma certa voz, uma certa liberdade e respeitar os fundamentos, além contemplar a musicalidade que eu sinto que elas têm a ver com a dramaturgia (MAIGA, 2021).

Destacamos que sobre o processo de montagem e a dinâmica de unir corporeidade e som, a bailarina Diedra Rovena (2021) explicita que o *jicá* não é uma dança ou toque que fazia parte de seu repertório nas artes, o contato aconte-

ceu dentro desta montagem. Ao receber o ritmo de Yemônjá tocado no pandeiro a bailarina aponta que foi um processo tão diferente quanto seria escutar o ritmo aos sons dos atabaques, mas após escutar toda a trilha, sentiu a impressão que faltava algo, que talvez possa ser realmente o toque do tambor. Pelo fato do instrumento lhe proporcionar mais impulsão para desenvolvimento do movimento. *“O pandeiro é diferente, não que ele não nos leva a fazer o movimento, mas ele é um som gera uma caixinha de dúvidas, estou acostumada com a sonoridade dele no samba e pagode, aqui foi uma desconstrução”.*

PADRÕES GINKÁ
PARA PANDEIRO

1

2

3

Figura 3: *Dança para Yemônjá.* Variações de pandeiro.
O mar que banha a ilha de Goré. Fonte: Elaborado por Dori Sant’Ana.

Os padrões rítmicos no pandeiro adotados para a construção da trilha não seguem exclusivamente as sequências apresentadas acima. Os padrões são utilizados em sequência, mas no desenrolar da música eles se misturam apresentando diferentes variações que caracterizam a canção. Trazemos para apreciação a *música* ⁷.

⁷ <https://youtu.be/-BQzpKHto0U>



O eixo cerceador desta montagem coreográfica está na tentativa de estabelecer um processo de diálogo com o livro de Kiusam de Oliveira e entrecruzar com a nossa trajetória na dança. Para diálogo nesse escrito, enquanto aporte metodológico, além de apresentarmos pensamentos sobre a dança contemporânea por meio de levantamento bibliográfico, trazemos os relatos de experiências, entrevistas e a escrita da memória oral enquanto sede epistemológica, ferramentas que dentro da metodologia da afrocentricidade são *caminhos-outros* para coletarmos informações e assentarmos os fundamentos da afrocentricidade, que se estrutura na dinâmica da localização e agenciamento do sujeito em seus processos relacionais.

Para adiante, vamos apresentar o mapa conceitual da coreografia e a partir dele versarmos sobre os processos composicionais da dança, diálogo mediado pelo método cartografia na encruzilhada do filósofo Luis Carlos Santos, as concepções de artes performativas de Zeca Ligiêro, além das contribuições de Inaicyrá Falcão em suas pesquisas em dança.

Elementos composicionais em dança

Para estabelecermos os códigos de nossa dança, pensemos a corporeidade enquanto um corpo em ação, munidos de vontade e potência para um fim, um corpo inteiro, encarnado, que é uma reverberação dos espaços que passou, de todas as subjetividades experienciadas e que agora, junto de elementos estéticos externos ao seu corpo, que também possui sua trajetória e história, vão se unir para comunicar algo. Assim, com a música, os elementos simbólicos e com as indicações coreográficas, o corpo da bailarina inicia a montagem de nossa coreografia, uma corporeidade que pretende restaurar comportamentos e práticas corporais inspirados na gestualidade de Yemônjá.

A dança enquanto uma linguagem não-verbal, fazendo um recorte para dança negro-brasileira, possui nos gestos, nos movimentos, nos figurinos, nos elementos cênicos e nas músicas, referências iconográficas para que o espectador possa ter leituras da ação. Tratando dos òrìsà, as codificações coreográficas podem pesquisar as trajetórias mitológicas enquanto saberes para estabelecer a construção dos movimentos. A vista de exemplo, quando pen-

samos em arquétipos de Yemônjá tratamos de uma divindade feminina da cultura yorùbá na qual suas essências mitológicas estão associadas ao elemento água e ao poder da criação. Mãe de todos os òrìsà, Yemônjá é considerada a grande mãe “senhora das cabeças”, responsável por harmonizar as energias positivas e negativas de seus filhos e filhas. Sua dança é caracterizada pelos movimentos dos braços, que realizam ondulações e representam grandes abraços, analogias aos comportamentos humanos de afago e acolhimento (BARBARA, 2002).

Barbara (2002), ao pesquisar a dança de Yemônjá nos rituais dos candomblés, descreve que o seu dançar é caracterizada por um conjunto de movimentos que indicam posturas que estimulam respeito, um mover que transparece serenidade, suavidade, com um caráter muito lento na utilização dos braços em gestos arredondados, além das restaurações de signos que remetem a maternidade, fecundidade e as experiências do zelar. Sendo um òrìsà das águas, dentro da metafísica africana, seus movimentos ao dançar são marcados pela fluidez, um conjunto de gestos contínuos e controlados.

Quando eu estava montando a coreografia, fiz movimentos leves, todos fluidos. Eu também fiz um experimento na praia, percebi que os movimentos são densos e que eu poderia colocar na coreografia, e depois encaixei na música (ROVENA, 2021).

Para a montagem da **coreografia 4** vamos nos valer dos arquétipos de Yemônjá, dentro do ritual yorùbá, para incitar o processo criativo. Dividiremos a proposta coreográfica a partir de três parâmetros disparadores: (i) os elementos cênicos, (ii) as indicações gestuais e (iii) o desenho/mapa coreográfico. No primeiro trazemos o filá como objeto indicativo de movimento externo ao corpo da bailarina, se estruturando como agente provocador de movimento, elemento que deve ser somado a sua corporeidade. Em seguida trazemos como indicação gestual o ato de mergulhar, abraçar, deslizar, pular, dentro de movimentos que façam analogias às ondas do mar, além da construção de ações que prezam pela fluidez, por fim, estabelecemos enquanto espaço cênico, um desenho no chão que simbolizam três ondas, local para início e finalização da cena. O mapa conceitual é um espaço para a bailarina mediar suas decisões coreográficas a partir da música, se configurando, nesta pesquisa, como uma possível forma de incitar escritas coreográficas. Na página a seguir trazemos o mapa supracitado:

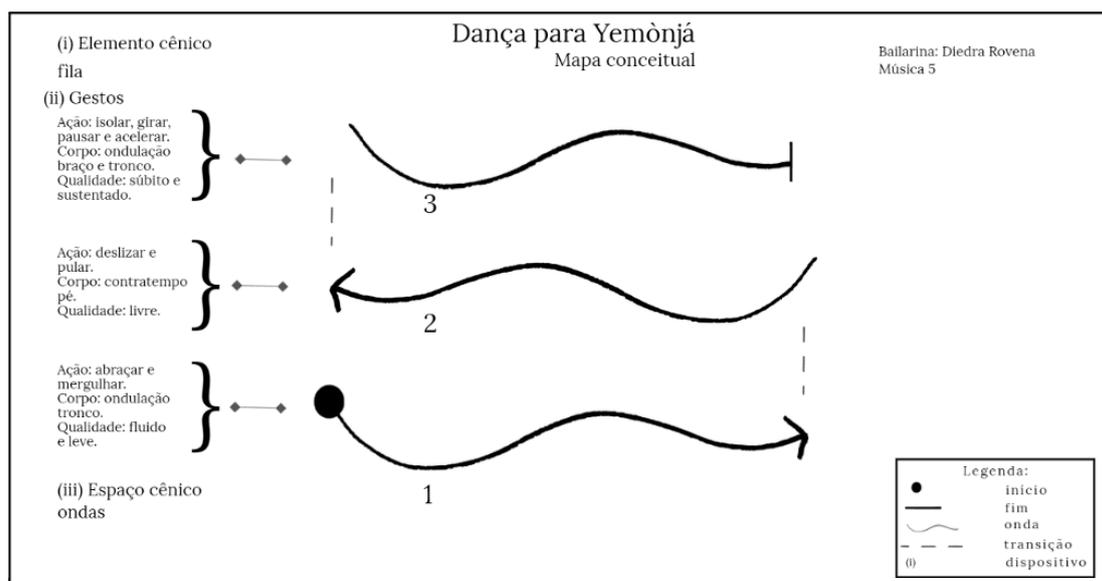


Figura 4: Mapa conceitual. Dança para Yemònjá.
O mar que banha a ilha de Goré. Fonte: Elaborado pelo autor.

A escolha dramatúrgica de inserir os elementos cênicos é um indicativo para que a bailarina já possa entrar no processo de transe/transição para a construção de sua personagem na dança. O filá é uma espécie de gorro utilizado nas indumentárias dos òrìsà na tradição yorubana (LOPES, 2004). Nossa intenção com a inserção do elemento cênico, além de trazer informações para a corporeidade da bailarina é apresentar para os espectadores outros símbolos e indicativos estético enquanto fonte de informação, pois são elementos que possuem história, memória e ancestralidade, objetos que fazem parte de outras mitologias que são fontes de saberes e diálogo.

Para Rovena (2021), a elaboração do mapa conceitual trouxe para a pesquisa do movimento uma proposição nunca experienciada, o desenho proporcionou uma noção espacial que reverberou no processo composicional. O mapa, atrelado às indicações corporais, foram vetores que contribuíram para a exploração corporal da bailarina. Tendo em vista que a formação da corporeidade e que o corpo-história da bailarina vem de uma escola em dança clássica, tentamos como as indicações gestuais e cartográficas aproximá-la da gestualidade da dança negro-brasileira, propondo assim, movimentos que prezam pelas ondulações, gingas, tremulações, polirritmia, contrações, além de uma gestualidade cujo eixo seja terreno.

O mapa facilitou a minha vida, porque quando a gente cria algo do zero, a gente não pensa no mapa igual este. Aqui desenhei os caminhos que eu tenho que passar. Geralmente a gente vive num breu, no escuro, e a gente precisa começar a dar à luz a partir dos movimentos. Assim, criar um mapa na mente, visualmente, ficou bem melhor para mim (ROVENA, 2021).



Figura 5: Cartografia. Desenho do mapa coreográfico.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando trazemos o mapa conceitual e apresentamos algumas orientações gestuais, tais como o ato de mergulhar, abraçar e deslizar com a qualidade fluida, pensamos em estabelecer indicativos corporais para deixar a dança em um ambiente mais leve e acolhedor. Sendo o espetáculo uma proposta de dança infantojuvenil e pelo fato de sua dramaturgia apresentar uma leveza ancorada nas ondas de Yemònjá, também optamos por definir que estes movimentos da bailarina teriam como disparadores a graciosidade. Ainda indicamos que fossem inseridos os movimentos de quebrar as ondas com as mãos, gestos que façam analogia à realza africana e solicitamos que fosse mantido a precisão e a força de Yemònjá, que coreograficamente é representada pelos giros e pulos firmes.

Por fim, a nossa intenção é proporcionar para a bailarina repertórios iconográficos, para aqui assim, consiga unir essas orientações coreográficas com as proposições musicais apresentadas na trilha. Estabelecer uma cartografia cênica para o desenvolvimento do dançar pode ser considerada uma possível forma de escrita em dança, um disparador que auxilia a criação coreográfica. Esse espaço cênico é um caminho para estabelecer diretrizes de diálogo, que em nossa pesquisa, é caracterizado pelo desenho das ondas no chão, que é uma representação simbólica à Yemònjá e seus arquétipos relacionados às águas salgadas, tempestades e ressacas.

Signos coreográficos em Goré

A bailarina foi convidada a ler o levantamento bibliográfico desta pesquisa, escutar as propostas composicionais do músico, a música, e por fim, a partir do mapa conceitual com as respectivas indicações coreográficas, forjou a sua dança. Uma dinâmica nova para o nosso processo de pesquisa, estamos elaborando um possível caminho de se estruturar propostas de escrita de movimento, incitadas pela tríade filosófica *cantar-dançar-batucar*.

Além do mapa conceitual e dos elementos cênicos, propomos que a bailarina pesquisasse seus movimentos com os pés descalços, que seu tronco, jun-

to de seus braços, flutuasse pelo ar, trazendo representações de movimentos cautelosos, de tal forma que o seu gesto demonstre que ela é uma divindade da realeza. Ainda indicamos que o peso de seu corpo, ao mesmo momento que ao tentar mergulhar, também estabeleça uma relação com a terra, seus pés precisam deslizar, pular e criar contratempos que desloquem seu quadril em oposição aos pés, numa fluência livre e estabelecendo uma relação flexível com o espaço. A bailarina por meio de movimentos ondulados deve também criar relações polirrítmicas no seu dançar, um corpo encarnado, que estabelece um elo com o espaço a partir de sua história corporal, somada aos indicativos estéticos apresentados na proposta composicional.



Figura 6: Gesto. Construção coreográfica.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Adiante trazemos a dança e o resultado da assimilação sonora e cartográfica pela bailarina na dança *Solo para Yemônjá*⁸:



Por fim, este conjunto de movimentos anunciado por Ayanna (personagem de Diedra Rovena) é a corporificação da sonoridade proposta por Laith Maiga. Deste modo, encerramos para este momento, o nosso olhar sobre os possíveis caminhos de processos composicionais em dança negro-brasileira, demonstrando as decisões criativas que adotamos para enunciação de um dançar negro.

8 https://youtu.be/QDXn_b2gF4Q

Conclusão

Ressaltamos que a nossa pesquisa se emaranha na tentativa de estipular conteúdos pré-coreográficos para a concepções do dançar, mais especificamente, material para a construção da gestualidade de Yemônjá. Uma tentativa de evitar dicotomias que separam teoria e prática, propomos um processo de montagem e encenação em que a bailarina tivesse este texto e suas orientações estéticas enquanto dispositivo para criação coreográfica.

Tangenciados pelas premissas de pensar o corpo que dança e nas tentativas de esquematizar processos de decisões coreográficas, trouxemos esta pesquisa, que mesmo em construção, contribui para os estudos composicionais em dança contemporânea. Assim como os trabalhos de Inaicyr Falcão, artista que explora as fronteiras do corpo potencializando a expressividade e a criatividade dos bailarinos, a nossa pesquisa está emoldurada pela prática de indicações estéticas por meio de elementos cênicos, sonoros e cartográficos enquanto disparadores dos processos criativos de montagem e encenação, tudo atrelado aos arquétipos do panteão dos òrìsà.

Nessa pesquisa, o nosso trabalho coreográfico e dramaturgico abarca ampliar as possibilidades de repertórios sobre a cultura afrodiaspóricas no corpo da bailarina, convidando que a partir do batuque, da dança e do canto ela estabeleça uma relação consigo, com os outros corpos e com o espaço. As orientações sonoras e coreográficas, externas ao corpo da bailarina, pesquisam a arte negro-brasileira, para que assim, a construção da corporeidade resplandeça em possíveis indicativos estéticos de uma arte negra.

O espetáculo *O Mar que banha a Ilha de Goré* busca reunir elementos verdadeiros de um estilo de vida, sistematizando possibilidades reais e habituais em um presente humano por meio da dança. Nosso propósito é contar a nossa perspectiva, na intenção de romper estereótipos sobre as práticas do povo negro, processo de aproximação com a sociedade, para que assim se possa refletir sobre o contexto das manifestações culturais do Outro, um processo de tolerância das diversas formas se viver socialmente.

Referencial

BARBARA, Rosamaria Susanna. **A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.** 2002. (Tese de doutorado em sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia.** Martins Fonte, São Paulo, 2014.

BERNARD, M. **De la création choréographique.** Paris, CND, 2001.

BRAGA, Paola Secchin. **Dramaturgia no corpo**. Poiésis, Niterói, v. 19, n. 32, p. 121 – 134, jul./dez. 2018.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2014. (Tese de doutorado em música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. (Tese de doutorado em educação) – Universidade de São Paulo/Feusp, São Paulo, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

MEIHY, J.C.S.B. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 2002.

OLIVEIRA, Kiusam de. **O mar que banha a Ilha de Goré**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2015.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Looking at Dances: A choreological perspective on choreography**. London: Verbe Publishing, 1998.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte- educação**. 2. Ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Luis Carlos. **Justiça como ancestralidade: em torno de uma filosofia da educação no Brasil**. 2014. (Dissertação de mestrado em educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

Entrevista

MAIGA, Laith (nome fictício). **Depoimento [set. 2021]**. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vitória (ES), 2021.

ROVENA, Diedra Machado Lino. **Depoimento [out. 2021]**. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vitória (ES), 2021.