

Traduções e ressignificações da tradição afro-brasileira na dança: diálogos em tensões de produção de sentido e produção de presença na cena contemporânea.

BARROS DA PAIXÃO, Maria Lurdes¹

Resumo

O artigo faz uma análise da poética coreográfica e dramática da Dança Contemporânea elaborada e ressignificada pela companhia de dança Balé Folclórico da Bahia - BFBA. Os símbolos, mitos e ritos das danças de origem afro-brasileira e o tratamento estético dado às criações do BFBA são o foco deste artigo. Transpondo tempo e espaços geográficos e culturais, o artigo apresenta a análise dramático-coreográfica das criações do BFBA visando identificar a zona de tensão entre produção de sentido e produção de presença nas coreografias analisadas.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Dramaturgia; Coreografia; Produção de Presença.

Abstract:

The article analyzes the choreographic dramaturgy and poetics of contemporary dance and re-signified by the elaborate dance company Ballet Folklórico da Bahia - BFBA . Symbols , myths and rituals dances of african - brazilian origin and treatment of aesthetic creations BFBA are the focus of this article . Bridging time and geographical and cultural spaces, the paper presents the analysis of the dramaturgical - choreographic creations BFBA to identify the area of tension between the production of meaning and production presence in choreography analyzed .

Keywords: Dance contemporary; Dramaturgy; Choreography; Production of presence.

1.
professora AdjuntaII
Departamento de Artes
da UFRN- Curso de
Licenciatura em Dança
Processos de Criação em
Dança. UFRN

Grupo de Pesquisa:
Linguagens da Cena:
imagem, cultura e representação - LINC

Analisar as diferentes poéticas criativas na dança contemporânea exige que se faça um esforço para compreender a dimensão dada ao termo no âmbito da criação coreográfica em dança. Nessa perspectiva, o termo utilizado nestes escritos se refere à forma como a companhia de dança analisada constrói seus processos de criação a partir de suas experiências e vivências com a tradição afro-brasileira.

Nesse contexto, o que interessa saber é como as Companhias apreendem a materialidade das danças de tradição que se apresentam em sua fisicalidade, assim como, em seu imaginário social e simbólico, em seus discursos implícitos, em suas formas estruturantes e bem definidas e em sua estética-dramatúrgico-coreográfica. Enfim, em sua presença de expressão estética.

A experiência de pesquisa e criação artística a partir dos estudos sobre a cultura afro-brasileira, especificamente suas danças, se deve ao fato de que essas danças apresentam em sua estética-cênico-espetacular algo de muito significativo em termos de produção de presença e de produção de sentido. Convém explicar o que entendemos como produção de presença à luz da proposição formulada por Hans Ulrich Gumbrecht. Para Gumbrecht (2010), “produção de presença” significa olhar para algo que é tangível e que está à sua frente, que se desloca para diante, ou seja, o termo abrange os objetos e os elementos do mundo em estado de presença e em permanente movimento. Sua proposição crítica o movimento pautado exclusivamente na interpretação das coisas e do mundo.

Nessa perspectiva, as danças de tradição africana denominadas no Brasil de danças de origem afro-brasileiras se presentificam em sua dimensão estética, abrangendo três questões fundamentais e inter-relacionadas: forma, conteúdo e expressão. Essas questões são analisadas a partir de quatro conceitos combinados assim descritos: significante, significado e substância, além da “forma”, devidamente apresentados por (Gumbrecht 2010). O autor adota tais conceitos baseado nas ideias e estudos sobre signo de Louis Hjelmslev, visando um afastamento do sentido das coisas existentes no mundo, tais ideias propõe um desvio, que predispõe a abertura para novas formas de olhar as coisas que nos rodeiam e de uma certa forma nos afeta em quatro perspectivas conceituais distintas e correlacionadas. Os quatro pólos conceituais, acima apontados, servem de guia para as análises propostas no presente artigo acerca da dramaturgia-coreográfica das danças de tradição africana no Balé Folclórico da Bahia.

A dança e os diversos conteúdos pelos quais se expressa, ou seja, os movimentos corporais e suas relações espácio-

temporais materiais, indispensáveis à dança (Substância de expressão). O imaginário social e simbólico presente no pensamento dos intérpretes-criadores, enquanto elementos antecedentes à forma e à estrutura coreográfica (substância de conteúdo) devem ser rigorosamente observados. As formas plásticas construídas no espaço do corpo e pelo corpo no espaço, que se configuram em imagens e paisagens na cena de dança (forma de expressão) são parte desse conjunto de observações. Faz-se necessário verificar como se constrói a dramaturgia dessas danças a partir das observações acima citadas, isto é, apreender e observar a dança não somente por meio da execução dos passos numa perspectiva *virtuose*, mas, sobretudo, sua forma material e plástica, seu desenho, sua imagem espacial, seus acentos rítmicos, sua intenção e dimensão temporal, além de sua relação com os variados e diferentes materiais e objetos cênicos utilizados na coreografia.

Sabe-se que os rituais, fonte dessas danças são realizados em seu *locus* de origem, sem elementos de mediação de qualquer natureza, isto é, os rituais dançados se apresentam e se presentificam nos barracões das comunidades terreiros, com sua estética própria, sem interferência de ordem ético-estética e conceitual. Por se tratar de danças originárias da tradição do culto afro-brasileiro popularmente conhecido como candomblé, o olhar sobre elas é dirigido para sua gestualidade simbólica, para as coisas que significam, que possuem sentido prévio.

Mas, apesar do princípio de que todos os discursos de autodescrição coletiva contêm elementos de cultura de sentido e de presença, está certo supor que alguns fenômenos culturais (por exemplo os sacramentos da igreja ou a racionalidades de atuais cultos afro-brasileiros) estão mais ao lado da cultura de presença, ao passo que outros (como a antiga política de Roma ou a burocracia do início do império espanhol são predominantemente fundados na cultura de sentido. (GUMBRECHT,2010,p.106.)

Análise dramaturgico-coreográfica dos espetáculos do BFBA

O mito na dança afro estabelece relações entre o indivíduo, às forças e os poderes dos deuses africanos. A presença do mito na dança ritual para Santos J. (1996, p. 35) é: “Na dança, o elemento dramático, a relação com o poder extraterreno, é manifestado quando o indivíduo ou grupo em êxtase procura a comunhão com este poder sobrenatural, refletindo um estado emocional, eidos”. Aqui a questão que se coloca para o coreógrafo e intérpretes-criadores é sobre as reais possibilidades

de se trazer para o corpo do dançarino esse estado emocional inerente a um estado de presença singular, de característica híbrida (corpo material justaposto a um corpo espiritual). Um corpo que se reconhece em sua materialidade existencial, em seu estado de imanência, mas que também se reconhece como um corpo capaz de transcender a sua materialidade existencial. A imagem observada dos corpos em “eidos” é aquela que este se apresenta naquilo que lhe é inerente e em permanente estado de presença. O indivíduo em êxtase entra em comunhão com o seu orixá, ou seja o seu corpo é tomado em posseção e este passa a agir (dançar) de acordo com as características específicas do orixá que é o dono de seu *ori* que significa cabeça no dialeto africano Iorubá. Assim, o que olhamos no corpo que dança em estado de posseção no candomblé é a verdade implícita de um corpo que é, que se exterioriza em ação ritual dançada, e não o que poderia ser à luz de nossas interpretações e transposições para o palco.

Ainda de acordo com Gumbrecht (2010), o que vemos em efeito de presença como no exemplo citado acima, também suscita o desejo de explicar o efeito de sentido dessas ações. Estabelece-se, então, uma zona de tensão existente na arte, em específico nas danças do Balé Folclórico da Bahia entre o que essas danças produzem em efeitos e sentido e de presença. As coreografias do “*Pantheon dos Orixás*” buscam apresentar o elemento dramático associado à função ritual dessas danças, embora deslocadas de seu contexto e de sua função sagrada. Fato que perturba o estado de presença, problematizando a questão entre o estado ritual e o estado cênico.

As coreografias deste espetáculo não seguem a ordem preestabelecida pelo *Xirê² no culto afro-brasileiro*, contudo, para efeito de prestar uma informação didática do que ocorre nas práticas das danças rituais e litúrgicas dos orixás nas comunidades terreiros, apresenta-se a ordem do *Xirê* na análise do espetáculo o *Pantheon dos Orixás*, conforme a seguida no culto afro-brasileiro que obedece a seguinte ordenação: dança de *Ogum*, dança de *Oxóssi*, dança de *Ossain*, dança de *Obaluaê*, dança de *Xangô* dança de *Iansã*, dança de *Oxum*, dança de *Iemanjá* e dança de *Oxalá*.

O orixá Oxossi é considerado o deus dos caçadores, sua dança consiste em movimentos realizados em tempo rápido com variações de dinâmica que se alternam com o tempo lento. Constata-se que o tempo rítmico predominante é rápido com saltos, giros e deslocamentos no espaço. O cântico inicial é: “*ómóródé xé ré eua lo ibô ómóródé xé ré eua lo ibô ôni araiê ode a rerê ô puê ómóródé xé ré euê irôco xé ré eua lô ibô*”.³

Na sequencia do *Xirê*, tem-se a coreografia do orixá Ogum

2.
Xirê dança da roda ritual realizada pelos orixás no sentido anti-horário. (Nota da autora).

3.
Tradução: “O filho do caçador origina-se das folhas de Iroko Origina-se da beleza e poder das florestas, o filho do caçador origina-se das folhas de Iroko, origina-se da beleza e poder das florestas, Senhor da humanidade, Nosso bom caçador, nós o chamamos. O filho do caçador origina-se das folhas de Iroko, origina-se da beleza e poder das florestas”. (OLIVEIRA, 2002; p. 42/43).

que traz nas mãos uma espada, cujo movimento dos braços golpeia o ar em diversas direções, sua dança simbolicamente representa o cortar do mato, o abrir dos caminhos. O corpo do dançarino realiza movimentos entrecortados e rápidos que variam a dinâmica de acordo com os cânticos e os toques percussivos. *Ogum* é o orixá guerreiro mais temido do culto afro-brasileiro por força do seu temperamento de características bélicas. Sua cor característica é o azul em tom mais escuro. A coreografia é iniciada ao som do cântico: “*Ògum pa ó lêpa alacôrô pa ô jarê, Ògum pa ó lêpa alacôrô pa ô jarê*”.⁴

A apresentação do *pantheon* prossegue com a dança do orixá *Oxossi* que é considerado o deus dos caçadores. Sua dança consiste em movimentos realizados em tempo rápido com variações de dinâmica que se alternam com o tempo lento. Constatase que o tempo rítmico predominante é rápido com saltos, giros e deslocamentos no espaço. O cântico inicial é: “*ómóródé xé ré eua lo ibô ómóródé xé ré euá lo ibô òni araiê ode a rerê ô puê ómóródé xé ré euê irôco xé ré eua lô ibô*.”⁵ Após a dança de *Oxossi* os cânticos entoados apresentam a dança do orixá *Ossain*.

Ossain é considerado o orixá da medicina, sua dança é executada com movimentos amplos, rápidos e ágeis na qual o corpo todo participa em harmonia com os cânticos e o ritmo dos atabaques. O figurino de *Ossain* é composto de folhas, em alusão às folhas medicinais. O dançarino que representa a dança de *Ossain* realiza movimentos de bater e sacudir um ramo de folhas em diferentes direções com os braços. O seu cântico diz: “*Ösanhim ilê aráalê ó Ösanhim ilê aráalê ô ósanhim é ti mdoquê cum é ti mdoquê cum ósanhim ilê ô ósanhim é ti mdoquê cum é ti mdoquê cum ósanhim ilê ô*”.⁶

A cena coreográfica do *pantheon* prossegue com a coreografia de *Obaluaê* (o orixá que cura as chagas, as doenças). A característica principal desta dança está no gestual do dançarino, que mantém o corpo inclinado para frente em direção ao solo, até mesmo quando realiza saltos e deslocamentos no espaço. Observa-se que os movimentos dançados são executados em contrações que se iniciam no centro do corpo e se expande para suas extremidades.

Xangô é orixá masculino do *pantheon* que representa o elemento fogo. A sua dança tem início com o dançarino que transporta sobre as mãos dois pratos de barro, contendo fogo. Ele entra dançando e coloca os pratos no chão na parte da frente do palco. Em seguida, realiza uma dança, na qual, os pés deslocam-se para frente e para trás e os braços acompanham a toda a movimentação do corpo. Os braços enfatizam o ritmo empreendido pelo corpo. Inicialmente, a música é de ritmo moderado e a movimentação é para diversas direções do palco. Quando

4. Tradução: “Ogum mata, ele persegue, o Senhor do Akorô mata, ele sente felicidade em lutar”. Oliveira (2002:p. 36).

5. Tradução: “O filho do caçador origina-se das folhas de Iroko. Origina-se da beleza e poder das florestas, o filho do caçador origina-se das folhas de Iroko, origina-se da beleza e poder das florestas, Senhor da humanidade, Nosso bom caçador, nós o chamamos. O filho do caçador origina-se das folhas de Iroko, origina-se da beleza e poder das florestas”. (OLIVEIRA, 2002; p. 42/43).

6. Tradução: “Ósónyín está na casa, somos seus familiares. Ósónyín está na casa, somos seus familiares. Ósónyín é aquele que pode fazer-nos completamente bem-sucedidos, Ósónyín está na casa, Ósónyín é aquele que pode fazer-nos completamente bem-sucedidos, Ósónyín está na casa”. Oliveira (2002:p.63).

os atabaques repicam e aceleram o ritmo, imediatamente o corpo do dançarino passa a executar uma série de movimentos com os braços e as mãos, que exigem uma habilidade precisa. O dançarino realiza dois movimentos diferentes dentro de uma mesma sequência rítmica sem haver ruptura na fluidez e continuidade dos movimentos. O primeiro movimento é feito com os braços semiflexionados acima da cabeça na direção ascendente, as mãos realizam um gestual entrecortado, rápido, direto, ritmicamente marcado e acentuado pela música percussiva. Antes mesmo que o braço retome a posição inicial, o outro braço já se prepara para realizar outro movimento, desta vez com os braços em posição descendente. Alternadamente, os braços executam as sequências de movimentos, sem, contudo, interromper o ritmo e a fluidez coreográfica.

Num segundo momento da dança de *Xangô*, acelera-se o ritmo dos cânticos e dos atabaques, o dançarino então, de forma precisa, desloca-se no solo com rapidez, realiza movimentos em suspensão, criando desenhos com o corpo no espaço, mantendo a harmonia da movimentação dos braços apesar da complexidade observada na realização da ação. Os braços se cruzam, fechando e abrindo, à frente, atrás, ao lado e acima da cabeça como se estivessem cortando o ar, ao mesmo tempo em que o corpo realiza giros intermitentes, o que torna a coreografia dinâmica e variada.

Os pratos de barro contendo fogo servem para elementos de pirofagia⁷ na cena de dança. Observa-se nesta cena que o corpo do dançarino produz efeitos especiais ao manipular o fogo. A obra, então, ganha um tom colorido e esfumaçado onde se hibridizam dança, símbolos, mitologia e magia. Esses elementos transpostos para cena de dança pelo BFBA possuem referência na dança ritual de *Xangô* realizada nas “comunidades terreiros”. Através dos movimentos aqui descritos, o dançarino **traduz** a qualidade e característica do elemento fogo que o indivíduo em transe, possuído pelo orixá *Xangô* conduz nas gamelas.

A coreografia de *Iansã* precede a dança do orixá *Xangô*. A dança deste orixá é rápida, sinuosa e vigorosa, os pés deslizam pelo solo, executando giros e mudanças de direção. A dançarina segura um objeto parecido com uma espada que é movimentada como se estivesse cortando o ar, o movimento do outro braço é semelhante ao espalhar de brasas de fogo e do vento. *Iansã* representa os ventos e as tempestades; sua saudação é “*Epa Heyi Oyá!*”. Esta saudação é entoada no início da coreografia; de acordo com Oliveira (2002; p. 113) corresponde a: “*Saudação do Rio Níger – Èèpàrìpàà!*”. Esta saudação também é usada para outros orixás e cerimônias em sinal de respeito – Ó Mãe do Rio! – Odò Iyá.

7. Pirofagia: ato de engolir e expelir fogo.

A dança de Oxum no *Xirê*, representa a beleza, a vaidade, pois este orixá é considerado um dos mais belos do culto afro-brasileiro. A dança inicia com o cântico: “*m’oro mi mimo um; m’oro mi mimo um; m’oro mi mimo um; iyá abiyamo lodo, oro yéyé ó*”.⁸

A coreografia de Oxum consiste na execução de movimentos ondulatórios que partem do centro do corpo e se propagam pelas extremidades. Os movimentos se alternam e variam a dinâmica de execução, conforme o ritmo da música produzida pelos atabaques. Traz o *Abebé de Oxum*⁹ em uma das mãos e com este realiza um gestual suave de mirar-se no espelho. Os braços executam movimentos simétricos de qualidade rítmica lenta. O figurino é composto de saias sobrepostas na cor amarelo ouro. O rosto da dançarina é adornado com uma franja de contas e miçangas denominadas *Adé*.

A dança do Orixá feminino *Yemanjá*, é composta por movimentos suaves, lentos e contidos. Os movimentos do tronco e dos braços são ondulatórios. Traz o *Abebé-leque* ritual em uma das mãos com o qual realiza movimentos de abanar-se a frente e ao lado do corpo com os braços na altura dos ombros. O *Jiká* – sutil tremular dos ombros realizado conjuntamente com a inclinação do tronco para frente pelos indivíduos possuídos pelos orixás é realizado pelos dançarinos nesta coreografia

O figurino de *Yemanjá* tem as cores brancas, azul-claro e verde, traz a cabeça adornada com um turbante no qual é dado um grande laço na parte de trás da cabeça. O rosto é coberto com o *Adé*. As saias são superpostas e a primeira é feita de material semelhante ao utilizado pelos pescadores na confecção de suas redes de pesca. Esta saia é quase imperceptível aos olhos dos espectadores, por esta razão configura-se como um elemento surpresa, quando se revela sob a forma plástica de uma rede de pesca na qual o orixá *Yemanjá* é a figura central.

O cântico que inicia a coreografia é: ‘*Iemanjá xabauí xabauí rêrê Iemanjá xabauí xabauí rêrê ô xabauí rêrê Iemanjá xabauí rêrê*’.¹⁰ A dança de *Yemanjá* prossegue com a entrada em cena de dançarinas que dançam sequências rítmicas junto com o mito feminino *Yemanjá*. Observa-se que a qualidade de movimento permanece lenta, pausada, em harmonia com o cântico e os toques dos atabaques. As mãos e as pernas semi-flexionadas dão ênfase ao gestual que parece empurrar de forma vigorosa algo para baixo, porém sem demonstrar força.

Os dançarinos executam movimentos lentos e contidos com todo o corpo, incluindo os braços como se estivessem remando um barco. Entretanto, quando os atabaques e cânticos alteram a dinâmica, a dança torna-se mais vigorosa e rápida. Os movimentos dos dançarinos se expandem e se estabelece outra

8. Segundo o professor Ajayi Olanibi Adekanye, significa em Yorubá: “Eu encontrei água doce para beber; eu encontrei água doce para beber; eu encontrei água doce para beber, Mãe das mães com muitos filhos no fundo do rio”.

9. *Abebé de Oxum* - leque ritual (nota da autora).

10. Tradução: “*Yemanjá intercedeu (em nosso favor), intercedeu para o nosso bem. Yemanjá intercedeu (em nosso favor), intercedeu para o nosso bem. Ela intercedeu para o bem. Yemanjá intercedeu para o bem.*” (Oliveira; 2002; p. 142).

relação espaço-temporal. Porém, o mesmo não acontece com os movimentos das dançarinas que não apresentam de forma significativa variações de dinâmica e ritmo.

Com a dançarina que representa o orixá *Yemanjá* ao centro, as demais ficam por baixo da grande saia se debatendo como se estivessem presas a uma rede de pesca. Os dançarinos seguram a saia até que a mesma se transforme definitivamente em uma rede de pescar que vai sendo transportada pelos dançarinos.

Todo o elenco nessa coreografia tem o vestuário na cor branca. A saia das dançarinas possui alguns bordados em forma de flores. Os dançarinos trajam calças brancas na altura dos joelhos (modelo pescador). Tanto os homens como as mulheres usam chapéus de palha grandes que são colocados sobre suas cabeças e também são utilizados como objeto cênico com diferentes funções na coreografia. Os dançarinos ora seguram os chapéus de encontro ao peito, ora o dirigem em direção ao solo. As dançarinas balançam os chapéus a frente do corpo em diferentes posições como se transportassem algo dentro deles.

Ao final da coreografia, os dançarinos saem realizando movimentos lentos, suaves e contidos ao som dos cânticos em homenagem ao orixá *Yemanjá*.

As cenas coreográficas de o “*Pantheon*” prosseguem com a coreografia de Obaluaê (o orixá que cura as chagas, as doenças). A característica principal desta dança está no gestual do dançarino, ele mantém o corpo inclinado para frente em direção ao solo, até mesmo quando realiza saltos e deslocamentos no espaço. Ao mesmo tempo, executa contrações em todo corpo que confere uma qualidade de movimento diferenciada. O figurino é constituído de saia de palhas da costa, essas também adornam o rosto do dançarino que executa a dança com o rosto encoberto pelas mesmas. Chama atenção nessa coreografia, o corpo e rosto do dançarino encobertos pela palhas da costa em alusão ao referencial mítico dessa dança, cujo orixá tem seu corpo coberto de chagas. o vestuário confeccionado de palha da costa serve para encobrir e esconder as deformidades na pele do orixá.

O “*Pantheon* dos Orixás” é encerrado com a dança de *Oxalá*. Essa dança é iniciada com a entrada do dançarino que representa o orixá acompanhado de quatro dançarinos que carregam uma espécie de sombreiro na cor branca. *Oxalá* dança embaixo do sombreiro carregando seu ‘òpá osorò ou paxorô’. Os outros dançarinos todos vestidos de branco que é a cor característica de *Oxalá* vêm atrás representando os orixás e dançando igual àquele que é considerado o Pai Maior pelos adeptos do culto afro-brasileiro.

A dança de *Oxalá* é de ritmo lento, o corpo fica ligeiramente inclinado para frente em direção ao solo. Observa-se uma sutil

mudança de dinâmica quando o dançarino que representa *oxalá* sai debaixo do sombreiro e fica sem o seu cajado. Neste momento, seus braços executam um movimento rápido, ágil e vigoroso como se estivesse socando ou empurrando algo para baixo, as pernas semi-flexionadas acompanham o movimento. A coreografia acompanha os cânticos e os toques dos instrumentos de percussão. O cântico inicial entoado é: ‘*ônixê aauurê a unlajé ônixê aauurê a unlajé onixê aauurê ô béri óman ônixê aauurê a unlajé babá ônixê aauurêq*’.¹¹

Observa-se que as coreografias descritas e analisadas no espetáculo “*Pantheon dos Orixás*” revelam aspectos estéticos da dança ritual sagrada e cosmogônica do culto aos orixás no culto afro-brasileiro em nível de representação e de mimese, mas não de presença. Para Gumbrecht (2010) em seu livro *The Birth to Presence* Jean Luc Nancy fala do conceito de presença de uma forma esclarecedora no que se refere à questão da temporalidade da presença, ao que Grumbrecht denomina condições de “temporalidades extremas”. Para Nancy apud Gumbrecht (2010) o conceito de presença na contemporaneidade transita entre a vida e a morte, ou seja, entre o que se vê e o que desaparece ou se extingue no próprio ato de presentificação. Na dança moderna, a dançarina americana Doris Humphrey (1895-1958) identifica que entre o *Fall* (cair) e ao *recovery* (recuperar) está o que ela denomina de o “arco entre as duas mortes”. Observa-se no exemplo dado por Humphrey, que o movimento na dança está fadado a desaparecer no ato de sua presentificação.

Nessa perspectiva, as coreografias do “*Pantheon dos Orixás*” do BFBA no que se refere à produção de efeitos de presença deveria fazer desaparecer dos corpos a estética cotidiana das práticas rituais e litúrgicas dos terreiros de candomblé, contudo, observa-se que isto não acontece, o que ocorre é que as danças se apresentam fortemente coladas ao signo referente, ou seja a dança ritual dos orixás no sentido temático, mas não de materialidade.

Em referência ao escritor da literatura italiana contemporânea Gadda apud Calvino (1990 p.123) diz; que o mesmo sabia que “conhecer é inserir algo no real; é portanto, deformar o real”. Por analogia com as ideias de Gadda apud Calvino (1990) os efeitos de presença na arte e na dança contemporânea ocorrem em diálogo com as coisas do mundo que afetam os objetos e os corpos no ato de se fazerem presentes. Assim, a dança em efeito de presença se constitui num evento que pode e deve ser alterado, modificado deformado na sua própria ação. Nesse viés, convém analisar em que medida o BFBA insere algo de diferente na estética das coreografias do espetáculo o *Pantheon*

11.

Tradução: “Senhor que faz com que tenhamos boa sorte e com que sejamos grandes; Senhor que faz com que tenhamos boa sorte e com que sejamos grandes; Senhor que nos dá o encantamento da boa sorte, cumprimenta os filhos. Senhor, Senhor que nos dá boa sorte e nos torna grandes, Pai e Senhor que nos dá boa sorte cumprimenta seus filhos”. (OLIVEIRA; 2002, p. 160).

dos Orixás em suas criações que as fazem desaparecer, o que realmente as tornam ausentes em presença.

Considera-se que os símbolos e signos característicos das danças dos orixás presentes na concepção cênica das coreografias inseridas no “*Pantheon dos Orixás*” imitam a estética das danças dos orixás apresentadas nas práticas rituais do ‘terreiros,’ pois as danças e seus passos característicos são representações miméticas, inclusive alguns simulam o evocar da presença dos orixás nos corpos que parecem dançar como se estivessem incorporados por eles, ou seja em estado de possessão. Pode-se citar como exemplo o *Jiká*– sutil tremular dos ombros e a inclinação do tronco para frente, executado pelos indivíduos possuídos pelos orixás nos terreiros, observa-se essa ação, sobretudo, na dança de *Yemanjá*.

Nessa perspectiva, interessa saber em termos de recepção estética como na essas danças ressignificadas pelo BFBA chegam aos espectadores-observadores, ou seja, como eles as recebem. Convém, então, dividir os espectadores-observadores em três categorias distintas a saber: A primeira categoria se refere aos espectadores-observadores diretamente vinculados ao culto afro-brasileiros que ao assistirem essas representações miméticas quase sempre se voltam a criticá-las, afirmando tratar-se de imitações que não refletem a realidade das práticas litúrgicas e religiosas das danças dos orixás, as quais têm uma função e objetivo sagrado, que se diferenciam dos objetivos cênicos e espetaculares das coreografias do BFBA. A segunda categoria de espectadores-observadores diz respeito aos diferentes públicos de dança que se encantam com as danças e os cânticos, as batidas dos atabaques, os vestuários coloridos e diferentes, enfim públicos que admiram essas danças pelo seu caráter exótico, folclórico e cultural.

A terceira e última categoria é a dos públicos da chamada Dança Contemporânea que classificam esses espetáculos como uma dança de menor valor artístico se comparado aos espetáculos de dança contemporânea em voga. Esta classificação dada pelos diferentes públicos de dança contemporânea se deve ao fato de que essas danças se mantêm presas ao signo referente e não propicia ao espectador um olhar de fora de seu uso e contexto, deslocamentos rumo à produção de efeitos de presença, fuga dos efeitos meramente de sentido.

Em se tratando da estética contemporânea na dança argui-se que, em termos de proposição e de uma reflexão sobre a arte contemporânea, seus pressupostos teóricos e princípios estéticos-criativos, a dança contemporânea deve instituir novos paradigmas estéticos baseados na desconstrução, fragmentação de modelos de dança originários do pensamento

predominante da sociedade moderna, acostumada a tudo interpretar e explicar, ou seja, a dança que se pretende contemporânea deve adentrar na incompletude dos fatos cotidianos, nas impermanências dos corpos e dos sentidos, no ir e vir das cidades, nos acasos e no caos organizável e reestruturante da vida na sociedade contemporânea.

Segundo Gumbrecht (2010) a arte contemporânea oscila respectivamente entre efeitos de produção de sentido e efeitos de produção de presença.

Acredita-se que a poética criativa de uma companhia ou grupo de dança agencia e funda múltiplas possibilidades de ler ou ressignificar elementos de uma dada realidade cultural. No encontro entre a cultura pesquisada e a intenção do artista-intérprete-criador, seus objetivos e a proposição estético-dramatúrgico-coreográfica se entrelaçam questões mediadas e não mediadas pelas diferentes paisagens, espaços, tempos, ritmos sociais e corporais.

A dança africana remete à ancestralidade. A presença de elementos simbólicos, do mito, do rito é muito forte nestas comunidades e estão sempre presentes nas manifestações culturais dos povos africanos. A polirritmia, a forma cíclica e circular, o policentrismo, a dimensionalidade, a imitação e harmonia, o sentido holístico e a repetição são os sete princípios básicos presentes na dança de matriz africana de acordo com Asante apud Martins (1998). Tais princípios corroboram para compor a estética e dramaturgia-coreográfica das coreografias do BFBA, interferindo de modo decisivo nos arranjos encontrados em suas partituras coreográficas. Contudo, é importante salientar que nem sempre a estética e a técnica de elaboração do movimento são suficientes para ativar, manter e expressar o estado e os efeitos de presença. Do ritual à cena, algo se perde, desaparece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. (Trad. Ivo Barroso) São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

MARTINS, Suzana. A Dança no candomblé: Celebração e Cultura. In: *Revista Repertório Teatro & Dança*, Salvador, PPGAC/UFBA, n1, 27-32, semestral. 1998.

OLIVEIRA, Altair Bento de. *Cantando para os Orixás*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1996.