

DOS TESOUROS DE ÁGUAS: introdução a uma abordagem dos pés de dança e histórias de Oxum e Yemonjá entre Brasil e Benin

Monica da Costa¹
Doutora em Artes Cênicas-UNIRIO

Resumo

Este artigo é um recorte introdutório das principais questões desenvolvidas na tese de doutorado *Danças e Histórias de Oṣun, Yemonja e Azili entre o Benin e o Brasil*. Aqui abordamos elementos e fundamentos das danças negras de candomblé, como portadoras de uma pedagogia e uma técnica própria, como danças não representativas, cujos princípios não são somente estéticos, mas também espirituais. Discutimos a questão da codificação e da padronização, e a busca inicial por danças menos codificadas no Benin ou no Brasil. Conclui-se, reiterando a importância de afirmar essas danças, suas complexidades e potências enquanto danças femininas negras, ampliando espaços para seu ensino nas disciplinas curriculares universitárias em artes cênicas e em outros contextos artísticos.

Palavras-chave: Danças de Orixá; Gesto; Benin-Brasil; Transmissão.

Oxum

.Cet article est une coupure introductive des enquêtes développées dans la Thèse "*Les Danses et les Histoires de Oṣun, Yemonja et Azili entre le Benin et le Brésil*". Ici, nous abordons les éléments et fondements des danses noires du Candomblé, en tant que danses qui portent une pédagogie et une technique innée, en tant que danses non représentatives, dont ces principes ne sont pas seulement esthétiques, mais aussi spirituels. Nous parlons du codage, de la normalisation, et de la recherche initiale pour des danses moins codées au Benin et /ou au Brésil. Il a été conclu en réitérant l'importance d'affirmer ces danses, ses complexités et puissances en tant que danses féminines noires, et d'élargir les espaces pour son enseignement dans les disciplines universitaires en arts de la scène et dans autres contextes artistiques.

Mots-Clé : Danses des Orishas ; Le Geste ; Benin-Brésil ; Transmission.

FONTES DE ÁGUAS OU LUGARES DE PARTIDA

O presente artigo é um recorte da Pesquisa e da Tese de Doutorado "Danças e Histórias de Oṣun, Yemonjá e Azili entre o Benin e o Brasil", que por sua vez se desdobrou de experiências da pesquisa artística coreográfica do espetáculo *Corpo*

¹ Monica da Costa é coreógrafa da Aduni Cia de Dança Afro-Contemporânea, psicóloga, pesquisadora e professora de dança. Graduiu-se em Psicologia e começou sua formação em Dança Contemporânea na UERJ. É Mestre em Ciências da Saúde (ENSP-FIOCRUZ) e cursou a graduação em Dança na UFRJ (incompleta) até 2011, quando ingressou no Doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO).

D'água, da vivência no Candomblé após a iniciação e de questões levantadas quando conheci algumas danças negras *voduns* no Togo, durante o Festival des Divinités Noires, em Lomé.

O solo *Corpo D'água* é inspirado na relação sensorial, mítica e de movimento entre corpo e água, nas poesias de água de Manoel de Barros e suas semelhanças com a escrita e a vivência das mitologias de Oxum encontradas em Pierre Verger e Reginaldo Prandi, e finalmente inspirada em Oxum – orixá das águas doces, originariamente cultuada no rio homônimo na Nigéria, na região Ijesa, cujo culto veio para o Brasil com a diáspora Yorubá durante o período do tráfico escravocrata. O espetáculo foi dirigido por Renato Santos, diretor de Teatro e sacerdote de Ifá, estreando em 2009, e mantido até hoje em apresentações anuais.



Da esquerda para direita: Foto 1: Espetáculo *Corpo D'água* no Teatro Cacilda Becker-RJ (2012). Gesto de carregar água no Ori. Foto 2. Fotografia de João Rafael Neto. Espetáculo *Corpo D'água* Teatro SESC-SENAC Pelourinho (2015). Gesto de gestação e sentir a filha, fundido ao gesto de 'agradecer pelo que comeu' (um dos gestos da dança de Oxum no Candomblé de Tradição 'Ketu-Oyó').

No decorrer destes anos, até 2014, fui modificando sua coreografia, a partir da prática das danças e ritmos negros em aulas de danças afro-brasileiras e com minha

iniciação no Candomblé e convivência mais frequente na roça, aprendendo os Pés de Dança tais como dançamos no terreiro. A feitura trouxe melhoras para o trabalho artístico, a medida que eu me tornava mais harmonizada com Oxum e com sua energia mais presente. Trabalhei com a pesquisa de movimento baseada nos Pés de Danças de Oxum e de Yemonjá, contudo sempre mais voltada para os gestos, qualidades de movimento e tempos de Oxum².



Da esquerda para a direita: Foto 1. Espetáculo Corpo D'água. Projeto Primeiro Passo. SESC Pompéia – SP (2009). Foto 2. Fotografia de João Rafael Neto. Espetáculo Corpo D'água.. Teatro SESC-SENAC Pelourinho (2016).

Aprendi a expressão 'Pé de Dança' com Renato Santos. Depois, a partir de 2011, na roça de Candomblé, passei a escutar a mesma expressão falada por alguns mais velhos. Estes pés de dança vieram a se tornar a base e a inspiração do meu trabalho artístico-pedagógico e acadêmico.

O pé de dança engloba o conjunto dos gestos, da movimentação do corpo como um todo, da energia do Orixá ou Vodun, o seu tempo, e seu ritmo tocado pelos atabaques e outros instrumentos próprios do toque para cada Orixá ou Vodun. Nas referências bibliográficas consultadas, em geral, não encontrei a expressão Pé de Dança, mas somente dança, coreografia ou *performance* para se referir de forma global às danças dos Orixás.

Na iniciação no Candomblé de nação Ketu – assim chamado por nós no Brasil, embora em Ketou, no Benin, não se conheça essa linhagem - aprendemos as danças de Orixás ao longo da convivência e participação nas festas e rituais coletivos, para

² Em 2012 e 2013 acrescentei à pesquisa danças negras yorubA cubanas de Orixás, aprendidas em cursos específicos de danças cubanas em Paris, graças à concessão de uma Bolsa de Doutorado Sanduíche pelo Programa CAPES-COFECUB, em Paris 8.

toda a vida, e em alguns momentos individualizados mais raros. Podemos organizar assim algumas situações e modos pelos quais as danças nos são transmitidas dentro da tradição do Candomblé de Ketu, falando com mais propriedade sobre a casa à qual pertenci entre 2011 e 2016:

1) O Candomblé possui anualmente um ciclo de festas para todos os Orixás e Voduns cultuados no Brasil, em suas datas específicas, e as festas das obrigações dos filhos e filhas da casa. Nos dias das festas temos sempre a primeira roda, que se chama Xirê (festa em Yoruba) e acontece tanto em festas abertas ao público como nas festas fechadas somente para os membros da casa. Nas festas fechadas, a IyalOrixá e outros mais velhos da Casa nos ensinam; às vezes, colocam-se ao lado dos abiãs e yawos que ainda não sabem as danças, ou dos que pertencem ao Orixá para o qual se está cantando em um determinado momento, para que este ou esta dance da melhor maneira possível a dança do seu Orixá. Nessas ocasiões, podem inclusive falar, explicar rapidamente o gesto e sua diferença em relação ao gesto de outro Orixá. Após o Xirê, temos a roda para chamar o(s) Orixá(s) cultuado(s) naquele dia específico, e quando estas (es) chegam então começa um novo momento da Festa, que é também uma nova maneira de transmissão e aprendizagem das danças: para os que não “viraram” com seus Orixás, é a oportunidade, em geral, muito emocionante, de observar as divindades dançando. As danças dançadas pelos Orixás são diferentes da maneira como dançamos para elas (es) no Xirê. São divindades dançando, com suas energias inteiras presentes no ambiente e em nossas cabeças e corpos. Essa diferença se dá em diversos aspectos que vão desde a ocupação do espaço, até a intensidade, as qualidades de movimento, a força. Para aqueles que receberam seus Orixás é o momento em que as divindades dos mais novos yawos vão aprimorando sua dança, aprendem, desenvolvem, e nós podemos aprender com eles em nossas cabeças, conforme nosso grau de consciência.

2) Outro momento especial de aprendizagem das danças se dá durante o período iniciático ou da “feitura do Orixá”, que pode durar entre dezesseis dias a três meses, quando aprendemos principalmente as danças do nosso Orixá principal, em consonância com as cantigas e ritmo específicos para cada dança. Em alguns momentos aprendemos nós mesmos, sem estarmos com nossos “virados”; em outros momentos, ensina-se ao próprio Orixá, quando está manifesto, presente.

3) Existem também alguns raros momentos informais, não previstos no cotidiano, em que uma irmã mais velha pode ensinar, sobretudo, aos *yawos* recém iniciados ou aos *abiãs*. Em geral essa possibilidade é rara, porque a intensidade e o volume de trabalho em um Candomblé são grandes, e o tempo livre é muito curto.

Quando o Orixá já está presente e plenamente manifesto, pode haver situações em que aprende danças inteiras que já vêm sendo transmitidas através de anos e anos naquela Casa e naquela nação. Nessas situações em que o Orixá aprende estando em nós, podemos de certa forma aprender também, memorizar. Pode-se dizer talvez que juntos, nossos Orixás e nós vamos aprimorando o Pé de Dança.

Essa especificidade seria a primeira a se considerar nas danças de Orixás e Voduns no contexto ritual e de culto dentro dos terreiros e templos: o fato de que elas são dançadas pelas divindades, e não podemos estudá-las somente como danças humanas comuns, nem realizar uma apreciação estética ou leitura de gestos e símbolos no contexto ritual que negligencie essa dimensão espiritual, mágica e seus fundamentos culturais africanos e afro- brasileiros.

As divindades dançam através de nós, nos tornando mais ou menos presentes, mas sendo capazes de escutar e obedecer aos movimentos que o Orixá realiza. É um estado complexo, nada simples de ser traduzido em um texto acadêmico, sempre com risco de ser reduzido.

São realmente as divindades que dançam através de nós, conforme salienta Manzini (2012, p.185): “A dança da tradição dos Orixás possui um código gestual rigoroso, desprovido de espaços para improvisações por parte dos iniciados, apesar da diversidade de mitos, ritmos e canções”.

Esse rigor está relacionado também, mas não somente, ao que bem constata Bárbara (2002, p.111): “Muita importância é dada à manifestação e às posturas que o Orixá toma, porque através delas entende-se quem ele é, qual é a sua história mítica e qual a sua função cósmica e social”.

Foi esse “código gestual rigoroso” que, junto às experiências e observações, despertaram-me para as questões dessa pesquisa. Não no sentido de encontrar a improvisação ou a diferença realizada por pessoas, mas de me perguntar por outros gestos e expressividades mais livres, das próprias divindades, possivelmente, não “encaixadas” nesse código.

Um texto do sacerdote Obarainan Olojé³, intitulado *O Pé de Dança*, evoca a complexidade e a polêmica que pode haver em torno da questão de transmissão, codificação e expressão dos pés de dança de Orixás e Voduns no Candomblé, e toca no cerne das questões em que eu me colocava quando iniciei a pesquisa.

Por que ensinamos o Orixá a dançar? Ele já não devia saber? Existe muita confusão sobre este assunto, as pessoas chegam a duvidar dos Orixás que não possuem pé de Dança. Entendam o que é realmente Pé de Dança! Um bom exemplo é Lufan. Vocês acham que Lufan não tem força para ficar em pé? Que ele é fraco e debilitado? Lufan só se encurva para respeitar nosso modo de cultuá-lo. Ele sabe que a nossa tradição brasileira diz que ele é velho e lento, e então ele se comporta assim por respeito. Entendam também que se algum Lufan ficar com a coluna ereta, logo vem o Zelador ou uma Ekedy que sussurra para que ele se curve, pois Lufan deve ser representado assim. Na África não existe isso. Cada Orixá vem da sua própria maneira, o Orixá é quem escolhe como agir. Lá Xangô pula e grita, aqui o fazemos dançar em passos ritmados. Muitas danças que temos no Candomblé não são totalmente africanas, e sim inventadas no Brasil. O que traduz realmente o sentido do pé de dança é fazer o Orixá Yorubá se ajustar ao Candomblé brasileiro [...].

Nesse sentido, Cossard (2014, p. 123), traz uma contribuição interessante em relação ao Candomblé Jeje, quando relata que nesta tradição os próprios Voduns tiram as cantigas, dançam quantas quiserem: “eles mandam nos ogãs, que seguem as suas vontades”. Mas não declara o mesmo sobre as danças, comentando apenas que cada um segue “uma coreografia particular, o borozã, cruzando os cantos do barracão e parando em frente aos atabaques”.

Pelo meu respeito ao Candomblé, por outro lado, considereei que deveria haver algum fundamento espiritual pelo qual essa codificação acontece, que esteja para além da necessidade identitária e estética de cada Casa, que são em si mesmas também legítimas, à medida que fizeram parte de um processo histórico de afirmação.

No tocante às danças no território africano, inicialmente, supunha que também encontraria no Benin e na Nigéria um culto aberto às livres expressões de danças de Orixás e Voduns, mas a experiência da pesquisa permitiu perceber realidades não homogêneas. Há templos nos quais as danças são guardadas e ensinadas pela sacerdotisa encarregada, como na Casa Azilinson, em Ouidah, e na dança de Odudwa,

³ O texto “O Pé de Dança” foi publicado no Grupo “Candomblé Pesquisa” disponível pelo facebook, e está disponível também no blog do autor Obarainan Olojé <http://olojeikuikeobarainan.blogspot.com.br>

no templo do sacerdote Dédé em Porto-Novo. Nesse segundo templo, contudo, o Vodun Thron é cultuado, e, de acordo com o babalawo Dedé, ele vem e dança livremente, já traz sua dança 'pronta' e muito forte. A questão é, portanto, variável e complexa, não sendo possível chegar a uma sentença absoluta, seja de semelhança ou oposição Brasil-África, como escutamos e lemos muitas vezes de forma idealizada e generalizada, mesmo, de certa forma, no texto de Obarainan.

Se, por um lado, as questões formuladas no início da pesquisa e as críticas colocadas por Obarainan nos provocam reflexões sobre as relações entre divindades e humanos, e as tensões entre expressões espirituais e convenções culturais, por outro, a convivência no Candomblé e as referências da literatura brasileira sobre o culto nos apontam a importância de algumas codificações precisas dos gestuais dos Orixás.

Alguns fundamentos nas danças de Orixás: Sensorialidade, Gesto e Axé e Mito

Assim, sobre o código ou repertório de movimentos dos Orixás na tradição Ketu e a questão da diversidade e da expressividade de cada divindade, Manzini, a partir de sua pesquisa em um terreiro de Candomblé Ketu em São Paulo, acrescenta que:

Apesar de existir um 'repertório de movimentos' nas danças de tradição Nagô, há diversidade na expressividade, controle, nitidez e execução dos movimentos deste repertório (...). Durante o período da pesquisa, observei que os "Santos Novos", ou seja, os Orixás de pessoas recém-iniciadas, dançam com movimentos mais bruscos, gestos menos desenhados no espaço e ataques menos precisos musicalmente. Os Orixás "dos mais velhos de Santo" apresentam movimentos mais controlados, gestos nítidos e expressivos no espaço [...]. (2012, p. 186, grifo meu)

As observações de Manzini correspondem um pouco, mas não de forma absoluta, ao que vivia e percebia no Ilê Axé Ópò Afonjá, no Rio de Janeiro. Essa situação em que posso ver as danças e assistir as festas, sem estar virada, quando Oxum já foi embora, é outra situação de aprendizagem e observação das danças. Nesse estado, em que já estou eu presente, é possível observar melhor e complementar detalhes vendo Oxum em minhas "irmãs de santo" e ebomis, reforçar auto-observações e acessar alguns aspectos: gestos específicos, como a maneira de

abraçar, os movimentos da face, as qualidades de movimento, a maneira como está organizado o corpo e o destaque de algumas partes, as posturas e o tempo dos movimentos.

Sobre essa percepção do gesto, de forma global, aliada às mitologias do corpo no Candomblé, além das minhas sensações e impressões, vindas de estados diferentes, não excluindo as lacunas de memórias, considero interessante a concepção de Godard (1998, p.224), que mesmo sem falar de um estado de consciência no contexto religioso, afirma que:

A percepção de um gesto opera e trabalha por compreensão e registro global, e dificilmente permite distinguir os elementos e as etapas que fundam, tanto para o autor como para o observador, a carga expressiva desse gesto. Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu meio, cria suas mitologias do corpo em movimento, que moderam a “grade” flutuante, consciente ou não consciente, em todo caso ativa, da percepção.

A Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo se volta para a sensorialidade, as sensações e percepções do gesto, afirmada por Hubert Godard como um laboratório do sentir por quem dança e por quem observa a dança, sem se desinteressar pela espacialidade do gesto e suas nuances no correspondente contexto cultural.

As sensações constituem um ponto forte na vida do Candomblé, de modo que não é possível falar de Candomblé e das danças de Orixá e Voduns sem falar da sensorialidade. Conforme bem observa Bárbara (2002, p. 81): “Uma vez que o processo de aproximação com o Orixá começa a se desenvolver, toda uma série de sensações corporais ocupa um espaço maior na vida cotidiana”.

Desde o processo de pesquisa e criação do *Corpo D'água* comecei a perceber a ampliação das sensações, sobretudo, táteis, envolvidas nessa aproximação com Orixá. Independente da escolha religiosa, percebi a importância da abordagem sensorial e energética no ensino e no trabalho de criação com danças de Orixás, para melhor compreendê-las no seu universo de pertencimento e para melhor fazer uso dessa abertura sensorial na prática artística em geral e no aprimoramento técnico-poético.

As danças carregam também o *asé* (Yorubá), “sé” o ainda *atché* (Ewe-fon)⁴, que, como definimos brevemente na introdução, é a força vital, mágico-sagrada que habita todo elemento natural, toda vida, conforme vemos em Juana Elbein dos Santos (1986). O *asé* ou *sé* é também um poder de realização, quando falamos que alguém tem *asé*, quer dizer que tem força e poder de realizar. Santos (1986) acrescenta que o *asé* não está lá por si só, ele deve ser plantado, transmitido e cultivado.

Orixás e Voduns transmitem sua energia sagrada para nós, seus filhos, através de sua presença e de sua dança, que é uma das maiores formas de aproximação, dinamização e fixação dessa força na cabeça e na vida do filho. Como aponta Prandi (1991), o *asé* é passado dos mais velhos de iniciação para os mais novos, sendo a Iyalorixá ou a Gayaku de uma casa, a principal detentora e transmissora de *asé* para a comunidade de seu Candomblé.

As danças não constituem somente representação dos mitos, conforme aponta Mãe Stella (2010) quando afirma que não se pode falar da dança dos Orixás como representação e como teatro.

Não se trata, portanto, de fazer a correlação da dança que quer dizer isto ou aquilo, nem da dança que representa um mito passado. São danças que se passam no tempo presente realmente: quando Oxum se olha no espelho está realmente se olhando, quando Oxum corta o ar, está realmente cortando energias. Quando Xangô joga seus machados e carrega a panela com fogo na cabeça, ele não está contando que um dia no passado mítico ele o fez, ele está fazendo no momento presente. Oyà quando dança faz ventar no terreiro e espanta os eguns naquele mesmo momento em que dança.⁵

Este é um ponto importante a ressaltar porque é uma das lentes mais fortes pelas quais a visão eurocêntrica conceitual em dança, ou como o “corpo colonial”, termo de Frantz Fanon (2008), enxerga as danças negras, como reprodutoras de gestos, como representação da natureza e de acontecimentos passados, hierarquizando-as como menores em complexidade técnica, poética e simbólica em

⁴ A letra “e” da palavra “Se” do Ewe não é na verdade o mesmo “e” da nossa raiz grega. É um “E” maiúsculo, semelhante ao número “3” virado para o outro lado, como o “e” símbolo do Euro. “Se”, conforme a referência do dicionário Jeje em SITE. Atché conforme referência oral do sacerdote e músico Eric Ackapo, de Ouidah, Benin.

⁵ Ogun – Orixá guerreiro, encantado no ferro. Oyà /lansã – Orixá encantada no vento, na tempestade, uma das esposas de Sangô. Sangô – Orixá cuja força está no fogo e na pedra, relacionado também ao sentimento e noção de justiça.

relação às outras danças e encarcerando-as somente em disciplinas isoladas ou optativas de “Danças Folclóricas”, “Danças Populares”, sem serem abordadas em disciplinas como História da Dança, Técnicas de Dança, Laboratórios de Movimento, entre outras.

Observar e Sentir

Observar e sentir foram encontros importantes entre o saber das Danças no Candomblé e os princípios da Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo. *Regarder, Regarder, Regarder* (Observar, Observar, Observar) e ainda observar mesmo quando achamos que já aprendemos tudo, é um princípio da transmissão e incorporação das danças no Candomblé.

Em Laban (1978) também encontramos, por outro viés, um alto valor dado à observação e à sensorialidade, quando o autor fala que:

A sensibilidade para a observação do movimento entre esses povos primitivos (ressalva) se transformou numa espécie de língua nativa internacional, por intermédio da qual a comunicação pode cruzar todo um continente, de leste a oeste da África, por exemplo, o que significa milhares de quilômetros a uma velocidade inacreditável. [...] (LABAN, 1978, p.133)

Também em referência à questão da sensorialidade e da expressão gestual, o trabalho de Ciane Fernandes, a partir da Labananálise, me permitiu uma aproximação em relação à concepção de Energia⁶, que ela relaciona ao conceito de Expressividade. Em seu estudo específico sobre a Forma Fluida, os conceitos e as experiências que a autora apresenta em relação à presença da água e dos líquidos

⁶ A noção de energia do Orixá que ouvimos frequentemente nos meios de Candomblé, e que é diferente de falar do Axé – energia vital – talvez seja mais palpável se relacionada à noção de energia presente nas filosofias, abordagens e terapias holísticas orientais, a energia que os elementos vivos e “não-vivos” contêm e emanam, as energias que trocamos com o ambiente e entre nós. A energia nesse caso também possui relação com um modo de ser, um estado de espírito predominante e com o arquétipo, embora não possa ser confundida com este. De Renato Santos escutei que é difícil acessarmos a energia do Orixá, nos aproximamos com mais facilidade do seu arquétipo, mas para encarnarmos a energia mesmo ou nos aproximarmos mais dela dependemos de muita depuração.

no corpo e o movimento também me serviram como diálogo para observar e falar dos movimentos Oxum e Yemonja na Tese.

Para a autora, a Expressividade se refere às qualidades dinâmicas do movimento e corresponde ao conceito de Energia ou Dinâmica em outras linhas do Sistema Laban: “[...] qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo (em nosso caso, não somente os indivíduos, mas as divindades) com relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo.” (FERNANDES, 200, p. 10)

A percepção e a observação da água no corpo, nas danças, nos mitos vêm dialogar com esses fatores: *Omi ro wanran wanran wanran wanran omiro*. Este trecho de mito registrado por Verger e cantiga de Oxum cantada no Xirê do Ilê Asé Ópò Afonjá, porta a presença da água na dança e no modo de existir de uma Oxum, anunciando quem é ela, qual é sua força e uma de suas principais ações, água corrente com joias que sonorizam como água, ou água que sonoriza como suas joias, porque ela e suas joias moram nessas águas.

Assim, quando Oxum dança, temos sensações e informações específicas relacionadas às suas águas: a temperatura fria, a suavidade, um peso nos quadris, que não cabe nos extremos de leve e forte, um peso leve nos braços e ombros, na chamada “malemolência” com a qual os adeptos do Candomblé a adjetivam, a doçura, o balanço, os gestos de maternidade, banho e fertilidade, os gestos que mostram as riquezas que ela recebe da água e com esta as mantém. Em uma dimensão da sua dança, é como se as águas dos rios estivessem dançando, mesmo quando estão em estados bravios.

Yemonja, por seu turno, no Brasil, cultuada nas Águas Oceânicas, salgadas, mas na Nigéria cultuada no Rio Ogun, carrega em sua dança o peso e as dimensões do Mar, o fluxo e o refluxo dessas águas:

No ritual parece haver um esforço para criar todas as vezes, a origem, a fonte primordial de Axé. Assim, na festa de Iemanjá, por exemplo, cria-se a própria energia da água do mar, e esta é reoriginada através da repetição do ciclo musical, do movimento da dança e dos rituais que antecederam a festa. Dançando e cantando a mesma música três vezes, produz-se a energia sagrada do Orixá” (BARBARA, 2002, p.122).

Assim, para além dos passos e das codificações, no conjunto do Pé de Dança, há uma série de elementos e informações sensoriais e da presença dos elementos da

natureza no corpo e no ambiente, que por vezes passam despercebidos quando as danças saem do contexto do culto para o contexto da prática e do ensino artístico-culturais. As danças não estão apenas lembrando um mito passado, estão instaurando e vivendo o mito naquele momento.

Considerações Finais: presenças e ausências

Essas danças negras e saberes negros são ainda renegados ou tidos como mera representação ultrapassada em alguns contextos acadêmicos e artísticos contemporâneos. A partir de uma percepção minuciosa na vivência dessas danças, notamos que elas englobam uma técnica tão complexa como outras técnicas de corpo já mais legitimadas, abrem brechas e oferecem elementos para importantes desenvolvimentos corporais e interpretativos por parte de atores, bailarinos e outros artistas, com repertórios, qualidades de movimento, tempo, força e espaço variados, considerando as danças de todos os Orixás que formam o panteão brasileiro. Seus conteúdos mitológicos e históricos também contemplam um rico arcabouço de ensino, que falam de uma história da dança ainda pouco presente na maior parte dos livros e cursos de História da Dança e de Técnicas e Fundamentos da Dança no Brasil.

As águas e a feminilidade se fazem presentes e são reforçadas a cada ritual para Òrisàs femininas das águas e, no cotidiano, com o entendimento de que todos precisam não somente da preservação das águas para a vida e o prazer, mas das qualidades do feminino: da inteligência e da malandragem feminina, da maternagem, da possibilidade de sonhar que trazem as energias de Azili e Oxum, da coragem, do frescor que traz um abébé, e que pode também se transformar em arma de guerra.

Atuar com esses elementos na afirmação da importância da feminilidade negra pode nos fortalecer nas discussões de gênero e raciais como artistas, professoras e professores, estudantes, em cena, em sala de aula, em processos de criação, ensino, pesquisa e nas relações cotidianas.

REFERÊNCIAS

BÁRBARA, R. *A Dança das Aiabás: Dança, Corpo e Cotidiano das mulheres e Candomblé*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: Universidade de

COSSARD, G. O. *Awó: o mistério dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DEREN, M & CAMPBELL, F.J. *Divine Horsement. Voodoo Gods of Haiti*. New York: A DELTA BOOK, 1972.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Anablume, 2006.

_____. *Esculturas Líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna*. Caderno Cedes vol.21 no.53 Campinas Apr. 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622001000100002&script=sci_arttext. Acesso em 06 de Abril de 2015.

GODARD, H. *Le Geste et sa Perception*. Tradução: Silvia Soter. Em MICHEL, M.,

GINOT, I. *La danse au XXéme siècle*. Paris: Bordas, 1995.

_____. *Jeu et Enjeu – Présentation D'Un Modèle de Lecture du Corps em Danse*. Disponível em http://issuu.com/afcmd/docs/jeu_et_enjeu/1. Acesso em 06 de Abril de 2015.

LABAN, R.V. *O Domínio do Movimento*. Grupo Editorial Summus, 1978.

MANZINI, Y. D. *Da porteira para dentro, da porteira para fora: reverber (-) ações da dança litúrgica na cena contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: UNICAMP, 2006.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROQUET, C. *Da Análise do Movimento à Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo*. Em Revista *O Percevejo On Line*. V.3, n.1. Rio de Janeiro: UNIRIO, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, jan.-jul, 2011.

SANTOS, M. S. de A. *Meu Tempo é Agora*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, I. F. dos. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2009.

SANTOS, J. E. dos. *Os Nagô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1997.

VERGER, Pierre & CARYBÉ. *Lendas Africanas dos Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1985.

_____. *ORIXÁS*. São Paulo: Corrupio, 1981.

_____. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos*: dos séculos XVII a XIX. Tradução: Tasso Gadzanis. São Paulo: Corrupio, 1987.

ZENÍCOLA, D.M. *Dança das Iabás no Xirê*: ritual e performance. Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

_____. *A Coreografia das Iabás*. Em Revista O Percevejo. Ano 11, No 12, Rio de Janeiro: UNIRIO, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro, 2003.

_____. *Performance e Ritual*: a dança das Iabás no Xirê. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.