

Ayagbás: dança sem pele, Oríkì coreográfico, pesquisa em dança digital

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53301>

Denise Zenicola¹

Resumo: Este artigo apresenta reflexões a partir do processo de criação do vídeo de dança intitulado Ayagbás. O teor performático do corpo que dança, estudado como oríkì coreográfico, será o eixo de análise desenvolvido, pelo viés audiovisual, considerando aspectos da ação fílmica na natureza (FERNANDES, 2018), seus princípios coreográficos e interpretativos para a mídia digital (LEPECKI, 2008), bem como, a cena dançada como comunicação (SANTAELLA, 2004).

Palavras-chave: performance da cena; dança; audiovisual; coreografia; Oríkì Coreográfico.

Ayagbás: danza sin piel, Oríkì coreográfico, investigación en danza digital

Resumen: Este artículo presenta reflexiones a partir del proceso de creación de la videodanza titulada Ayagbás. El contenido performativo del cuerpo danzante, estudiado como oríkì coreográfico, será el eje de análisis desarrollado, a través del sesgo audiovisual, considerando aspectos de la acción fílmica en naturaleza (FERNANDES, 2018), sus principios coreográficos e interpretativos para medios digitales (LEPECKI, 2008).), así como la escena danzada como comunicación (SANTAELLA, 2004).

Palabras clave: representación de la escena; danza; audiovisual; coreografía; Coreográfica Oríkì.

Ayagbás: skinless dance, Choreographic Oríkì, digital dance research

Abstract: This article presents reflections from the creation process of the videodance entitled Ayagbás. The performance content of the dancing body, studied as choreographic oríkì will be the axis of the analysis developed, through the audiovisual perspective, considering aspects of filmic action in nature (FERNANDES, 2018), its choreographic and interpretive principles for digital media (LEPECKI, 2008), as well as the danced scene as communication (SANTAELLA, 2004).

Keywords: scene performance; dance; audiovisual; choreography; Choreographic Oríkì.

¹ Denise Mancebo Zenicola. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense/UFF, Brasil. E-mail: denisezenicola@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9284-8751>

Recebido em 02/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022, disponibilizado online em 01/09/2022.

Ayagbás: dança sem pele, Oriki coreográfico, pesquisa em dança digital

Este vídeo de dança é um ato de agradecimento à quatro orixás (òrìsá) deusas do panteão feminino do Candomblé: Iansã, Obá, Oxum e Iemanjá, aqui também citadas respectivamente como Òyà, Òba, Òsun e **Yemonjá**:as Aiyagbás.

Seguindo a tradição poética através do vídeo, procura-se nesse artigo dimensionar a riqueza e a diversidade da produção em vídeo dança e assim contribuir para a sua compreensão, ao mesmo tempo em amplitude e clareza, sobre o estado das estéticas afro-diaspóricas dançadas no Brasil. A sempre existente aproximação da dança com a imagem fílmica, somada ao barateamento e consequente difusão do vídeo, desde a década de 1960, estimulam seu uso por pesquisadores, bailarinos e coreógrafos, assumindo rica diversidade. Após quase um século de encontros e desenvolvimentos, a dança, no século XXI, apresenta-se como um influente léxico e ampliador de composição, virtualidade, interposição e reflexividade da vida, sobretudo pelo potencial cibernético e

digital de experimentos mais recentes na área.

Assim, ao explorar limites e fronteiras para a sedimentação de uma ontologia da performance dançada, para uma conceptualização do seu campo disciplinar nas artes e nas ciências sociais, o que se pretende aqui é examinar o lugar da vídeo dança na contemporaneidade, em recorte, da vídeodança em artes afro diaspóricas.

A dança tem sido um conceito que constantemente evita uma focagem definitiva, bem como, ainda apresenta-se inesgotavelmente em desenvolvimento. A dança digital como produto de arte, não apenas um registro, estrutura-se cada vez mais como um objeto 'transterritorial', difuso, transdisciplinar e, por consequência, reflexivo e controverso; um fecundo objeto provocador de metáforas da experiência humana.

O objeto aqui tratado, arte dançada em vídeo dança afro diaspórica, assume um olhar decorrente da tradição baumaniana (1986) (narrativa fílmica enquanto performance). Nos convida a uma

reflexão crítica sobre os processos performáticos da comunicação da imagem visual em questão, enquanto imagem narrativa. Isto é, o quanto um lugar digital artístico dançado, a partir dos efeitos fílmicos, é capaz de tornar visível sobre a vida social dos ambientes e dos indivíduos filmados. O quanto este objeto pode ser revelador da construção de identidades sociais, subjetividades e ou sociabilidades, tal qual uma etnografia visual.

Outro suporte utilizado neste artigo é o da dança contemporânea como dança-que-pensa, conceito bastante discutido em Lepecki (2003), e que contribui com uma dimensão de sentido e concepção de forte identificação crítica nos aspectos sociais, políticos e ideológicos que ordenam os meios de constituição do corpo na cena visual, na sua afinidade com o tempo do mundo e no tempo da dança afro diaspórica. Ressalta-se também que a dança contemporânea, ao assumir-se em transformação social e politicamente mais consciente, afasta-se das formatações essencialistas, da excelência técnica e dos rigores cartesianos na ordenação de seus movimentos. Ao incorporar

tais princípios multiculturais e, como consequência, alarga seus horizontes resignificando-se como performance dançada. A dança encontra no audiovisual um fértil terreno e se enriquece mais ainda como montagem audiovisual, como operadora de ação, imagem de corpos, lugar e cenário, já discutidos em George Marcus (1990) como metáfora cinematográfica.

Num certo sentido, o audiovisual facilita à dança o exercício de um descolonizar do corpo que se move, pela sua capacidade longaeva de alterar a relação da imagem no tempo espaço dançado, pelas tantas metáforas de realidades e ou ficcionalidades possíveis que permite criar e, principalmente, pelo alcance em maior acesso de público que esta mídia produz, ou seja, a sobrevida que consegue atingir ao circular em diversas territorialidades, quando a comparamos com a dança ao vivo, no espaço cênico. A virtualidade vai propiciar a migração e consequente mobilidade, bem como, a mercantilização e o consumo.

Aqui pontuamos algumas questões presentes neste processo de dança /natureza /vídeo /artigo:

Locação e tempo de ação

Este artigo traz reflexões a partir do vídeo de dança Aiyagbás que teve suas imagens captadas entre 2013 e 2016, filmado no Alto da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro, dentro da floresta e nas margens de um córrego, na região chamada Furnas. Lá foram gravadas imagens dos orixás Iansã, Obá e Oxum, já Iemanjá, foi filmada na beira da praia, em Praia Brava, município de Mangaratiba, no Estado do Rio de Janeiro. Cabe ressaltar que as escadas de pedras entalhadas, utilizadas nas tomadas de cena na mata (cenas de Oxun) são escadas construídas por escravizados do século XVIII e as da praia (cenas de Iemanjá), encontram-se ao lado da região chamada Sahy, onde era um local de desembarque de escravizados e quarentena, no século XIX². As

locações especialmente escolhidas, estabelecem assim um diálogo que encontrou na dança, mar e na mata o sujeito diaspórico em cenários únicos e que vão dirigir o olhar para uma etnografia artística fílmica em integração de espaços e tempos circulares. Na escolha da locação foi efetuado o conceito de composição que combina os dados, apresentando-os para dar melhor compreensão do “objeto” de pesquisa em dança e, cada vez mais, apresentar –se como sujeito: um composto feito de (in between) sujeito/ objeto.

²“As ruínas na praia do Sahy, em Mangaratiba, bem em frente à Restinga da Marambaia são formadas por extensas paredes de pedra protegidas por densa vegetação. Trata-se de uma enorme área murada com laterais de cerca de 100 metros, com indícios de um cais, um cemitério e possivelmente de um pequeno canal em seu interior e muito lixo histórico, ao lado. Tudo isso ligado a um segundo complexo retangular ou quadrado, menor, com laterais de cerca de 30 metros. Segundo os moradores da região, trata-se de um mercado e armazém de escravizados, ligados à área de “engorda” de africanos recém chegados na restinga da Marambaia. A ilha a frente era usada como local de quarentena de escravizados. Cercada

de tão forte tradição oral, a área das ruínas do Sahy tem hoje extenso uso religioso, como local para rituais e oferendas de cultos afro-brasileiros”. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/2014/07/21/sobre-as-ruinas-do-sahy/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

Imagem 1: Dança de Oxun com Debora Campos, na Floresta do Alto da Boa Vista/RJ.

Imagem 2: Ruínas de Sahy, próximo ao local da Dança de Iemanjá - Mangaratiba/RJ.



Fotos da autora 2013

A edição das imagens captadas só ocorreu anos depois e esse texto aqui iniciado, tem mais alguns anos passados, num processo que já dura nove anos. Além da distância temporal, soma-se a diversidade da realidade que vivemos. Segundo Bergson, “a essência do tempo é o fato de ele passar”, e ao passar vai estabelecendo novas configurações, “o que chamo de meu presente tem um pé no meu passado e outro no futuro” (*apud* RUSH, 2006, p.3). Agora, no terceiro ano de uma pandemia mundial, estas imagens adquirem

novos significados; adensam analogias e alcançam novos contornos e identidades na relação da cena fílmica com a natureza e com a dança da cena.

O vídeo foi gestado e produzido em impulsos de arte e agora é retomado, em outro fôlego, para refletir o ato performado, o feito, o já vivido, em outro tempo e outra forma de existência. Este contexto, a partir do já feito, ao invés do abstrato para o concreto, onde se procura acomodar todo um evento no pensamento previamente construído, produz uma

reflexão a partir do fato, no acontecimento do arquivo dançado, uma tentativa de adensar reflexões nos dados originários da experiência. No caso, um filme de dança: performar as deusas na mata e no mar e depois degustar o fazer na edição (pós produção) e agora, em nova perspectiva, na escrita. O artigo agora nasce neste terceiro momento, depois da prática corporificada na retórica audiovisual, como fruto de transmissão inter corpórea de dança, mesmo que corra o risco de algo se perder do feito, pelo tempo passado, como também, quando agora é analisado via texto escrito, em notação de lembranças.

Novamente as dançarinas e performers, que Adailton Moreira³ chama de “Ayagbás da performance contemporânea” que refletiram na cena como integrantes de um experimento feito e que agora se desenvolve em texto e são rerepresentadas em sobreposição de

³Na tradução literal “Ayagbás da performance contemporânea” são “Rainhas da performance contemporânea”. O Babalorixá Adailton Moreira é o líder do Ilê Omiojuarô, casa de candomblé fundada por sua mãe biológica, Mãe Beata de Iemanjá, em Miguel Couto no Rio de Janeiro, um verdadeiro ícone da luta pelos direitos humanos e pelos direitos da população negra no Brasil, seguindo os caminhos de sua mãe biológica. (Nota da autora)

acontecimentos, em uma nova camada, agora em textualidade de um artigo (ZENICOLA, 2014, p.12).

Importante é ressaltar que o vídeo já é em si uma forma de arquivo, forma de documentação fílmica, isto é, procuro tecer reflexões a partir do vídeo de arte como arquivo. Assim, entendido em seu sentido amplo, como um lugar físico ou informático que guarda conhecimentos, uma forma de guardar, classificar e ou organizar com critério uma determinada coleção de informações. Aqui, trato como arquivo por registrar noções intrínsecas da investigação coreográfica e pela capacidade de poder captar dimensões significativas performadas do pensamento e das ações humanas na imagem em ação. Assim, este artigo, a partir da prática corporificada, propõe a escrita do experimento vivido, no diálogo entre experiência e persistência da memória; um arquivo textual de um arquivo fílmico.

Natureza em Protagonismo

Nessa arena traçada, no viés de danças filmadas, ressaltamos o princípio da natureza como

protagonismo e não apenas como mera locação para filmagem.

A natureza como o centro da ação e dos conflitos, ou seja, assumir o protagonismo da natureza em si, inerente aos deuses em demonstração de forças naturais, na mediação entre o mundo invisível e visível, para o bem-estar da humanidade como

coletivo. Nesse sentido, procuramos ritualizar nossa presença na mata assumindo um diálogo sensorial com o espaço, isto é, estabelecendo um princípio de performance ritual que se aproximasse das praticadas nas matrizes tradicionais de religiões diaspóricas africanas animistas.

Imagem 3. Ayagbás -cena lansã com Catia Costa.



Fonte: Divulgação acervo da autora, 2021.

A performance ritual foi o caminho naturalmente escolhido para o encontro da dança, do corpo bailarino, da mata e do mar. Essa opção foi importante para adensar a experiência sinestésica. O mundo

ordinário transformou-se no mundo extraordinário e o lado invisível aflorou em campo sensível para que a dança atuasse em todo seu esplendor.

É preciso sempre lembrar que a essas deusas do panteão iorubano,

aqui em recorte, são atribuídas em essência, em características pessoais, humanas antropomórficas e percepções de elementos da natureza. São forças da natureza que, via de regra, também são humanizadas como mulheres deusas, com características emocionais e comportamentais humanas; a natureza está presente no corpo que dança a um orixá. A saber: os 4 elementos representados em Iansã (no fogo do raio das tempestades, o vento que anuncia mudanças, a água das chuvas e a terra de seu aspecto agrário, o búfalo); o fogo e as águas revoltas dos rios em Obá; e a água doce e salgada em Oxum e Iemanjá, no Brasil, respectivamente.

Somou-se então, a consciência da arte e das artistas estarem em performance na natureza, o que ratificou a necessidade de integração ao todo, isto é, o corpo como suporte precisou artisticamente se submeter ao meio tão grandioso e potente, para integrá-lo e poder desenvolver sua performance em plenitude. A natureza assim foi gradualmente assumindo o centro da ação e dos conflitos. Como consequência, as bailarinas sentiram o seu real tamanho humano,

desespetacularizaram-se e assumiram um princípio, no máximo coadjuvante, diante da magnitude da floresta. Por outra perspectiva, os mecanismos poéticos, tempos corporais dançados e as declarações performativas (performatives utterances) (AUSTIN, 1975) alcançaram potência na presença, aproximação e entrega a este mundo invisível.

O princípio iluminista de centralidade no homem e da força diante dos caminhos a percorrer, esvaiu-se na natureza entre galhos, raízes, borboletas e cantos de pássaros. Pensar ser o centro do mundo, como no iluminismo, fez o homem achar que tudo que lhe acontecia dependia dele próprio, mas ao estar lá filmando dentro da floresta ou diante do mar, forçou-nos naturalmente a uma resignificação do eu em sua real dimensão e proporção na relação frente à potência da natureza.

Segundo Viveiros de Castro, “a noção de perspectivismo em que as aparências estão sujeitas a uma contínua transformação, dependendo do ponto de vista” cabe aqui de forma apropriada (1996). Embora tal afirmativa tenha sido aplicada pelo

autor referindo-se ao xamanismo, o conceito está em profunda relação também com os princípios de motrizes afro dispóricos aqui desenvolvidos, no que toca pela presença de expressões vividas e performáticas de um mundo em constante transformação, marcado pelo princípio da transmutação de formas e também porque ambos organizam-se em crenças animistas.

Ressalto aqui que a ação de dançar e ou performar na natureza não é novidade. A procura de uma ecologia profunda e a imersão 'corpo ambiente' no contemporâneo, por exemplo, são conceitos desenvolvidos na pesquisa de Ciane Fernandes (2018, p.177). Cabe ainda lembrar que a humanidade sempre dançou na natureza, das mais variadas formas, sentidos e motivos, em florestas clareiras, terreiros e em diversas culturas, povos e tempos, como crença de celebração, como arte, como resistência popular ao clero, rei e a nobreza, em proposta de efetivo retorno a potência de si, como necessário e saudável elemento de inclusão de si na natureza.

Em tempos pandêmicos, danças na e pela natureza potencializam-se como formas de reapropriação e protagonismo. Mais uma vez, a arte fala de seu tempo e, nada mais natural do que usar as ferramentas que temos hoje, uma chance de artistas performarem sobre seu tempo espaço, tempo suspenso de arte na cena e tempo de grande degradação ambiental. Afinal, artistas fazem com frequência, formas de intervenção, com suas "antenas ligadas a uma sensibilidade pensante", e assim sinalizam os "rumos do projeto humano" (SANTAELLA, 2004, p. 67). Como tal, em forma de denúncia da degradação ecológica e sentido de alerta para prover a saúde e o bem-estar das gerações futuras que inevitavelmente herdarão os efeitos de nossas ações e omissões presentes.

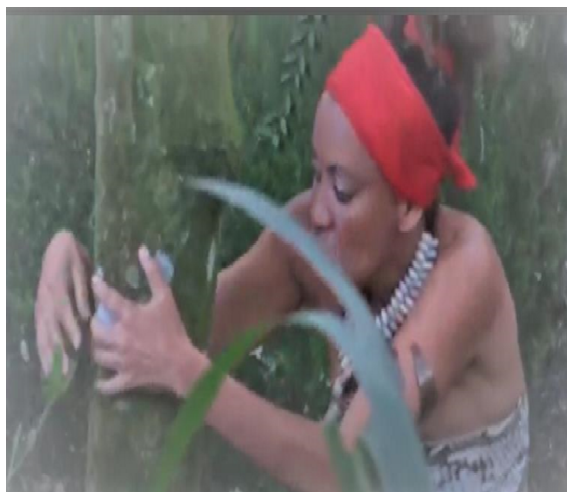
Oríki coreográfico, declarações performativas em minimalismo no corpo natureza

Imagem 4: Dança de Obá com Catia Costa, na Floresta do Alto da Boa Vista/RJ.



Fonte: Foto da autora 2013

Imagem 5: Ruínas de Sahy, com Debora Campos próximo ao local da Dança de Iemanjá - Mangaratiba/RJ.



Fonte: Foto da autora 2013

A narrativa trabalhada, sob a qual foram desenvolvidas as

sequências de atos dançados, não foi constituída a partir da criação de um roteiro de audiovisual padrão, com grande detalhamento e indicações de tomadas e planos, bastante usual em cinema. A narrativa foi construída via ação corpórea e optou-se por utilizar as características próximas ao conceito de arquétipos das deusas orixá como argumento, na aproximação do significado *archein* “original ou velho” e *typos* “padrão, modelo ou tipo”, uma forma de antigo padrão modelar, repleto de ensinamentos e experiências (JUNG, 2017). Na cultura iorubana, os Orixás são legados partilhados, ancestrais divinos, homens e mulheres, “geralmente chefes de linhagens, que por terem feito atos excepcionais enquanto vivos, destacaram-se na comunidade e passaram a ser cultuados por seus descendentes e até mesmo por outros clãs”, que os assumem como chefes (ZENICOLA, 2014, p. 21).

A sabedoria e as histórias heróicas das deusas foram tratadas, a partir da cultura iorubana, no princípio fundador e conceitual dos *oríki* (Ori = Cabeça e KI = Louvar / saudar). *Oríki* é uma das tradições da oralidade iorubá,

uma saudação à cabeça (ori), na cosmovisão iorubana. O ato de louvor ocorre na cabeça, onde, está nesta cosmovisão a origem dos seres, sua parte mais velha e, via de regra, a primeira a nascer. Na “maioria das culturas africanas tradicionais, a cabeça é a parte proeminente porque, na vida real, é a parte mais vital do corpo humano”, sendo assim é considerada, “uma divindade, dentro do conjunto de *odus* da poesia sagrada de Ifá” (outro gênero literário iorubá de poemas e lendas) (POLI, 2020, p. 13). Jagun ratifica esse conhecimento ao afirmar que, o “ori é uma divindade individualizada, devendo ser alimentada, cuidada e agradada, a fim de que seu portador possa ter um bom futuro, calma, paz, etc” (2015, p.32). Segundo o autor, nessa cultura, “apesar da importância das partes do corpo, é a cabeça quem deve guiar e decidir” (JAGUN, 2015, p. 29). Os oríkìs contam feitos e virtudes, características e fraquezas da humanidade, tendo assim valor documental, pois registraram e registram passagens importantes da cultura tradicional Yorubá⁴. Jagun

afirma existir um caráter pedagógico das sete ferramentas na cultura lorubá: oríkì (louvações), àdùrà (rezas), ìtàn (contos), eṣẹ (poemas), òwe (provérbios), e orin (cânticos) eo oḡò (encantamento) (2020).

Os oríkìs foram selecionados para louvar na natureza o reconhecimento das qualidades das quatro orixás, onde enfatizamos algumas das suas particularidades e quando referidos a òrìsá, enfatizam-se suas qualidades e realizações, pois tais chamamentos acredita-se, tornam-se infalivelmente ouvidos e as oferendas recebidas.

Os oríkìs relativos à Òyà: Òyà oriri (o vendaval), Ti ndagi lokeloke (a que corta a copa das árvores), Òyà ariná bora bi aso (Òyà vestida de fogo). Os de Òsun relatam: A fide rémó (a que enfeita seus filhos com braceletes de bronze), O wa yanrin wa yanrin kowo si (a que cava e cava a areia para esconder suas riquezas). Os relativos à Òba incluem: O jowu obirin (a mulher ciumenta), To t’Ori owu kòla si gbogbo ara (a que por ciúmes se cobriu de incisões ornamentais). **Os oriki para Yemonjá: Oríkì fún Yemonjá**(a mãe dos filhos

⁴Disponível em:
<https://ocandoble.com/2011/04/19/oriki->

invocacao/. Acesso em: 20 fev. 2022.

*peixes, a que tornou pobre em rico).*⁵

Embora seja aceito o conhecimento de que as louvações (oríkì) não são dançadas, isto é, são narradas, ponderou-se que “o corpo para o iorubá é um altar e, considerando que a maior finalidade do oríkì é despertar a potência divina que habita o corpo, podemos afirmar que as louvações são técnicas para provocar as potências do corpo” por essa argumentação e nesta perspectiva, utilizamos a forma coreográfica dançada, através da ‘fala’ do corpo e à esta tomamos a licença poética de a chamar de ‘oríkì coreográfico’ (JAGUN, 2020).

As danças tradicionais, fruto de transmissão oral e portadoras de força e energia, foram trabalhadas portanto, em um processo de fusão com dança contemporânea em profundo amalgamento, como os respectivos Oríkìs (oríkìs coreográficos) para assim

manter o poder e a força vital, o Asè, afinal sabemos que:

Asé é energia pura. Ancestre. Sopro da África meridional. Ânimo que se individualiza na planta e na folha, na pedra e no seixo ou no metal. É na força mágica que se incrusta na cabeça predestinada de quem descende ou é herdeiro dos Orixás. Axé é talento. Arte. Virtude. Coragem. Graça. Benção. E nós, latino americanos, raça mestiça, oriunda de Ifé, Benin, Ijexá, Oyó ou Savé, decerto que somos filhos adotivos ou meros afilhados dos deuses antigos – Senhores de Asé! (XANGÔ, 1989, p. 131).

Logo, esses princípios e sentidos (oríkì, ori e asé) fizeram-se presentes e índices através da qual a coreografia foi desenvolvida e que passou a funcionar como um roteiro de ações em sequência.

Ao ‘oríkì coreográfico’ (experimento dançado) das coreografias também foram utilizadas ações físicas semelhantes aos atos de fala (speech acts) ou declarações performativas (performatives utterances), analisados e evidenciados por John Austin (1975), Kenneth Burke (1957). Consideramos pertinente incorporar à dança, além do movimento específico da dança em si

⁵ As citações sobre Òyà, Òsun e Òba. Disponível em: <https://ocandoble.com/2011/04/19/oriki-invocacao/>. Acesso em: 20 fev. 2022. Já a citação de **Yemonjá**. Disponível em: <https://meuorixa.wordpress.com/2012/08/08/oriki-de-yemanja/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

(oríkì coreográfico), previamente ensaiado e acordado, o movimento que nascia inconscientemente em adaptação ao espaço nem sempre facilitador para a dança na mata, pela irregularidade do solo. Fizemos a integração do pré estabelecido coreograficamente, com tudo o que outrora, do ponto de vista coreográfico, poderia ser considerado “contaminação”, “impureza”, “erro” e até mesmo “hesitação”. Tornou-se então, presente na cena o oríkì coreográfico, bem como, as declarações performativas do corpo, resultando em um imbricamento de comportamentos performáticos pré concebidos e espontâneos, que aproximou-se de uma antropologia pós-moderna dançada e, nesse sentido, foi criado um terceiro, na recriação (re-enactment).

Deste modo, foi valorizado não apenas a estrutura organizadora da dança coreografada anteriormente (oríkì coreográfico), mas também os lapsos, as hesitações, os defeitos de comunicação no movimento. Essa experimentação visou alcançar uma diferenciada tendência da dança visual e foi justamente neste eixo analítico que Turner (1987) e Schechner (2012)

apoiaram seus princípios, para o campo da ação humana, estabelecendo assim um trajeto para uma antropologia da performance, nesse caso, para a antropologia da dança, numa dimensão mais performática. Foram integradas, a vivência e a experiência vivencial na ação performativa, como motor do processo criativo e adaptativo, em fluxo entre coreografia e performatividade; entre presença e virtualidade. Na perspectiva da performance, foram “atos comunicativos no modo subjuntivo com o papel formativo e transformativo da experiência”, uma vez que expressaram uma ação ou estado que foi criada através dos mecanismos estéticos, corporais (TURNER, 1987).

A estética de cena filmada, foi desenvolvida num ‘entre’ que oscilou entre atos de fala, improvisos e dança de oríkì coreográfico com seus precisos gestuais característicos e consagrados,

[...] uma dança composta de gestos e movimentações, que vêm sendo selecionados e sintetizados ao longo dos tempos, há muitas gerações; gestos que parecem ter sido selecionados para durar e tornam-se, por isso, símbolos

dos mitos, explicam e informam uma identidade, ao mesmo tempo concreta e abstrata, formas trazidas do mundo cerimonial, criando uma ponte com o passado. Uma grande quantidade de gestos e movimentações corporais, elaborados gestos de expressão, cuja eficiência parece não se esgotar com o passar do tempo. (ZENICOLA, 2014, p. 115)

Um campo de maior liberdade de licença poética criativa, no que tange o risco e imprevisibilidade, logo foram assumidas características híbridas e efêmeras, em liberdade de interpretação precedidas apenas por uma organização e proposição inicial, sem personagens constituídos, sendo que tais princípios foram maturados em densa retroalimentação na energia do local onde as bailarinas estavam inseridas à disposição da ação.

Nessa aproximação, entre dança de orixá e performance artística, apostou-se mais na energia que provoca e conduz o movimento dançado do que na técnica espetacular coreografada e cênica que a ação dançada revela, a partir de movimentos pré estabelecidos. Afinal, “o corpo humano é, para o iorubá, um microcosmo, um corpo que faz a sua

síntese através da performance ritual promove a interação dos homens entre si, além de colocá-los interagindo com o mundo visível (o *aiê*) e o invisível (o *orum*)⁶ (ZENICOLA, 2014, p. 116).

Privilegiou-se a sinestesia com a natureza, como condução de estímulo que os sentidos provocam, na percepção e ativação do que Fernandes chama de ‘corpo-natureza’, do corpo que relaciona planos sensoriais diferentes (2018, p. 48). Desta forma, as performers conectaram-se a algo mais universal e arquetípico no plano do gestual das Aiyagbás, no ‘como se’, tão bem conceituado em Schechner, numa galeria de personagens orixás e na condução do espetáculo-ritual, que valoriza a live art, no acontecer ao

⁶“Segundo diversos mitos, em épocas remotas, o *aiê* (mundo dos vivos) e o *orum* (mundo dos mortos) não estavam separados. A existência não se desdobrava em dois níveis, e os habitantes dos dois mundos podiam passar livremente de um espaço para outro. Quando um ser humano tocou o *orum* com as mãos sujas. O branco imaculado de Obatalá se perdera. Assim, o *orum* separou-se do mundo dos homens e nenhum homem poderia ir ao *orum* e retornar de lá com vida. E os orixás também não poderiam vir à Terra com seus corpos. Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados”. Disponível em: <http://www.revistarapadura.com/2012/03/cosm-ovisao-emitologia-africana.html>. Acesso em: 22 fev. 2022.

vivo, no instante presente (2012, p. 18).

O fluxo desse corpo em natureza e de natureza em corpo, foi sendo tramado. A experiência e sentido conduziu naturalmente ao dançar sutil que levou ao movimento mais lento, denso e em fluxo constante, o que naturalmente facilitou o surgimento do movimento pequeno, onde menos é mais. Destacou-se um só detalhe síntese, para compor o todo conceitual no gesto, no ato de usar o mínimo de movimento com o máximo de informação. Falo aqui de produção de movimentos com o uso apenas da ação necessária que enxuga todo o excesso, em austeridade. O movimento performado foi operado em uma relação diferente com a temporalidade. A quietude da natureza atuou no nível do desejo do sujeito e

na possibilidade de alterar sua relação com o tempo e com certos ritmos corpóreos, que via de regra, são contemporaneamente mais acelerados.

Assim, no movimento restrito à essência, o visual ficou “mais limpo, leve, quase sofisticado, sem ser pedante, pequeno” em contraste com a exuberância barroca da mata e do mar. Pouco foi preciso, ficamos no sucinto movimento, só compusemos e ouvimos a natureza, o que nos aproximou do chamado ‘stillness’, descrito em Lepecki (2008, p. 36). Apostou-se na recusa do movimento ampliado, na negação do cenicamente espetacular, investimos num caminho de ruptura com a determinada e conhecida noção de coreografia tradicional e cênica.

A centralidade do corpo sem pele

Imagem 6. Ayagbás -cena Iemanjá com Debora Campos.



Fonte: Divulgação acervo da autora, 2021.

Por mais que estejamos acostumados com a imagem virtual, falamos aqui do estranhamento sempre presente de quando nos deparamos com a ausência do corpo no ato dançado, no corpo que transformado em imagem virtual, revela-se em ausência corpórea, vira pixel. O corpo tem a sua pele, sua primeira materialidade, que é abolida na cena virtual. A concretude desta pele, a forma de roupagem e reflexo material de projeções imaginárias e suporte invólucro, está definitivamente anulada.

Hoje, com a multiplicação crescente das mídias dançadas, quase uma sina neste mundo, vimos a proliferação da dança pixel, o que nomeamos aqui como danças sem pele. A pele física, percebida como roupa, ou melhor como o limite mais externo do corpo, envolve em si uma linguagem e uma cultura, portanto cria, compõe e revela imagens sensoriais que aprendeu e assimilou ao longo das experiências do corpo, das experiências do indivíduo. Esta, ao ser desfeita em pixel, deixa dúvidas do que pode transmitir e ou perder em princípios da sua original exterioridade

e função. Resta saber o que migra do corpo orgânico, que pode ser aceito como suporte existencial e cultural, para este outro corpo apresentado, sob a forma virtual. O que permanece do seu *locus* de prática social? Afinal, há um processo de descorporificação e recorporificação asséptica propiciada pelas virtualidades e pelo mutualismo entre corpo e o pixel. Uma simbiose que coloca em suspenso e dúvida as materialidades físicas do corpo, logo e em consequência, coloca em relativa certeza a estabilidade da pele, como limite corporal. O que sobra então para um corpo sem pele ou melhor para uma dança sem pele?

A expansão das tecnologias digitais não pode ser interpretada como prótese do corpo humano. Trata-se de copenetrações contínuas e misturas híbridas no curso das quais nem sempre é possível definir onde começa o objeto (um mouse, a tela, o teclado) e o sujeito (os dedos, os olhos, o corpo/mente). O tecnocorpo digital favorece as hibridações entre mouse e mão, como segundo as próteses analógicas o martelo se acrescenta à mão. (CANEVACCI, 2013, p. 288)

O sociólogo Zygmunt Bauman (2001), apontou o fim da modernidade

pesada e territorial, o fim da solidez da modernidade do hardware, substituída pela era do software e ressaltou a irrelevância do espaço e a aniquilação do tempo. O espaço que pode ser atravessado em “tempo nenhum”, instantaneidade, exaustão e desaparecimento (2001, p. 135). O que dizer hoje, sobre a irrelevância do espaço nesta excepcionalidade de vida, sobre o rol das performances contemporâneas dançadas e pulverizadas em imagem virtual síncrona e ou assíncronas, edição e happening cibernético, um mundo de efêmeras imagens criadas? Estarão as vestiduras de sentidos na relação tempo espaço, em múltiplas camadas de pele, ativadas e mantidas também nos frames e portanto, influentes nesta dança ou se diluem substituídos pelas inseguranças de um espaço e tempo relativo e virtual?

Concluindo

Considerando o filme como uma série de *fatias de espaço* (enquadramento de cada plano, fixo ou em movimento) e de *fatias de tempo* (duração de cada plano), o conjunto de escolhas feitas quando da filmagem, e que envolveu

planos e possíveis cortes na manutenção desta ambientação oríki coreográfica na floresta, optou-se por seguir de forma flexível o princípio do argumento com inclusão de atos de fala (speech acts) ou declarações performativas (performatives utterances) bem como algumas das tomadas e escolhas efetuadas a mais, que foram propostas em acréscimo, no momento da captação das imagens, por imposição do espaço.

A partir de reflexões sobre o processo de criação do vídeo de dança intitulado Ayagbás, do seu teor performático que dança na plataforma audiovisual e, também, considerando a ação fílmica na natureza que apresenta, esbarramos na necessidade de atingir reflexivamente as atuais formas possíveis de se habitar a cena.

Constata-se que estamos cada vez mais assumidos artisticamente em direção das investigações e diversidades em gerência do território digital e nos redimensionamentos de movimentos das imagens. Imersos, caminhamos entre travellings, panorâmicas, zoom in, zoom out, escolha dos planos, montagem e edição das cenas, essas últimas ações

tão importantes para o resultado final quanto os movimentos capturados pelas lentes.

Seja em live performances, documentários, animações, plataforma acervos, oficinas e em outras tantas formas que vêm sendo configuradas no fazer da performance dançada, o que se percebe é que estamos a meio caminho, e ultimamente de forma mais acelerada, de um outro jeito de se fazer dança, como atualmente, na criação espetáculos de danças concebidos especialmente para a projeção na tela, e não falamos aqui de curtos vídeodança e nem de teasers. Como resolver o 'delay' simbólico em trilhas digitais coreográficas, do que não se efetiva obrigatoriamente ao mesmo tempo e na mesma frequência?

Este *locus*, espaço dança pixel, espaço dança sem pele, que já tem um potente caminho trilhado, desenvolve-se em eficácia, e apresenta-se em gravações dançadas junto, com, a partir de e na natureza, como um campo de onde perspectivas são impulsionadas, formas de ser/dançar em bios, resistir, idear, decompor, dissentir e principalmente estar em acontecimento.

Hoje, em tempos virais, mais do que nunca, com as danças cunhadas na instabilidade, vulnerabilidade, ausência e insegurança de vida, procura-se variantes possíveis de existência, modos de existência em fruição da arte dançada que vai expondo nossa transitoriedade como seres corpóreos, num circuito que se aproxima teimosamente da dança na natureza.

Em que sentido esta estética de espetáculo de vídeo dança, que ora se apresenta, trará em contribuição às disputas estéticas, políticas de diversidade, de gênero, de inclusão, no futuro próximo e mais distante?

Como a dramaturgia dançada, que se estabelece em “princípios de construção da obra na cena” se reorganiza nessa outra dança pixel sem pele, e mais, “o que o espectador receberá da apresentação, no campo da recepção, quando a dramaturgia da dança vai para o campo audiovisual?” (PAVIS, 2009, p. 116).

Este triênio 2020/2022 de suspensão da cena ao vivo, coloca-se com a concretização definitiva da dança como um espaço imagético do corpo pixel e na certeza do coreógrafo precisar, com urgência, ressignificar-se

no ato da criação coreográfica, na ausência de encontros com o corpo e na ausência do toque entre os bailarinos, ao dançar. Estarão nascendo realmente misturas híbridas no fluxo tipos de tecnocorpo digital dos quais nem sempre será fácil decidir onde começa o objeto (máquina) de onde começa o sujeito (que dança)? A performance na natureza, assim como a dança, podem se esfacelar na produção em imagem e recorporificarse em uma dança pixel, ou melhor, uma dança sem pele?

Tendo-se a compreensão que o corpo orixá já é em si, um princípio de natureza corporificada, resta saber se funciona, do ponto de vista da dramaturgia da cena, estar na natureza de forma digital. Mais ainda, como estar na natureza num corpo que dança para ser visto, não pelo real, mas pela imagem do real que projeta? Resta trabalhar mais e mais as possibilidades de fusões de Danças Contemporâneas com as Estéticas Afro Diaspóricas, no ambiente cênico pixel, na certeza que esta performance só será vista sem pele, na (in)sensibilidade do acontecimento.

Referências:

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: CUP, 1986.

BURKE, Kenneth. Literature as equipment for living. In: *The philosophy of literary form: studies in symbolic action*. New York: Vintage, 1957. p. 253-262.

CANDOMBLÉ - O Mundo dos Orixás Disponível em: <https://ocandomble.com/2011/04/19/oriki-invocacao/>. Acesso em 20 fev. 2022.

CANEVACCI, Massimo. Performática Ubíqua: metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico, crânio sonante. In: RAPOSO, Paulo *et all.* (orgs.): *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: UFSC, 2013. p. 285-309.

CONVERSA DE HISTORIADORAS. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/2014/07/21/sobre-as-ruinas-do-sahy/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.

JAGUN, Marcio. *Orí a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

JAGUN, Marcio. *A Sala de Aula não Cabe no Mundo - Compreendendo a Nagologia Educacional e suas*

Metodologias Singulares. Rio de Janeiro: Litteris, 2020.

JUNG, Carl Gustav. *Livro vermelho, Liber Novus*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

LEPECKI, André. *Agotar la Danza: performance y política del movimiento*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Universidad de Alcalá, 2008.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. *GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio*, Rio de Janeiro, RioArte, vol. 3, n. 2, p. 7-11, 2003.

MARCUS, George. The Modernist Sensibility in: Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. *Visual Anthropology Review*, n. 6, v. 1, p. 2-21, 1990.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás. A civilização iorubá através dos seus mitos, orikis e sua diáspora*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

PORTAL MEU ORIXÁ. Disponível em: <https://meuorixa.wordpress.com/2012/08/08/oriki-de-yemanja/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHECHNER, Richard. O leque e a rede. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. p. 17-21.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

XANGÔ, Raul de. *ORI AXÉ - Cabeça feita*. Brasília: Ideal, 1989.

ZENICOLA, Denise Mancebo. *Performance e Ritual: a dança das labás no Xirê*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

Anexo:

Oriki Coreográfico: Dança sem pele

Cena 1 Iansã

Identificação, Qualidades e seus elementos:

- . Iansã ou *Oya* é a mãe dos 9 (9 filhos, 9 véus, 9 cabeças, 9 deltas do rio Níger);
- . deusa do tempo tropical e senhora do trovão, Oíá é a energia jovial, charmosa, alegre, comunicativa e sociável, padroeira dos enamorados;
- . esposa principal de Xangô, chama da aventura;
- . estabelece comunicação que aproxima-a de Exu, o mensageiro;
- . Iansã guerreira luta pela vida ao lado do seu companheiro, estabelece a igualdade simbólica entre gêneros, transgredir pela vida, divindade que limpa o ar;

Figurino:

- . malha e tecidos em vermelho;

Dança:

- . dança leve que alterna movimentos suaves com giros em velocidade, livre e sem limites, mudanças na ação, oscilação de tempo e intensidade na dança (da brisa ao vendaval);
- . movimento contínuo, em ação alerta, circula à procura de horizontes, lugares altos e ventosos, sentimento de liberdade, aventuras;
- . dança desviando a atenção do inimigo através da ilusão;
- . apresenta um movimento característico das mãos, paralelas e espalmadas, para o alto e a frente do corpo, como que afastando os eguns (almas dos mortos), num passo chamado quebra – pratos;
- . o quebra – pratos, é composto de um arrastar um pé no chão seguido de um contra tempo, este movimento é repetido ora com um, ora com o outro pé alternadamente;
- . rodopia com a mão erguida, representando dramaticamente a revolução de sua tempestade;
- . dança em acentos rápidos que formam um todo vibrato, na qual se utiliza de um feixe de fios de rabo de cavalo (*iruechim*) é uma evocação aos eguns, espíritos dos mortos;
- . performa as tempestades e os ventos desencadeados;
- . dança é agitada e frenética, a ação litúrgica e coreográfica é rápida e vertiginosa;

- . estrutura coreográfica oscila entre fluxo de movimento ora contínuo, ora descontínuo e livre, o peso dos movimentos variam do forte ao leve com um tempo quase sempre acelerado, ora calma, ora agitada, ora ventania ora brisa;
- . dança em impulsos e muda rapidamente de um a outro extremo, num piscar de olhos, de humor e de desempenho corporal, alternando movimentos retos com curvos, breves corridas, giros em plano médio e alto, gritos;
- . dança assume gradações de mudança na qualidade de peso que oscila fortemente caracterizada pela mudança de força do movimento, este torna-se rapidamente mais forte e mais lento;
- . dança adquire um aspecto tridimensional, marcada pelas rotações e giros constantes, bem como a sua evolução de forma circular no espaço;
- . dança com pequena espada, somada a algumas evoluções lembram um enfrentamento, um ataque, simboliza as lutas, na qual foi companheira de Xangô, como também o combate que travou com Ogum;
- . dança com giros, que, somados às mãos suspensas no ar, denotam a ideia de movimentos para todos os lados e sentidos, uma ação dinâmica tal qual vento forte, um redemoinho que abrange todas as direções;
- . riqueza de movimentos em surpreendentes mudanças, além do seu aspecto circular proporcionado pelos inúmeros giros em velocidade, apresenta equilíbrio dinâmico é instável como um centro de gravidade deslocado que impele à mudança;
- . dança expande-se no espaço, feita para fora e para cima, enfim para o ar, embora apresente um forte enraizamento ao solo, acentuado pelo arrastar dos pés para trás e para fora;

Cena 2: Obá

Identificação, Qualidades e seus elementos:

- . divindade do rio Ibu ou Obá, energia em manuseio de armas;
- . orixá forte, destemido com temperamento passional representa o aspecto mais antigo do feminino, representa o número 6;
- . exímia caçadora, detém a energia solucionadora das causas impossíveis, associada à questões judiciais a patrona da defesa pessoal;
- . guerreira do mundo espiritual, a energia prática, objetiva, discreta, poderosa e correta, tem o dom do disfarce;
- . associada à água e à cor vermelha;

Figurino:

- . sem objetos de adorno e tecidos brilhantes;
- . cores branco e o vermelho, uso de metal de cobre;

Dança:

- . dança de guerra como prazer nesta vida, utiliza energia pesada;
- . dança poderosa, implacável e determinada, como uma guerreira justa e combativa;

- . a dança de Obá desenvolve-se, quase o tempo todo, com uma das mãos cobrindo a orelha, geralmente mão e ouvido esquerdo, inclinação acentuada do corpo para o lado em que segura a orelha, o gesto de segurar a orelha fica fixado e evidencia a postura inclinada;
- . o corpo se move de forma inclinada, apresenta giros para este mesmo lado e a ação é evidenciada pela transferência do peso que fica em cima da perna correspondente à orelha tapada pela mão;
- . a expressividade do movimento marcada por um tempo desacelerado e de fluxo controlado;
- . movimentação em locomoção para a frente, mantendo o polegar de uma das mãos encostado e à frente do indicador da outra mão;
- . dança também segurando a adaga que traz junto ao busto, entrega o seu escudo ou numa dança mais rápida, com passos mais acelerados da caçada;
- . ora curva-se enganada por uma insinuação da sua rival, ora empunha uma arma à frente do seu corpo, pronta a guerrear;

Cena 3: Oxun

Identificação, Qualidades e seus elementos:

- . Oxum, a segunda esposa de Xangô;
- . das águas doces e parte das águas do mar, a ninfa das cascatas;
- . a energia da beleza, fertilidade e feminilidade bela e elegante;
- . deusa da riqueza, vaidosa, gosta que lhe prestem homenagens;
- . ligada à procriação e à gravidez, poder de gerar vida, a deusa sensual do amor, da fecundidade e da menstruação;

Figurino:

- . tecido em tons variados de amarelo e dourado, transparências, pulseiras e colares;

Dança:

- . dança com espelho usado como objeto de beleza e que pode se transformar em arma de guerra, ofusca o oponente com seu reflexo, dança com o leque, o *abébé*;
- . dança que evoca a beleza e pode usar dinâmicas que ressaltam sedução, como dançar nas pontas dos pés;
- . dança sensual, oscila o quadril em balanço cadenciado, olha-se no espelho, às vezes abaixa-se como se estivesse perto de uma fonte, banhando-se no rio, olhando-se nas águas enaltecendo o prazer de admirar-se e de ter consciência de que é bonita;
- . ao dançar pode rir como lemanjá, e gira, porém com menos amplitude que lansã. Sua dança . dança usando os braços e mãos de diferentes formas e intenções como remadas nas águas; abanando-se com o leque; empunhando o leque para admirar-se; para fazer suas pulseiras tilintarem através da oscilação destes;
- . movimentação é suave, lenta e densa, fluida como a água, simula trejeitos faceiros, sensual e lânguida;

- . dança calculada para agradar e prender a atenção de quem a observa, com dinâmica postural mais suave;
- . dança que oscila mais o tronco ondula mais e o corpo divide-se em movimentos entre o lado direito e o esquerdo, ou seja, os movimentos ora são para o lado direito, ora repetidos para o lado esquerdo alternadamente;
- . transferência do peso é igualmente suave, contendo pouca oscilação de tronco para compensar a transferência;
- . A expressividade de sua dança é composta por um fluxo livre de movimentos, leveza, um tempo desacelerado, e contínuo;
- . dança em harmonia espacial, usa movimentos de alcance médio, ou seja, seus movimentos não são tão expansivos ao projetar-se para fora do seu eixo corporal;
- . rotação da escápula, a mexidinha de ombros, em pequenos giros funcionam como elementos mobilizadores, aumentando um pouco o alcance do movimento e também promovendo o enraizamento do corpo, conectando - o com a parte superior e inferior do tronco, sintetizando neste elevar e abaixar de ombros toda a sua graça sensual;

Cena 4: Yemanjá

Identificação, qualidades e seus elementos:

- . Iemanjá, também conhecida como *Yemonjá*, é a divindade do rio Ogum considerada "a mãe de todos Seu nome significa "mãe dos peixes" e sua imagem é associada à água, a deusa das primeiras águas, principalmente a do mar;
- . mora em determinados lugares do mar;
- . dualidade, ser mãe e mulher, Iemanjá representa o poder progenitor feminino;
- . divindade da maternidade universal, a mãe do mundo e rainha do mar;

Figurino:

- . tecido e malha azul com adereços em branco;

Dança:

- . dança graciosa e alegre, embora se irritadiça, dança remando, como "um pássaro pequeno que dança em cima da fonte";⁷
- . dança que apresenta o movimento das ondas do mar, em fluidez e representa distribuição de cuidados e bens aos seus filhos;
- . dança que apresenta risos ou gemidos, como estivesse chorando, executando giros grandes como as ondas e o vaivém do mar;
- . coloca as mãos na testa e na nuca alternadamente, evidenciando desta forma que ela é a *Iyá Ori*, a mãe da cabeça;
- . estende as mãos em posição que lembram estar implorando, esmolando por caridade e amor

⁷ Fonte recolhida em entrevista em 2013 de Mãe Beata de Yemonjá, terreiro Ile Omiojuaro/RJ.

- . dança mais suave, embora tenha bastante vivacidade e pode manter os braços dobrados, na linha da cintura, afastando e unindo os punhos ao mesmo tempo, afastando para trás e para frente os braços, com uma pequena oscilação que apresenta moderada rotação de ombros em movimento circular;
- . na dança de lemanjá, não existem movimentos grandes, ampliados, ou mesmo em alta velocidade;
- . o gestual das mãos lembra estar acariciando a água, e empurrando-a para trás do seu corpo, elemento do qual faz parte;
- . deslocamento suave, ligeiramente contido, como se flutuasse ou caminhasse dentro da água;
- . dinâmica dos movimentos fica mais centrada ao eixo vertical do corpo, tudo acontece ao seu redor;
- . ajoelha-se e reclina o tronco para trás até encostar a parte posterior da cabeça no chão;
- . quando em pé, o corpo mantém ligeira curva para frente, como se carregasse um peso, se move organizando movimentos que lembram sempre estar acariciando ou embalando uma criança ou as ondas do mar;
- . seu tórax não se projeta no ar, uma vez que a sua dança é mais voltada para dentro, mais interiorizada;
- . movimentos mantém o que podemos chamar de pequeno alcance, uma vez que o seu gestual é mais contido, mantendo os braços sempre próximos ao corpo, mais especificamente à linha da cintura;
- . dança que pode passar de um movimento a outro sem alterar significativamente a gestualidade ou a característica de um movimento em relação ao outro, existe um contínuo de fluidez corporal, que integra um gesto ao outro nos momentos da passagem de um para o outro, numa dança que ocorre quase que inteiramente sem alteração no tempo ou ritmo;

As indicações das quatro cenas do Oriki Coreográfico contém fragmentos de pesquisa de maior fôlego, da autora, a partir de terreiros de Candomblé, com destaque para o ILE OMI OJU ARO, liderado à época pela lalorixá Mãe Beata de Yemonjá (do Alaketu da Bahia) e ILE OMINDAREWA, liderado à época pela lalorixá Gisele Cossard, iniciada no terreiro de Joãozinho da Goméia e encontram-se em detalhamento em livro lançado pela autora (Zenicola, 2014).

AYAGBÁS: DANÇA SEM PELE, PESQUISA EM DANÇA DIGITAL

Ficha Técnica:

Link do vídeo

<https://youtu.be/-Jd IUx3OW8>

Performance Ritual

Oxum Yemonjá Iansã Obá

-

Coletivo MUANES Dançateatro

-

Elenco

Débora Campos
Cátia Costa
Alissan Silva
-
Coletivo MUANES Dançateatro
Direção
Denise Zenicola
-
Direção de vídeo
Wilson Rabelo
-
Edição e Efeitos
Lucas Zenicola
-
Supervisão Musical e Sampler
Chico Rota
-
Áudio e Percussão
Naná Vasconcelos e Marcos Rum
-
Financiamento
FAPERJ
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
Brasil/RJ
-
Realização
Coletivo Muanes Dançateatro
-
Brasil/ RJ
2018